

Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado

# **Música y transdisciplinariedad**

Tesis para optar al grado de magíster en Artes  
con mención en Musicología

Daniel Annoni Binotto

Profesor guía: Dr. Carlos Silva Vega

Santiago de Chile, 2004



# **Música y transdisciplinariedad**

## **TABLA DE CONTENIDOS**

Agradecimientos	p.6
<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	p.7
<b>II. HIPÓTESIS</b>	p.21
<b>III. MARCO CONCEPTUAL</b>	p. 35
III. 1. Paradigma	p.36
III. 2. Fenomenología	p.40
III. 3. Crítica	p.45
III. 4. Dialéctica	p.47
III. 5. Aprehensión estética	p.50
<b>IV. RUPTURAS EPISTEMOLÓGICAS</b>	p. 53
IV.1. Paradigmas científicos en la historia	p.54
IV.2. Música y paradigmas del conocimiento	p.61
IV.2.1. El Renacimiento	p.69
IV.2.2. El Iluminismo	p.74
IV.3. El Marxismo y el Dodecafonismo	p.81

<b>V. PARADIGMAS MUSICOLÓGICOS</b>	p.100
<b>VI. TRANSDISCIPLINARIEDAD</b>	p.118
VI.1. Transdisciplinariedad y realidad	p.121
VI.1.1. El proceso transdisciplinar	p.126
VI.1.2. El tiempo transdisciplinar	p.130
VI.1.3. El lugar transdisciplinar	p.131
<b>VII. PROCESOS Y PROCEDIMIENTOS MUSICOLÓGICOS</b>	p.134
VII.1. Transdisciplinariedad y condicionamiento de paradigmas	p.137
VII.2. Problemas tangenciales en las relaciones de trascendencia de los procesos musicales	p. 144
<b>VIII. ANALISIS EPISTEMOLÓGICO</b>	p.154
VIII.1. Potenciación de la nueva música – sinergia y multidimensionalidad en la red de intrigas	p.157
<b>IX. REACTUALIZACIÓN</b>	p.175
<b>X. CONCLUSIÓN</b>	p. 183
<b>BIBLIOGRAFÍA:</b>	p.188

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo ha sido posible gracias al incondicional apoyo de personas e instituciones. Es por eso que manifiesto aquí nuestros más sinceros agradecimientos a todos aquellos que de alguna forma se involucraron en esta empresa. Nuestra primera y más sincera gratitud es para nuestro profesor guía el Dr. Carlos Silva Vega, quien por su claridad, sencillez y sabiduría me hizo culminar con esta realización. Al Dr. Mauricio Dottori que generosamente leía mis apuntes y los comentaba. A los maestros desde el inicio involucrados, Magíster Jorge Martínez Ulloa y Gabriel Castillo Fadic, quienes aportaron críticamente al desarrollo de esta tesis, Dr. Luis Merino Montero, él que a través de su curso en este Magíster instigó mis investigaciones, y al Magíster Víctor Rondón quien posibilitó mi desarrollo en este Postgrado. A la Escola de Música e Belas Artes do Paraná, y finalmente a mi familia por su constante apoyo.

**A todos los compositores de Latinoamérica que aportan conciencia crítica a través de su música.**

**I**

## **INTRODUCCIÓN**

# I

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como objetivo proponer un método de aprehensión estética transdisciplinar de la de la música clásica, erudita contemporánea latinoamericana, diferenciando y superando al paradigma cartesiano.

Organizar una nueva visión de la realidad desde la musicología consiste en diseñar una meta abierta a los planteos del último siglo, donde la meta-visión asume el carácter reflexivo del arte propio del siglo XX, pareciendo reintegrarse filosóficamente a los problemas existenciales del ser, los cuestionamientos pragmáticos del ser-social, los procesos y emergencias de las relaciones paradigmáticas, y las teorías del conocimiento del Real.

La razón científica y el sentido común trazan entonces un embate crítico, que ya viene siendo argumentado a lo largo de la historia, sobre la propia condición del hombre en el mundo, como él se ve, como percibe las cosas, como se relaciona con éstas, como usa su propia condición de *animal rationale*, y en qué consiste su existencia. Se



puede decir entonces que, si la dialéctica del siglo XX revela las contradicciones, lo que vamos a sugerir aquí es una trascendencia a las contradicciones de la musicología latinoamericana a través de una revolución paradigmática y una religación del saber.

Las fronteras de la música en el pensar estético contemporáneo latinoamericano ya no son fijas y absolutas, puesto que la idea musical transita por el pensar estético individual del creador y no más por estilos predeterminados como en otros períodos de la historia. Lo que se puede percibir hoy son sistemas musicales complejos, donde están incluidos no sólo valores de la música en sí misma, como creación artística, sino también una vasta gama de informaciones del hecho musical, transversales a los sistemas generales de la ciencia y de la realidad socio-cultural. Quizás de esta forma, más que nunca tenemos la creación y las ideas musicales vinculadas a una ciencia de la música, mostrando la no-absolutización paradigmática de los valores científicos y trayendo a la luz conceptos del mundo contemporáneo todavía no asimilados. De esta forma, el fenómeno musical asume su rol de comunicación como vehículo de potenciación y actualización entre la ciencia y la vida.

Este movimiento de potenciación y actualización es la base del pensamiento transdisciplinar y el gran desafío de nuestro tiempo. El volumen de información casi caótico con el que hoy convivimos es un problema pensado desde las más variadas disciplinas. El esfuerzo por entender la complejidad del mundo en que vivimos nos hace repensar nuestras bases paradigmáticas y buscar mecanismos para convivir con realidades completamente diferentes de las que aprehendemos por el 'sentido común'. En este sentido, propongo que debemos considerar una revolución paradigmática como forma de supervivencia, tanto en el ámbito ecológico, social, político o artístico. Y es a través del movimiento de potenciación y actualización del conocimiento científico que lograremos acercarnos a un entendimiento más real de nuestro mundo y a lo que en él producimos.

Los avances de la ciencia en el siglo XX cambiaron nuestra visión del universo. El mundo académico sabe hoy que el espacio y el tiempo solamente existen en el Universo en la medida en que el universo contiene cosas y abriga procesos.

A través del espacio y del tiempo las cosas en el Universo tienen relación, no con el todo, pero sí entre ellas, de modo que la descripción del Universo es una descripción de la red de relaciones que ocurren en

él. Esta descripción es fundamentada en la Teoría de la Relatividad de Einstein<sup>1</sup>, que nos permite vislumbrar el Universo como quien logra ver más allá de la curvatura de la Tierra. Vemos, a la luz de la revolución de Einstein, reflejos de nosotros mismos cuando nos incluimos en una realidad física, donde no existe la relación usual sujeto-objeto, pero sí la participación del observador en los procesos, que son rituales, pues no existe un escenario preparado para la actuación, y sí una evocación al rito cognitivo dentro de cada observador.

De esta forma es que logramos aprehender el flujo de conocimiento y la idea de las cosas. Sin embargo, tales concepciones están alejadas de nuestras preocupaciones cotidianas por desafiar el sentido común. Muchas de nuestras concepciones, tales como las del espacio y del tiempo, son practicadas por sus configuraciones; o sea, el tiempo por su convención de medida y el espacio por la experiencia de la forma de los objetos y del volumen ocupado por ellos. Esta posición intuitiva geocéntrica clásica en la práctica es un sistema de referencia. Un laboratorio con un observador y sus aparatos de medida: la regla para medir distancias y el reloj para medir el tiempo, procedente de la

---

<sup>1</sup> Albert Einstein (1879-1955) presentó su Teoría de la Relatividad General en 1915 en la Academia Prusiana de Ciencias, publicadas un año más, 1916. Si no fuera el suceso de su teoría, la que enseñó a los científicos a tener precaución cuanto al uso indebido de los conceptos de la vida común, puesto que estos generalmente dicen respecto a nuestra relación con la naturaleza, y no a la naturaleza en sí misma, tendría sido mucho más difícil llegar a la teoría cuántica que propulsó los conceptos de 'niveles de realidad' y 'complejidad' que aportan la transdisciplinariedad.

manipulación de la geometría analítica del filósofo y matemático francés René Descartes, donde cualquier tipo de representación requiere la introducción de sistemas de referencia.

Siendo así, conceptos cartesianos y erróneamente considerados finales en el pensamiento mecanicista newtoniano, sean ellos: espacio, tiempo, materia y causalidad; todavía permanecen intactos en el lenguaje común, como suele suceder.

La transdisciplinariedad nos da la oportunidad de revisar estos conceptos a través de la actualización del conocimiento científico, y sirve también como una importante herramienta para la potenciación de todo tipo de conocimiento con el Real, puesto que, al cambiar estos conceptos básicos, todo lo demás necesita ser revisto. Es una herramienta unificadora para una vía de conocimiento que hoy tiende a especializarse de tal forma que en algunos casos llega a desconsiderar al hombre en los procesos, generando un mundo "cosificador" y tecnócrata.

Con la transdisciplinariedad lograremos una mejor inserción en la complejidad en la cual vivimos, y sacar los substratos necesarios para una re-humanización de los estudios científicos y artísticos. Pero, como

esta es una tesis musicológica, intentaremos aplicar el pensamiento transdisciplinar en la necesidad de actualización y potenciación que requiere la música desde el advenimiento del atonalismo.

Tratándose de una revolución paradigmática, el dodecafonismo de Schönberg inauguró una nueva fase en la música, rompiendo con la tradición tonal y los conceptos por ella generados. Por dicha razón, sería necesaria otra mirada a la música para comprenderla. Los diferentes aspectos que circundan el fenómeno musical, desde esta revolución son todavía poco asimilados e investigados, y plantear una aprehensión estética de este fenómeno ayudará en la supervivencia y función de dicha música.

Aunque ya se haya dicho mucho sobre el dodecafonismo, como por ejemplo de los estudios de Adorno y Boulez, casi siempre se lo ha hecho desde perspectivas que privilegian la orientación estética del creador, el estudio estilístico, y los análisis de la música en sí misma. Sin embargo, poco se ha desarrollado sobre los aspectos estéticos a partir de este repertorio, o como lo señala Molino, como los aspectos de una realidad sonora son capturados por sus estrategias perceptivas. También Padilla señala que "el análisis estético es el momento menos desarrollado no sólo del modelo tripartido semiológico -como Nattiez lo

reconociera en Helsinki (1978:133-134)-, sino, en general, de la musicología y la etnomusicología."<sup>2</sup> Este es un estudio experiencial que abarca el momento perceptivo simultáneo del intérprete y de la audiencia, el momento del arte.

Desde los planteos de Piaget, fue demostrado que la percepción no abarca tantos elementos del comportamiento como algunos teóricos consideraban, siendo una serie de acciones función de la cognición como: juzgar, inferir, clasificar, reorganizar; anteriormente concebidos como actos perceptivos. Haciendo uso de las palabras de Grebe, podría decirse que, ya que el objeto sonoro gravita en el hombre que lo produce, "¿qué otra fuente primaria podría ser considerada más auténtica para el estudio del producto estético-musical que el proceso y producto creativo percibido, descrito, catalogado, analizado e interpretado por su propio protagonista, compositor o intérprete?"<sup>3</sup> señalando que potencialidad de este enfoque no ha sido utilizada en toda su magnitud en las investigaciones musicales sobre músicos y música contemporánea. Aprender este momento perceptivo sería el primer paso para una comprensión pragmática de la música contemporánea, y sus efectos cognitivos en nuestro contexto. El

---

<sup>2</sup> Padilla, Alfonso. *Dialectica y música. Espacio sonoro y tiempo en la obra de Pierre Boulez*. University of Helsinki, Department of Musicology, 1995. pp. 301.

<sup>3</sup> Grebe Vicuña, María Ester. "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical". *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 68-69.

atonalismo rompe con una tradición musical de varios siglos y pone a la audiencia en suspenso al usar elementos fuera del sentido común de la realidad, planteando un nuevo orden para las cosas y principalmente para su relación con ellas. Perturba el acomodado sentido común y cuestiona la identidad del sujeto y su relación con la realidad.

Para que comprendamos esta nueva estética, su mensaje y su función, es necesario abrirnos al conocimiento de lo nuevo de la forma más abarcadora posible, reconstruyendo parámetros y repensando la realidad a partir de los conocimientos que la ciencia ha desarrollado hasta ahora, y que la nueva música busca enfrentar en su labor cognitivo. Si la música de hoy tiene un enfrentamiento destructivo con los paradigmas cartesianos, contiene en sí elementos para la actualización y potenciación del que se somete a esta experiencia cognitiva. Es un amplio movimiento que va más allá de lo puramente musical, si pensamos la música de forma contemplativa, pero adquiere su fuerza en su función estética más profunda, de carácter filosófico, que a su vez impulsa una actitud más concreta en todos los otros paradigmas de nuestras vidas si admitimos una actitud transdisciplinaria.

La nueva música adquiere así la misión de revelar realidades. Su flujo de conocimiento, al potenciarse, es agente actualizador de la conciencia cotidiana, actuando reflexivamente en la autoformación del individuo y provocando una revolución paradigmática en el colectivo.

En musicología, este proceso trata de construir un campo transdisciplinar a través de potenciar la cognición de lo nuevo, actualizando epistemológicamente nuestros paradigmas hacia un conocimiento total de la realidad. "Se trata de una visión simultánea de la división tiempo con las dimensiones del espacio, de tener en cuenta en cada investigación el presente y el pasado de nuestro objeto en sus múltiples conexiones con los pasados y presentes de otros objetos, de vincular la intriga constituida por la historia estilística con las intrigas de la causalidad social y a la intriga de la "historia de las ideas"<sup>4</sup>. Por esto, el modelo de la música contemporánea nos hace frente fecundo para describir y concebir un campo transdisciplinar para la musicología.

El procedimiento metodológico adoptado consiste en reconstruir una base histórica epistemológica que sostenga los planteos acerca de los efectos cognitivos de la percepción de la nueva música, sin necesariamente abrir mano de una "metodología descriptiva de

---

<sup>4</sup> Waisman, Leonard. "¿Musicologías?", *RMCh*, XLVIII/172 (julio-diciembre,1989), pp. 15-25.



superficie centrada en la presentación de datos musicales empíricos."<sup>5</sup>  
Privilegiaremos pues, las interconexiones, y no los deslindes, como forma de un planteo transdisciplinar.

En esta tesis planteamos una religación del saber a través de la transdisciplinariedad, que nos permita una mejor comprensión de los procesos por los cuales se potencian las ideas musicales de nuestros días, en especial en el contexto socio-cultural latinoamericano.

Para esto, expondremos la nueva música a analogías epistemológicas con el propósito de investigar sus funciones estéticas en la cultura de nuestro continente:

- Hipótesis: Con base en los tres pilares de la metodología transdisciplinar - complejidad, niveles de Realidad, la lógica del tercero incluido - desarrollaremos la hipótesis de que algunas ideas clave de la nueva música plantean la revolución paradigmática y despiertan por lo menos dos caminos a un pragmatismo estético de la musicología latinoamericana:

---

De acuerdo con Grebe, "Mediante una articulación eficiente de la teoría, método y técnicas, es posible llegar a niveles más profundos de explicación e interpretación de los fenómenos musicales, que se desprenden de nuevos paradigmas maduros de mayor alcance y definición. El descubrimiento de los significados de la música en sus variados contextos puede conducir a proposiciones originales de modelos explicativos alternativos." Grebe Vicuña, María Ester. "Contribuciones de la antropología de la música al desarrollo de la etnomusicología y musicología histórica en Latinoamérica" Separata de la *Revista de Musicología*, vol. XVI/ 3, Madrid, 1993. pp. 1754 [14].

inclusión y liberación. Tales suposiciones se fundamentan en los problemas cognitivos reflejados por el proyecto schönbergiano, desencadenando la necesidad de una nueva visión epistemológica de nuestra musicología.

- Marco conceptual - Abordaremos sucintamente las herramientas estéticas que nos guiarán hacia una visión transdisciplinar de la musicología.
  
- Rupturas epistemológicas: La actual civilización está enraizada en diversas rupturas epistemológicas que llevaron a una visión mecanicista y separatista de mundo, reduciendo el Real a un único nivel de realidad, y el hombre solamente a su dimensión física, separados como sujeto o objeto. Trazaremos un recorrido histórico de algunos enlaces del pensamiento científico con las funciones estético-musicales para llegar hasta el período donde emerge una visión transdisciplinar.
  
- Musicología: analizaremos los avances de la Musicología en Latinoamérica y sus dicotomías propulsoras de un campo unitario para la autonomía de nuestra música.

- Transdisciplinariedad: trataremos de explicar en que consiste un sistema transdisciplinar de aprehensión del conocimiento aportado por una estética filosófica de la física moderna, según los preceptos de Morín, Nicolescu y Random, con los cuales concordamos, diferenciándolo de los otros sistemas disciplinares
  
- Validación y trascendencia: trataremos sobre los procesos y procedimientos de la organización paradigmática relacionados con la música.
  
- Análisis epistemológico: plantearemos los aspectos godelianos de la música contemporánea latinoamericana, donde demostraremos las relaciones entre la nueva música y las ciencias que nos plantea una revolución paradigmática.
  
- Reactualización: Por medio de una *coda* reactualizadora, buscaremos demostrar, pasando por los niveles ónticos y ontológicos de ésta investigación musicológica, como un tercer nivel – crítico - puede conducir a la nueva música, en su carácter transdisciplinario, a ser agente potenciador y actualizador de realidades muchas veces contradictorias, a

través de la admisión de un nuevo orden generado por la liberación y la inclusión.

- Conclusión.

## **II**

### **HIPÓTESIS**

## II

### HIPÓTESIS

La complejidad y el principio de incertidumbre presente en la música de nuestra época con el manejo de espacios multidimensionales, provenientes del dodecafonismo y del serialismo nos hace repensar la lógica de la demostración formal y de la prueba real, o sea, los paradigmas clásicos. Dichos paradigmas fueron debilitados por las ciencias exactas, pero nuevos planteamientos paradigmáticos, como el Teorema de Gödel y la lógica del "tercero incluido" de Lupasco, sumados al pensamiento complejo de Morín colaboran, en conjunto, para la posibilidad de una religación del saber y de una unidad científica. Debemos pues, considerar la hipótesis de 'repensar el pensar'. Repensar la lógica deductivo-identificatoria que "expurga del discurso la existencia, el tiempo, el no-razonable, la contradicción"<sup>6</sup> es trazar una metalógica y establecer un metadiscurso en el conocimiento. Este, abarca la complejidad de las condiciones culturales psico-histórico-sociales, y de las emergencias de su proceso.

Para nosotros, musicólogos, trascender al paradigma clásico y a

---

<sup>6</sup> Morín, Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998 pp. 257.

la lógica formal, *a priori*, está ligado al comportamiento del fenómeno musical contemporáneo. Éste, requiere de nosotros una revolución paradigmática que incluya el doble principio de (i) la complejidad metalógica de la realidad y (ii) la pertinencia de un pensamiento complejo<sup>7</sup>. Para tal, debemos repensar la posibilidad de satisfacción de un paradigma clásico en el ámbito de nuestra musicología, reconocer las contradicciones y considerar la hipótesis del pensamiento transdisciplinar.

Sin embargo, las bases de estos cuestionamientos ya son conocidas en nuestro medio musicológico<sup>8</sup>, y a menudo, posiblemente provenientes de todos los estudios sobre la percepción. Al admitir la música como un fenómeno acústico, como un evento complejo, a la que podemos añadirle como relato musicológico algunos planteamientos: "¿Cuál es el sentido de una música escrita si ella existe sólo como fetiche y como vehículo de distinción social dentro de una sociedad estructurada mayoritariamente en torno de una producción simbólica de

---

<sup>7</sup> Morín, Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998. p. 259

<sup>8</sup> Maturana 1980, en su calidad de neurobiólogo, presentó en Chile el importante artículo "¿Qué es ver?" en el que plantea que, para él, percibir no es captar rasgos de objetos de un mundo exterior, y sí, está constituido de un mundo de acciones, por las cuales un organismo tiene tantos espacios perceptuales cuanto pueda ser distinguido en interacción con su observador. Maturana, Umberto. "¿Qué es ver?" Simposio Internacional Comparative Neurobiology of vision in Vertebrates, Punta de Tralca, Chile, noviembre 25-27, 1982. Arch. Biol. Med. Exp.: 255-269 (1983).

carácter comunitario?"<sup>9</sup> Según Clifton, "los sonidos, las técnicas compositivas, la notación son aspectos muy importantes de la música, pero no son la música. La actitud fenomenológica puede describir la música de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencionalmente notada, los cuales, por esta razón, levantan la sospecha de que es la notación más que la música lo que ha sido analizado. La música no es únicamente un conjunto de vibraciones físicas relacionadas con su interpretación, sino un significado constituido por la existencia humana (Clifton:1983)."<sup>10</sup> A partir de esta afirmación, podemos concluir que el fenómeno musical contemporáneo trata en principio de la percepción, en la que, aún siendo un acto individual, después de la dicha revolución Schönbergiana pasa a contener mayoritariamente un carácter destructivo de los paradigmas clásicos de tiempo y espacio. En consecuencia, si no se tiene una audición *a priori*, la partitura servirá solamente como un guión para el intérprete, y la percepción, o el fenómeno musical en sí, tendrá un carácter ritual de percepción individual, para después ser aprehendida cognitivamente. Como ejemplo, podemos citar, en el *Seco*, de Cáceres, la secuencia de *clusters* y amplios silencios, y preguntar:¿ esto podría

---

<sup>9</sup> Castillo Fadic, Gabriel. Educación para una estética musical de transferencia. Universidad de la Sorbonne. Inédito.

<sup>10</sup> En: Nagore, María. "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica" Universidad Complutense de Madrid Músicas al Sur - Número 1 - Enero 2004.  
<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>



realmente tener sentido como música sin su percepción, reducida a un análisis formal de la partitura?



FIG 1

Si al nacer, la obra musical del siglo XX aprueba sus condiciones poéticas y valores estéticos en si misma, trascendiendo y fluidificando su condición de lectura individual; sabemos que su lectura adentra en el campo de la cognición de forma compleja. Asume su condición de realidad contradictoria: es múltiple en su condición de mimesis con sus potencialidades, y es contradictoria en sus potencialidades de actualización a determinados paradigmas, estableciendo así la equivalencia entre vanguardia artística y revolución paradigmática. En otras palabras, la operación entre percepción y cognición en la nueva música procederá a través de una contradicción paradigmática que, de alguna forma, será administrada por el observador.

Stéphane Lupasco enunció en sus obras esa realidad contradictoria, o sea, un conocimiento que muestra cómo en el interior de una dinámica constante y contradictoria, que él denomina *el estado T o tercero incluido*, el real *potencia y actualiza* bajo todos sus aspectos el orden vivo y los fenómenos en una creación sin fin. Formulada en tres leyes (1980, reed. 1982a, 1982b ):

- “Para que un sistema exista, es necesario que los elementos que lo constituyen se atraigan y se repelan al mismo tiempo (...), con esto, que los elementos energéticos contengan en sí mismos fuerzas de disociación simultáneas”;
- “Si los elementos constitutivos de un sistema son rigurosamente homogéneos, no hay más elementos, y de esta forma, no hay mas sistemas; si los elementos son rigurosamente heterogéneos, resulta de esto una diversificación ilimitada y por ende, tampoco hay sistema. Es necesario entonces, que los constituyentes energéticos de cualquier sistema sean al mismo tiempo y contradictoriamente heterogéneos y homogéneos”.
- “Toda energía, cualquiera que sea y sin importar el campo, pasa de un cierto grado de potenciación a un cierto grado de actualización, porque una energía no susceptible de ser potenciada se actualizaría definitivamente (...). Pero para que una energía pase de un estado de potencialidad a un estado de actualización, es necesario que una energía antagónica y contradictoria la mantenga en este estado por su propia actualización, y

pueda potenciarse a su vez para permitir que ella se actualice”<sup>11</sup>.

Para Lupasco, las contradicciones no son vistas en su sucesión, pero sí en su coexistencia en el propio seno de la materia y de la vida. Para Paul, 1998, Lupasco busca inspiración en la Física para plantear que estas contradicciones evocan el propio principio de la homogeneidad y de la heterogeneidad.

Son estos los principios que constantemente se busca en la esencia del conocimiento. Homogeneidad y heterogeneidad, objetividad y subjetividad, hecho o valor, cuerpo o espíritu.

Tratándose de lo concreto y objetivo, aquí bajo la forma de un sistema de aprehensión estética, una revolución paradigmática emerge de las fuerzas contradictorias a la lectura de la música contemporánea latinoamericana. Si la validamos y analizamos con los preceptos de belleza clásica, bajo la forma de un paradigma cartesiano, la obra no se potenciaría. Sin embargo, a través de una revolución paradigmática, la misma encontraría su trayecto de potenciación a través de su propia actualización, superando simultáneamente su condición poética excluyente y su percepción estética desfasada de coherencia concreta y

---

<sup>11</sup> Random, Michel. O pensamento transdisciplinar e o real, trad. Lúcia Pereira de Souza, São Paulo, TRIOM, 2000. p. 15.

objetiva. Emergen entonces, nuevos paradigmas actualizados por la realidad.

Al analizar la dinámica de la realidad hoy percibimos fácilmente que los paradigmas clásicos ya no funcionan en la cotidianeidad, la lógica clásica de la no-contrariedad y de causa y efecto no se actualiza en nuestro cotidiano. Si para nuestra condición de supervivencia es necesario permitir un sentido de apertura a nuestros paradigmas, para la música también lo es.

Yampolschi define 'sentidos de abertura' como "posibilidades de aprehender nuevos sentidos de convergencia estructural entre los dominios del arte y de la sociedad desde un punto de vista histórico. Sentidos que, al reflejar nuevos paradigmas estéticos en oposición a aquellos que marcaron la tradición Clásico-Romántica, son denominados de abertura."<sup>12</sup>; como por ejemplo, la idea de que el arte es una idea cerrada en sí misma, subjetiva, religiosa y contemplativa.

Si la matemática fue considerada como instrumento de la lógica perfecta por muchos siglos, vemos a través de su operación axiomática como esto funcionaría. Dados tres axiomas clásicos:

---

<sup>12</sup> En "Música Hoje". Revista de pesquisa musical. Public. do Depto. de Teoría geral da música: EMUFG. 1998/1999. p. 157

- 1- El axioma de la identidad:  $A$  es  $A$
- 2- El axioma de la no-contrariedad:  $A$  no es no  $-A$
- 3- El axioma del tercero excluido: no hay un tercer término  $T$  que es al mismo tiempo  $A$  y no  $-A$ .

En este modelo vemos un comportamiento en que se considera solamente la identidad y la alteridad de un sistema, desconsiderando la diversidad y la complejidad. Sin embargo existe afortunadamente otra posibilidad:

- El axioma del tercero incluido: hay un tercer término  $T$  que es al mismo tiempo  $A$  y no  $-A$ .

Este axioma refleja el sentido de abertura de Yampolschi. Puede ser aplicado en la musicología no solamente como especulación filosófica, sino también en el análisis, la validación histórica y en la aprehensión estética.

Aplicando el primer conjunto de axiomas que reflejan la lógica clásica, tendríamos un estudio que negaría la realidad y cuyos resultados estarían lejos de ser veraces, pues trataría el objeto en un

único nivel, como "objeto en si mismo". Por ejemplo, si tomamos la música contemporánea latinoamericana e intentamos definir y diferenciar sus rasgos estilísticos y su pertenencia con "lo latinoamericano", podríamos aplicar de la teoría de conjunto de Russell:

- Existe un conjunto tal que, cualquiera que sea  $X$ ,  $X$  es un elemento de este conjunto si y sólo si ... $X$ ...

Esta paradoja, descubierta por Bertrand Russell en 1901 estudiando los conjuntos, admitió que cualquier condición que pudiese ser enunciada definiría un conjunto cuyos elementos serían solamente las cosas que satisficiesen esta condición. Por ejemplo, si elegimos la condición de pertenencia de la estética musical latinoamericana tendríamos: "Existe un conjunto, tal que cualquiera que sea  $X$ ,  $X$  es un elemento de este conjunto sí y sólo si  $X$  es un latinoamericano". Si la condición fuera la de " que no se trate de un latinoamericano", entonces habrá un conjunto al que pertenecerán todos los objetos que no son latinoamericanos y nada más.

Sin embargo, algunos conjuntos no son elementos de si mismos: el conjunto de latinoamericanos no es un latinoamericano, de modo que no pertenece a si mismo. No obstante, parece que algunos conjuntos

serían elementos de sí mismos: el conjunto de no latinoamericanos, por ejemplo, parece pertenecer a si mismo, ya que satisface la condición de no ser un latinoamericano. Por lo tanto, debe considerarse la posibilidad de llenar los espacios de la sentencia con la condición:  $X$  es un conjunto que no es un elemento de si mismo. Nos parece que la sentencia sería verdadera, cualquiera fuera la forma en que se llenen los espacios, mientras que la condición tuviera sentido. Después de definir esto, podríamos plantear esta última condición para obtener una segunda sentencia:

- Existe un conjunto tal que, cualquiera que sea  $X$ ,  $X$  es un elemento de este conjunto sí y sólo si  $X$  fuese un conjunto que no sea elemento de si mismo.

Este segundo enunciado asegura la existencia de un conjunto de todos los conjuntos que no sean elementos de si mismos. Admitiendo que la existencia de este conjunto está asegurada, podemos nombrarlo  $T$ , y podemos proponer cuestiones sobre él: el conjunto  $T$  es un conjunto de si mismo. Entonces, podemos afirmar:

- $T$  es un elemento de  $T$  o  $T$  no es un elemento de  $T$ .

Supongamos que T fuese un elemento de si mismo; T dejaría de llenar la condición que cualquier cosa debe llenar para pertenecer a T; tendríamos, sin embargo, que T no pertenecería a si mismo. Por otro lado, supongamos que T no fuese un elemento de si mismo; satisfaría la condición suficiente para tornarlo un elemento de sí mismo; sería, sin embargo, elemento de si mismo.

Demostramos así, que existe un conjunto T que es y no es, simultáneamente, elemento de si mismo, lo que puede ser considerado en este caso una contradicción, por lo tanto, excluido de esta lógica. Podríamos nombrarlo entonces, como tercero excluido.

La estructura de esta paradoja consiste en la premisa de que la existencia de un determinado conjunto implica, necesariamente, la no existencia en un otro conjunto, lo que evita la contradicción de un objeto ser y no ser, estar y no estar simultáneamente en espacios diferentes.

En este caso, todos los planteos serían viciosos y estancados, pero si consideramos un paradigma del tercero incluido, representado por la lógica de la no contradicción, tendremos una salida para este *impass*.



Vemos como un sencillo encadenamiento puede ilustrar, a través de los propios pensamiento y práctica clásicos, estas opciones:



FIG. 2

La contradicción está, como vemos en el ejemplo, en el 4<sup>o</sup> acorde. Vemos que, aunque sea un acorde de Do Mayor, en un encadenamiento también en Do Mayor, este acorde en la segunda inversión se percibe como una *Dominante* (D), o sea, el primer grado, usualmente *Tónica* (T) entra en contradicción si es expuesto en un único nivel de realidad. En verdad, sabemos por nuestra experiencia perceptiva que este acorde suena como una *Dominante*, lo que sencillamente parece incoherente con su notación analítica si fuera seguida conforme las leyes de la armonía tradicional. Sin embargo, tal contradicción abre la posibilidad de nuevos niveles de realidad, planteando acercamientos perceptivos, contextuales y un sinnúmero de opciones incluidas en esta contradicción.

El planteo de la lógica del tercero incluido rompe con la premisa de la teoría de conjuntos de Russell, pues es una lógica interbinaria, esto es, acontece entre los campos opuestos, y también es interdimensional, o sea, los pares de contradictorios continúan en un mismo nivel de realidad, mientras el tercer término T es explicado en otra dimensión.

Romper con la premisa de un único nivel de realidad es una de las bases de la transdisciplinariedad. En un mundo complejo, el estudio de la estética contemporánea no lograría éxito abarcando solamente elementos tangibles de descomposición y materialidad. Para aprehender una estética musical contemporánea en Latinoamérica y avanzar en el entendimiento de la realidad de la musicología, creemos que es imprescindible el camino transdisciplinario y la ruptura con los paradigmas clásicos. Es una emergencia de la propia música y un elemento concreto de su estética, ella misma plantea la revolución paradigmática.

**III**

**MARCO CONCEPTUAL**

### **III**

## **MARCO CONCEPTUAL**

"Es indispensable que las teorías científicas se abran a los problemas epistemológicos, filosóficos y éticos que levantan o suponen, y que las filosofías se abran al conocimiento científico que modifica y renueva a su problemática."<sup>13</sup>

### **III.1. Paradigma**

Planteamos en esta tesis una revolución transdisciplinaria. Esta está ligada, en primera instancia, a una revisión paradigmática. Entonces, ¿qué es un paradigma? El sentido clásico del término oscila en torno de la ejemplificación del modelo o de la regla y de un argumento que, basado en un ejemplo, se destina a ser generalizado. Un paradigma está tanto ligado a una causalidad histórica cuanto a una experimentación científica. Tiene su fundamento en la lógica y además separa el sujeto del objeto. El paradigma cartesiano determina los conceptos soberanos y prescribe la relación lógica de disyunción entre:

---

<sup>13</sup> Morín, Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998. p.314.

Sujeto	Objeto
Alma	Cuerpo
Espíritu	Materia
Calidad	Cantidad
Finalidad	Causalidad
Sentimiento	Razón
Libertad	Determinismo
Existencia	Esencia

Según Morín, este paradigma determina una doble visión de mundo: por un lado, un mundo de objetos sometidos a las observaciones, experimentaciones, manipulaciones; por otro lado, un mundo de sujetos que se plantean a sí propios problemas existenciales, de comunicación, de conciencia de destino."<sup>14</sup> De esta manera tenemos dos formas de paradigmas excluyentes, donde uno sólo puede ser verdadero si el otro fuera falso. Se forma así una visión simplista y unilateral dentro de un universo bilateral. La adhesión de uno al otro, es proporcional al fracaso de su separación. Haz lo que yo digo, pero no lo que yo hago...

---

<sup>14</sup> Morín, Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998. p. 277.

Sin embargo, el paradigma que planteamos debe promover un movimiento epistemológico entre raciocinio y experiencia, entre el mundo de las ideas como un todo. En acuerdo con Bachelard, dialectizar el pensamiento es aumentar las garantías de crear científicamente fenómenos completos, de regenerar todas las variables degeneradas o suprimidas que la ciencia, como el pensamiento ingenuo, había despreciado en su primer estudio. Para tal, como nos plantea Bachelard, es necesaria una revisión y por lo menos la voluntad de una reestructuración y apertura en conceptos estandarizados, tanto en la ciencia cuanto en la vida cotidiana, y más todavía en la relación entre ellas. En este ámbito, quizás la música de vanguardia cuestione la audiencia justamente por este desplazamiento de realidades.

El paradigma asume entonces un carácter prudencial de entendimiento de procesos que componen la realidad, sean ellos históricos, sociales, filosóficos, éticos, o de la *praxis*. Dialectizar el pensamiento es aprovechar las ambigüedades para construir sistemas que puedan resolver la realidad, alertando el pensamiento hacia las interconexiones de los fenómenos, pues debemos tener en cuenta, como señala Morín "la trágica dificultad, aún en las ciencias, de incorporar correctamente la experiencia en el pensamiento y en la idea; la trágica dificultad de cambiar nuestra visión de universo; y la ceguera ciega para

sí misma, inscrita en el corazón del conocimiento, del pensamiento, y de la idea."<sup>15</sup>

Pero si para Bachelard "En todas las circunstancias el inmediato debe ceder lugar al construido"<sup>16</sup>, vemos que un paradigma es formado también por la sensación *a priori* de un fenómeno (como en el caso de la desconstrucción musical del siglo XX). Éste es responsable en muchos casos por el impulso primero: la duda. Un paradigma como trataremos en esta tesis, nos da una visión amplia de mundo, pues abarca las ideas como un todo, de la clausura hasta la liberación de su contexto, desde la epistemología hasta la vivencia de la realidad. Sin embargo, está profundamente inscripto en la organización cognitiva del individuo y de sus relaciones con otros individuos, "un gran paradigma está profundamente inscripto en la organización de una sociedad: la determina tanto cuanto es determinado por ella."<sup>17</sup> Por lo tanto, es prudencialmente necesario que asumamos una actitud de cooperación disciplinar para comprender un paradigma.

---

<sup>15</sup> Morín, Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998. p.299.

<sup>16</sup> Bachelard, Gaston. Filosofía do novo espírito científico - a filosofia do não, Portugal, Editorial presença, 1976. p. 201.

<sup>17</sup> Morín, Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998. p.288.

### III.2. FENOMENOLOGÍA

La música utiliza la partitura para conservarse, pero no está totalmente presente en ella, y éste es un problema inherente a toda arte, que no sea directamente tangible en sus señales físicas, como las artes visuales. Tanto estas últimas como la música tienen en común la distinción entre su existencia artística y su existencia física. La partitura musical es compuesta por la impresión en el papel de una escritura simbólica convencional o convenida (en el caso de nuevos lenguajes). La partitura sin ejecución, es a la música como una pintura que está guardada en lo oscuro; por lo tanto, la realización de la música se obtiene a través de su ejecución: "Cuando, por lo tanto, para aludir a esta necesidad de ejecución que la obra de arte como tal posee, se hace referencia a la música y al teatro, esto ocurre porque en tales artes esta "realización" tiene un aspecto más evidente y aparatoso"<sup>18</sup>. Esta evidencia de que la música es un fenómeno y no una construcción material, aporta al planteamiento de la Fenomenología.

Sin embargo, la lógica clásica nos hace ver la música como un objeto puro, ausente de fenómeno, pronto para ser catalogado. Es lo que transforma el sujeto en objeto, la cosificación generadora de la

---

<sup>18</sup> En Pareyson, Luigi. Os problemas da estética, trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo, Martins Fontes, 1997. p. 216.



cultura de espectáculos y de lo bello excéntrico. Es la cultura de la lógica axiomática. Hutchinson abarca esta problemática en el estudio interdisciplinario de la musicología sistemática, aportando discusiones acerca de la colaboración disciplinaria para una posible comprensión del conocimiento de la música entre "su efecto psicológico y sus reglas estéticas (*Drägen*), y como los objetivos dados por las propiedades de la música (frecuencia, intensidad, y complejidad de vibraciones) son realizadas en la emoción-subjetiva (*Husmann*)."<sup>19</sup>

"Considerando estas relaciones, la religación con el debate científico y el compromiso - o al menos una coligación temática - con los problemas de la praxis de la vida parecen constituir criterios incontorneables de una filosofía eficiente"<sup>20</sup>. Lo que se plantea es un contrapunto ontológico de liberación axiomática. Es la búsqueda metódica de la esencia (*Wesen*). Dussel, 1977, describe la esencia como un correlato de la subjetividad trascendental, teniendo en la filosofía, o intención filosófica, la captación fenomenológica de ella. La fenomenología tiene como fundamento "la reciprocidad entre hombre y mundo"<sup>21</sup>, considerando al sujeto un ser enganchado al mundo, o, en otras palabras, un ser intencional relativizado por el mundo. Esta

---

<sup>19</sup> Hutchinson, William. *Systematic musicology reconsidered*, en: *Current musicology*, nº 21, N.Y., Columbia University ed., 1976. p. 62-63.

<sup>20</sup> Lenk, Hans. *Razão pragmática: a filosofia entre a ciência e a práxis*, trad. Emmanuel Carneiro Leão Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990. p. 13.

<sup>21</sup> En Dufrenne, *Estética e filosofia*. Editora Perspectiva (3º ed.). São Paulo, Brasil, 1998, p.189.

condición se suma a la premisa de inmediatez de la relación perceptiva entre el hombre y el mundo; Dufrenne, 1998, ve la fenomenología como un método trascendental que piensa en el sentido inmediato del objeto y en el saber virtual del sujeto:

“De todas maneras [...] se puede decir que la fenomenología, remontando al inmediato, permanece fiel a su palabra de orden inicial: la cosa, por ella descripta, está enteramente mezclada con el hombre. Pero es, de hecho, la cosa tal que se propone al hombre antes que un pensamiento objetivador la mantenga alejada e intente reducir o explicarla.”<sup>22</sup>

Es el espacio donde el fenómeno está entre la ejecución y la percepción, como si fuera un espacio dinámico-gravitacional de cambio. Es el momento del contacto inmediato que propone el arte musical, un momento privilegiado donde el rito artístico toma cuerpo. Grebe nos habla del "proceso creativo en sí mismo, caracterizado por su doble dimensión consciente e inconsciente o subliminal"<sup>23</sup>, de donde planteamos en este espacio gravitacional la dimensión consciente al

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 189.

Lenk, Hans. *Razao pragmática: a filosofia entre a ciência e a práxis*, trad. Emmanuel Carneiro Leão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990. p. 23.

<sup>23</sup> Grebe Vicuña, María Ester. *Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical*. *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 68.

intérprete, y la dimensión subliminal al receptor. Con esto, el fenómeno musical del cual tratamos adquiere una pragmática experiencial.

No obstante, este lugar inmediato de la fenomenología está dentro de cada individuo. No se trata de un mapeamiento geográfico, pero del espacio de la autoformación, donde sólo una conciencia crítica y reflexiva pueden generar un conocimiento sistemático. Es necesario 'aprender a aprehender', aprender a aprender, potenciar y actualizar; la esencia del fenómeno debe ser aprehendida de forma reflexiva: aprendida. Los procesos de cognición y de percepción del fenómeno musical deben inferir de forma centralizadora y esencial en la reorganización paradigmática del observador. Deben, sin embargo, ser agentes reflexivos al conocimiento del sujeto. En última instancia, deben participar de forma crítica, en un ejercicio ritual de revelación.

Según Dussel, "La esencia es el ser del objeto, cuyo último fundamento es la subjetividad trascendental, y cuyo acceso metódico es la reducción"<sup>24</sup>. No obstante, comprender las partes y los diversos factores que interfieren en el fenómeno musical no significa un comportamiento reduccionista y mucho menos un fin. Significa aquí, simplemente no negar una relación *a priori* con un objeto, y sí

---

<sup>24</sup> En Dussel, Para uma etica da libertação latino-americana II, Eiticidade e Moralidade, Coleção Reflexão latino-americana-2, II, Editora UNIMEP, Piracicaba, Brasil, 1977, p. 161.

reaccionar al fenómeno hacia una razón pragmática: "En su función práctica la razón es un "agente pragmático" para orientar las metas y perfeccionar la vida y la dinámica de la acción"<sup>25</sup>. Significa, por lo tanto, una salida de una encrucijada ética, entre el sujeto y el objeto, a través del hombre global; y de la búsqueda de una estética musical latinoamericana hoy, a través de una constante cognitiva, una identificación con el fenómeno de potenciación y actualización permanente, y por consecuencia, no jerárquica.

Este es el recorrido hacia una ética existencial de constante auto-revelación estética a través de las experiencias y reacciones frente a la música latinoamericana contemporánea, donde la comprensión de sus necesidades liberadoras pueda tornarse reveladora.

Es, por consecuencia, una comprensión de la cotidianeidad. La cotidianeidad acrítica con relación a la liberación del ser latinoamericano, desplegándose del reivindicacionismo vicioso y asumiendo un *ethos* transontológico (Dussel también lo nombra 'trans-existencial': "es la manera acrítica de vivir la liberación")<sup>26</sup>, y así siendo, transcultural.

---

<sup>25</sup> Lenk, Hans. *Razão pragmática: a filosofia entre a ciência e a práxis*, trad. Emmanuel Carneiro Leão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990. p. 23.

<sup>26</sup>*Ibid.* p. 222.

Nicolescu describe lo transcultural como “[...]la abertura de todas las culturas a aquello que las atraviesa y las sobrepasa.”<sup>27</sup>, y así siendo, constituye un lugar sin lugar, un silencio; ella nos indica que “ninguna cultura constituye el lugar privilegiado a partir del cual se pueda juzgar las otras culturas.”<sup>28</sup>.

### **III.3. CRÍTICA**

Ackerman (1963, pp. 131) plantea: “Considero la crítica no una técnica adicional para ser adoptada por historiadores, pero un desafío que nos fuerza a reexaminar los principios filosóficos fundamentales por los cuales operamos.”<sup>29</sup>

Sacar los substratos críticos de un fenómeno musical parece sin embargo no ser la praxis del músico. Una parcela significativa de

---

<sup>27</sup> Nicolescu, Basarab. O manifesto da transdisciplinariedade. São Paulo, TRIOM, 1999, p. 114.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>29</sup> En Kerman, Joseph. Musicologia, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1987. p.165.

músicos y legos, por cuestiones culturales, reminiscencias del siglo XIX u otros motivos que no cabe aquí explorar, se apoyan mucho más en el lado afectivo o en la "virtuosidad técnica" de la interpretación de la obra musical. Se quedan paralizados mentalmente por una estética no-reflexiva y simulada, separatista y mecánica con respecto al objeto musical. Su postura de observador de un espectáculo transgrede la naturaleza comunicativa y reflexiva del arte, de portadora de conocimiento y de espacio ritual de la *autos*. Martins se refiere a este problema:

"La reverencia estática y el éxtasis del crear nos mantiene en una constante contemplación del pasado. Nos negamos a pensar la obra musical, nos negamos a investigar el fenómeno y a desvendar el misterio para llegar a la comprensión. Olvidamos que sin la comprensión el "sentir" es cuestionable, no sólo en términos musicales, como también educacionales y, más ampliamente, como forma de conocimiento."<sup>30</sup>

Entonces, ¿cómo entender esta reflexión provocada por la música de hoy en Latinoamérica? A través de la vivencia de la totalidad, vivificando y reflexionando sobre la complejidad omnipresente,

---

<sup>30</sup> Martins, Raimundo. *Educação musical: conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música- Coordenadoria de Educação Musical, 1985. p. 46.

superando nuestros acondicionamientos personales, sociales, culturales y estéticos. Debemos pues, a través de la crítica, pasar de la estética totalitaria a la estética totalizadora.

### **III.4 DIALECTICA**

Con el pasar del tiempo, las teorías se quedaron restringidas a los estudios por áreas de conocimiento, desarrollando investigaciones especificistas, centradas en problemas específicos, donde el ser humano es tratado como objeto, "cosificado". De esta forma el "objeto"(ser humano) es simple, y la investigación compleja. Sin embargo, el ser humano, principalmente el urbano que contradictoriamente vive de estas especificidades en un mundo "masificado" <sup>31</sup>, es un ser único y complejo, poseedor de su propio universo, su universo individual.

Es la dialéctica la que se contrapone a las especificidades,

---

<sup>31</sup> A la causa de las necesidades del crecimiento cuantitativista producido por la internacionalización de las economías de los países industrializados, el sujeto pasa a hacer parte de una "masa homogénea", contextualizada en una estructura económica determinante de su modo de vida y de su cotidiano principalmente a través de la información manipulada por una clase dominante. Esta clase es descrita por Mattelart, 2000 (p.156) de la siguiente forma: "Resultante de un modo de producción y, como todo producto, necesitada de una técnica de elaboración, la información es suministrada por especialistas que, a pesar de la diversidad de sus opiniones, no están en condiciones de poner en entredicho su fundamento ideológico...".

mientras se vuelca a la comprensión existencial y cotidiana del ser. Según Dussel, 1977, "La dialéctica es el arte de la interpelación, pero es mucho más [...] la dialéctica es universal (trata de todo, y su punto de partida no es sabido de forma precisa (pues es comprendido existencialmente)." <sup>32</sup>

La dialéctica trata sobre los presupuestos de las ciencias, como si fuera fundamento para sus métodos, es óptica y fundadora. Pero la necesidad reveladora de pensar el pensar ejercida por los caminos dialécticos debe ser generadora de un pensar epistemológico abierto, no totalitario y dominador. Según Dussel, "...la falsa, dominadora e inmoral dialéctica es simplemente un movimiento conquistador: dia-léctico" <sup>33</sup>; la dialéctica del pensar solitario, cerrado, es el pasaje de la totalidad a un nuevo momento de sí misma. Es por causa de esto que encaro la dialéctica no como una lógica dialéctica, y sí como un pensamiento dialéctico. "La dialéctica es un modo de pensamiento que reconoce, integra y trata el contradictorio, pero no constituye una lógica (...) existe un pensamiento dialéctico, no una lógica dialéctica" <sup>34</sup>. La verdadera dialéctica debe trascender a los especificismos, debe procurar la intersección de los diferentes caminos del pensar, proponiendo una

---

<sup>32</sup> En Dussel, Para uma ética da libertação latino-americana II. -Eticidade e Moralidade, São Paulo, 2º edición, trad. Luiz Joao Gaio, Loyola-UNIMEP, 1977, p.183-184.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 201

<sup>34</sup> Morín Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina. p. 244.



salida gnoseológica para la construcción de fundamentos de las diversas áreas, de sus prácticas interdisciplinarias, y su multiplicidad de puntos de vista.

Esta vía comprende gnoseológicamente a las especificidades culturales, las modalidades, los géneros, derivando el respeto a la diversidad, a través de una visión amplia del mundo. Es orientada al entendimiento del micro y del macro, no como fuerzas opuestas entre sujeto y mundo, pero sí complementarias en las relaciones construidas en la búsqueda del conocimiento de la realidad. En acuerdo con Morín, creemos que toda la dialéctica liberada de las limitaciones de la lógica aristotélica puede tornarse juego desvergonzado y prestidigitación que escapan a las presiones de la realidad. En la medida en que logremos hacer alianzas y establecer conexiones de estos sentidos de abertura, tendremos una perspectiva de aproximación entre arte y sociedad, facilitando un sentido de aprehensión del fenómeno musical con las correlaciones que conforman su estética. Por consecuencia, el concepto de dialéctica será usado como medio de raciocinio que busca la reconciliación entre las contradicciones.

Planteamos entonces, un estudio fenomenológico y dialéctico, que consiste en aprehensión y comprensión, o en otros términos,

potenciación y actualización, en un círculo transfinito de cognición involucrando al sujeto, a la realidad y a la ciencia, pero provocados por la música.

### **III.5. APREHENSIÓN ESTÉTICA**

El carácter concreto de la estética difícilmente pueda ser tan claramente dissociado de su carácter filosófico, aún porque la experiencia en sí es constituida de acción y reflexión, o sea, significado. Pero en ciencia, como sabemos, los paradigmas son los procedimientos que nos llevan a validar el producto u objeto, siendo entonces parte substancial de la supervivencia del objeto. De esta forma, el procedimiento es objeto concreto de la ciencia, y si la estética, que por tanto tiempo fue considerada el estudio de lo bello, tiene en sus juicios de valor el fundamento para su aprehensión, su tarea más concreta emerge de los paradigmas.

Vemos que la distinción entre la representación de objetos bellos y la bella representación de objetos entre los prerrománticos ya nos establece un carácter sistemático de representación estética, donde el

proceso y el procedimiento artístico son los que van a determinar la belleza del objeto y no el objeto en sí. Es entonces la experiencia del fenómeno artístico, proceso de interferencia humana en la naturaleza, el responsable por el resultado estético, y no el arte en si misma. Por lo tanto, es el procedimiento el responsable por la existencia de la obra de arte. En música esto nos parece naturalmente obvio, puesto que la obra no tiene otro medio de existir si no por la intervención del interprete (aún en el caso de la música electrónica) y lo que se espera de esto no es ni la mera decodificación de la partitura ni solamente la originalidad del intérprete, pero sí justamente, la mezcla de los dos, o sea, la interpretación; ni el producto del compositor ni el proceso de ejecución de la obra, pero sí el procedimiento de interpretación de la idea del compositor.

Llegar a la estética a través de la experiencia artística de la obra de arte parece claro, y Pareyson describe este camino concreto como "(...)una conciencia refleja y sistemáticamente orientada por la propia actividad.<sup>35</sup>" El hecho es que, cuando se enfrenta un problema estético, se enfrentan también todos los otros, pues si transferimos la experiencia estética al lenguaje científico, nos deparamos justamente con los paradigmas aceptados por una comunidad restringida, y esto es lo que

---

<sup>35</sup> En Pareyson, Luigi. Os problemas da estética, trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo, Martins Fontes, 1997. p.9.

va a determinar, en su instancia, la validez del objeto. La reflexión estética del objeto de arte se torna objeto concreto de la ciencia al plantearse un sistema para su aprehensión, no como ley, pero como procedimiento para acceder a los procesos disponibles en cada obra de arte, procesos estos, analíticos, históricos o filosóficos.

**IV**

**RUPTURAS EPISTEMOLÓGICAS**

## **IV**

### **RUPTURAS EPISTEMOLÓGICAS**

#### **IV.1. Los paradigmas científicos en la historia**

El problema del origen del conocimiento es casi tan antiguo cuanto el hombre. Conocerse y reconocerse siempre ha producido reflexiones a cerca de la identidad del individuo y del colectivo; el flujo cada vez mayor de conocimiento científico, así como la velocidad de transformación de la sociedad y las importantes descubiertas de la ciencia, en especial las de la Física Cuántica, sugieren una reflexión transdisciplinar de los caminos de la Ciencia para comprender la realidad.

La yuxtaposición de la identificación y el conocimiento del ser humano han inspirado la ciencia a abordar el tema continuamente, estableciendo y restableciendo paradigmas de comportamiento, testando amplitudes y limitaciones en un ejercicio efectivo del "cómo" hacer y proceder en la exploración aparentemente inagotable de la existencia del Hombre. Desvendar y encontrar soluciones en el campo

material, conceptual y sistémico para el conocimiento y, a menudo, para la educación, constituye una constante misión recreadora e interactiva. Esto es posible a través de las variantes metodológicas y necesidades conceptuales generadas en los diversos campos de la ciencia, tales como en el campo de la epistemología, la filosofía, la historia y la estética. Abarcar el conocimiento y el entendimiento humano es tarea de la etnología, y su relación con la música, es cada vez más, tarea de una musicología unificada, de vocación humanista, orientada por un pluralismo que permita a cada investigación y a cada creador ser fiel a su misión de desvelar ideas científicas y artísticas.

En este campo es donde se nutre el paradigma inseparable de la integración y diferenciación del Hombre global, la esencia de la mirada profundizada de la creación, del conocimiento y de la identidad. El hombre es un ser psíquico y social, con capacidad de creación que evoca la multiplicación del conocimiento y la transformación abierta. Su capacidad de absorción de información le permite codificar y decodificar los eventos constantemente, transformando, de forma interactiva, hechos y cosas en principios de identificación que influyen las transformaciones socioculturales y la evolución del pensamiento humano a lo largo de la historia. En este sentido, son las exploraciones por

modos de representación las que buscan, desde hace mucho tiempo, emprender posibilidades de diálogo entre la Ciencia y la vida.

Este diálogo, que remonta de la Edad Media en Occidente, parte de la idea de Método de Descartes, estableciendo un modelo científico de reflexión de la aprehensión de la Verdad, por la rigurosa construcción de ideas claras y distintas, y a través del planteamiento experimentalista de Bacon para llegar al mismo rigor científico.

No obstante hubieran otros métodos comprensivos, es posible decir que los experimentos y la reflexión, predominaban. Estos, fueron seguidos por la observación, donde el organismo humano, los reinos animal, vegetal y mineral, las leyes de la Física, el universo, y también la música y las demás artes, eran vistas como máquinas que obedecían a determinadas leyes de movimiento y equilibrio. De esta forma, la observación, la reflexión y los experimentos constituyeran modelos de investigación adoptados por las ciencias y, por extensión, por todos los ramos del conocimiento. La relación entre ciencia natural y ciencia aplicada fue, según Heisenberg, "desde el comienzo una colaboración mutua: los progresos de la ciencia aplicada asentaron el camino para la búsqueda de un conocimiento empírico de la Naturaleza, a cada paso



más preciso"<sup>36</sup>. Hombres como Newton, Galileu y sus sucesores llegaron a combinar los procesos deductivos e inductivos. Pereira plantea que "De la síntesis entre el raciocinio y la observación se originó el moderno método científico de conocimiento."<sup>37</sup>

Fue solamente en los siglos XIX y XX que la concepción de mundo empezó a cambiar, abriendo camino para el reconocimiento de otras fuerzas. Según Fonterrada "esta concepción de mundo comenzó a ceder espacio a formas de pensamiento en que se reconocía la existencia de otras fuerzas además de las mecánicas, objetivas, concretas, palpables. Esta manera de pensar eclosionó en la Literatura y la Filosofía, abriendo camino para el Psicoanálisis y la Psicología Analítica, con las Teorías del inconsciente individual (Freud) y colectivo (Jung)"<sup>38</sup>. El arte se presentaba como forma de expresión, la música ascendía a los arrobos del sentimiento y el mundo era concebido como resultado de las representaciones e interpretaciones del sujeto, abriendo nuevas concepciones de tiempo y espacio, y de esta forma, generando reflexiones sobre el comportamiento hombre/mundo.

---

<sup>36</sup> Heisenberg, Werner. Física e filosofía, trad. Jorge Leal Ferreira, Brasília, Editora de Brasília, 4º ed. Edições Humanidades, 1999. p. 260.

<sup>37</sup> Pereira, Kleide Ferreira do Amaral. Pesquisa em música e Educação, Rio de Janeiro, Edição da autora, novembro de 1983. p. 34

<sup>38</sup> Fonterrada, Marisa. A linha e a rede, en Anais do 6º Simpósio paranaense de Educação musical, Londrina, 1997. p. 8.

Hoy, en el mundo contemporáneo, ciencia y tecnología ejercen un papel tan importante en el mundo, que en la actualidad, el gran desafío es el control social de estos conocimientos. El conocimiento científico y tecnológico de este último siglo desencadenó una necesidad empírica de percepción de los cambios generados por el desarrollo de la ciencia en la dimensión social, cultural, ambiental, política y económica. La UNESCO, en la Declaración de Santo Domingo, 1999, al defender una cultura universal de la ciencia, y sobre todo de la paz, dice:

“Al abordar el papel y el impacto de las ciencias en la sociedad, las ciencias humanas y sociales deben desempeñar un papel esencial, principalmente en lo que se refiere a las consecuencias globales de los cambios científicos y tecnológicos, y a su relación con el desarrollo, el medio ambiente y las cuestiones éticas

Debe promoverse una creciente interacción y colaboración entre todos los campos de la ciencia. No sólo se trata de analizar los impactos actuales y potenciales de la ciencia y de la tecnología en la sociedad, como también de comprenderse las influencias recíprocas, o más precisamente, de estudiarse integralmente las

interacciones entre la ciencia, la tecnología y la sociedad.”<sup>39</sup>

Importantes pasos para la humanidad nos hacen revisar el tiempo, pensar el cosmos como si pensáramos en nosotros mismos de la manera más abarcadora posible. Ejemplo de esto es la llegada del hombre a la luna a fines de la década del 60, no por el hecho en sí, pero más por su contexto, donde ciencia y tecnología nos posibilitaron tener otra visión de la cosmología al poner los astronautas en la superficie de nuestro satélite, experimentando una nueva noción de centro del universo; así como también la teoría de un universo en expansión, en tres o hasta cuatro dimensiones. Pero no es tan simple cuanto parece, no se trata solamente de una suma progresiva, las transformaciones en la ciencia no acontecen de forma lineal. Al revés, fluyen al sabor de las presiones sociales, de la evolución tecnológica y de descubrimientos individuales articulados en imaginarios de verosimilitud y necesidad colectiva.

Los egipcios imaginaban el universo como una gran caja rectangular sobre el Nilo. Los griegos procuraban un principio formador del universo. Ya en nuestro siglo, Albert Einstein y otros físicos llegaron

---

<sup>39</sup> A ciência para o século XXI: uma nova base de ação. Reunião regional de consulta da América Latina e do Caribe da Conferencia mundial sobre a ciência. Santo Domingo, República Dominicana, 10-12 de março de 1999. En “documentos internacionais”, <http://www.unesco.org.br> . Enero, 2002.

a teorías modernas, como la Teoría de la Relatividad Espacial, que trata sobre los referenciales, o la Teoría de la Relatividad, que liga la Geometría y la Física, o aún la Teoría Cuántica, que explica la microfísica de las relaciones de partículas. Estas teorías apuntan para la unificación entre campos aparentemente dispares del conocimiento. Heisenberg afirma que "es probablemente verdadero que, en la historia del pensamiento humano, los desarrollos más fecundos frecuentemente tuvieron lugar en aquellos puntos donde ocurrieron convergencias de dos líneas de pensamiento distintos."<sup>40</sup>

Debemos considerar e interrelacionar entonces, el hacer científico y artístico con el pensar estético en la historia para buscar una dinámica interactiva, confluyendo para una meta trascendente que se transformará en una red analógica de comportamiento. Este camino nos ayudará a plantear un estudio transdisciplinario de la musicología para comprender mejor algunos efectos del fenómeno musical contemporáneo en nuestro continente.

---

<sup>40</sup> En Heisenberg, Werner. Física e filosofía, trad. Jorge Leal Ferreira, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 4º ed., Edições Humanidades, 1999. p 259.

## IV.2. Música y paradigmas del conocimiento

Más allá de una descripción formal de la música en si misma, donde inevitablemente sería necesario "congelar" la obra, la ruta para comprender las interrelaciones de un estudio de la estética contemporánea en la musicología latinoamericana será la de intentar entenderla como proceso. Considero que más acertado que el estado actual de un sistema es la forma como éste se desarrolla. Si nos detenemos solamente en una parte de este sistema, no sólo el resultado será cruelmente específico en el ámbito del conocimiento, también la posibilidad de error será mucho mayor. Sabemos que es imposible eliminar todas las posibilidades de error, nuestro trabajo consiste en reducir el riesgo a niveles aceptables. Encarar cualquier sistema como complejo es el punto de partida para un análisis; aún una simple obra musical o cualquier otro objeto o hecho analizado está determinado por un alto grado de complejidad, donde cualquier gesto afectará otros elementos. En la teoría del caos<sup>41</sup>, por ejemplo, la idea de propagación

---

<sup>41</sup> La teoría del caos está relacionada con el "efecto mariposa" o "dependencia sensible de las condiciones iniciales", y tiene, según Gleick, su origen en el folclore:

*"por falta de um prego, perdeu-se a ferradura;  
por falta da ferradura, perdeu-se o cavalo;  
por falta do cavalo; perdeu-se o cavaleiro;  
por falta do cavaleiro, perdeu-se a batalha;  
por falta da batalha; perdeu-se o reino."*

En: Gleick, James. *Caos – a criação de uma nova ciência*, trad. Waltensir Dutra, 10ª edición, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1989. p.20. Ver también en Moles, Abraham A. *As ciências do impreciso*, trad. Glória de Carvalho Lins, Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1995.

de errores está en el centro de este pensamiento, o sea, cualquier acontecimiento insignificante puede transformarse en una tragedia desmedida, así como la modificación de un pequeño acontecimiento siglos atrás podría conducir el mundo para otra situación. Sin embargo, no estamos interesados en describir todos los mecanismos internos y externos de la obra, pero sí en comprender sistemáticamente su desarrollo. Así como las herramientas evolucionaron de simples trozos de piedra para máquinas sofisticadas, nuestro comportamiento es de pasar del simple raciocinio de causa y efecto para el análisis de los múltiples factores que delinear la construcción de un hipotético campo estético en la historia de la ciencia de la música.

Como nuestra intención es la de trazar un recorrido diacrónico de la dialógica entre la ciencia y la estética musical docta hasta los días actuales en Latinoamérica, elegimos algunos períodos preconizadores en las relaciones estéticas de algunas ramas de las ciencias humanas. Tales hechos son encarados como procesos de las relaciones entre arte y ciencia, fundadoras del entendimiento musicológico transdisciplinar cuando se hace la pregunta "¿por qué?".

En este caso, si queremos llegar a las consecuencias de la percepción y el posterior acto cognitivo -potenciación y actualización-,

no podemos negar o desconsiderar el contexto histórico epistemológico que nos hace plantear los supuestos efectos de una superación paradigmática en el fenómeno musical contemporáneo. Tal acceso epistemológico es justificado por Santomé en el caso de que "en momentos de crisis dentro de una disciplina, cuando sus dificultades para enfrentar problemas que le competen por tradición y tipo de especificidad se hacen visibles, se recurren a otras disciplinas, marcos teóricos, métodos, procedimientos o conceptos que, acoplados al cuerpo tradicional de la misma, ofrecen la posibilidad de resolver los problemas detectados."<sup>42</sup>

Es necesario para ello, encarar el conjunto disponible de sistemas a ser analizado como de naturaleza intrínsecamente dinámica; Capra plantea que "El pensamiento sistémico es pensamiento de proceso; la forma se torna asociada al proceso, la interrelación a la interacción y los opuestos son unificados a través de la oscilación"<sup>43</sup>. Por lo tanto, entendemos que una estética de la música hoy se torna forma por su proceso de interacción con los fundamentos filosóficos, sociales, políticos y estéticos de la historia. Así, las vanguardias musicales hoy

---

<sup>42</sup> Santomé, Jurjo Torres. *Globalização e interdisciplinariedade*, trad. Cláudia Shilling, Porto Alegre, Editora Artes médicas sul Ltda, 1998. p. 63

<sup>43</sup> Capra, Fritjof. *O ponto de mutação*, trad. Alvaro Cabral, São Paulo; Círculo do livro, 1982, p.261.

asumen el *rol* unificador de los mundos aparentemente opuestos, o sea, entre la ciencia y el mundo cotidiano.

Por muchos siglos la música, influenciada por la filosofía clásica tuvo la tendencia de ser percibida de forma llana, cerrada en códigos que le conferían una calidad "plana", lineal, extremadamente vinculada a sus registros escritos. Su estructura era solamente un juego combinatorio entre la matemática básica y/o el lenguaje hablado, ambos formalizados en una superficie plana y percibidos hasta entonces como estructuras cerradas y exactas.

La relación dialéctica de la ciencia con la música es preconizadora; cada una de las fases del pensamiento científico colaboró para nuevas perspectivas de comprensión de la realidad. Sin embargo, el paradigma científico condicionaba la actitud científica y establecía cuales serían los criterios de investigación, frecuentemente ligados al modo como se esperaba que el mundo debiese funcionar. La ciencia era vista como un proceso de descubrimiento y prueba de la realidad: el modelo induce a una visión del mundo, y la inmersión en un paradigma, especialmente en el paradigma dominante, prepara al científico para convertirse en miembro de una comunidad científica; él es entrenado para pesquisar, actuar y hablar dentro de los criterios del paradigma



aceptado. Cualquier investigación que parezca ir más allá de los límites establecidos, es vista con desconfianza, cuando no totalmente minada y desechada como "no científica".

La propia subdivisión de los tradicionales campos del conocimiento es incoherente con sus resultados. ¿Cuántas y cuántas veces un importante descubrimiento científico no fue fruto del acaso disciplinario o metodológico? La abertura de perspectivas metodológicas y de paradigmas transdisciplinares dan curso a nuevos universos del conocimiento que, sin embargo deben ser criteriosamente revisados.

La interdependencia entre arte y ciencia es algo distintivo en la teorización de la música occidental. Muchos fueron los aportes de las más variadas áreas científicas que contribuyeron para los procesos de formación del lenguaje y de la escritura musical. Las investigaciones y experimentos de la Física y la Matemática, y sus procesos en las ciencias sociales, muchas veces aportan más en los procedimientos musicales que en el 'qué hacer musical' propiamente dicho.

Prueba de estos procesos y procedimientos 'extra-musicales' son los procesos matemáticos que desarrollaron la teoría musical occidental, ya sea a través de la racionalización de las consonancias, a

través de datos geométricos hechos por los Pitagóricos y desarrollados por Kepler<sup>44</sup> en el siglo XVII, donde basando sus teorías en los movimientos de los astros celestes, identifica al Sol como símbolo de la nota central, o también a través de las transformaciones del comportamiento de las sociedades, sus relaciones de mercancía, sus transformaciones políticas y sociales. Las grandes revoluciones de la teoría y la estética musical de occidente están asociadas a ideas ajenas a esta disciplina.

La escuela pitagórica fue una ramificación del Orfismo, este remontando a los tiempos del culto a Dionisio. "Ocurrió ahí, una combinación entre religión y matemática que, desde entonces, ejerció enorme influencia sobre el pensamiento humano"<sup>45</sup>. El griego Pitágoras, que vivió en el siglo VI a.C., realizó el primer experimento científico del cual se tiene noticia en occidente al estudiar las relaciones matemáticas que están en la base de las escalas musicales. Al estirar una cuerda y dividirla sistemáticamente, Pitágoras fue descubriendo que las relaciones de consonancia y disonancia están ligadas a la complejidad o simplicidad de las relaciones matemáticas.

---

<sup>44</sup> en la obra del científico alemán Johannes Kepler "Harmony of the World", de 1701.

<sup>45</sup> Heisenberg, Werner. Física e filosofía, trad. Jorge Leal Ferreira, 4º edición, Brasília, Editora Universidade de Brasília, Edições Humanidades, 1999. p. 98.

Estudiando el comportamiento de cuerdas vibrantes, descubrió que los sonidos por ellas producidos tenían frecuencias de vibraciones que formaban secuencias matemáticas.

Los intervalos de 8ª, 5ª y 4ª justas constituyen las fracciones más simples, mientras que el tritono la más compleja. De esta forma, las fracciones más simples generan sonidos más consonantes, mientras que las más complejas, sonidos más disonantes. Pitágoras recalcó que toda la armonía, toda la belleza y toda la naturaleza pueden ser expresadas por medio de relaciones entre los números enteros, o como él y los llamados pitagóricos nombraban números perfectos o afines. De la misma forma, el círculo de quintas era una secuencia armoniosa que permitía ascender a la felicidad. También según este raciocinio, la escala pentatónica, de origen china, posibilita la creación de melodías circulares, justamente porque excluye las relaciones más complejas de su interior.

Para Pitágoras, el conocimiento, siguiendo caminos humanos, permitía que los hombres penetrasen en la sabiduría superior. La felicidad suprema para él consistía en la verdadera contemplación de la armonía de los ritmos del universo. También se le atribuye la afirmación de que 'en la naturaleza todo es proporción (ratio)'.

Tal afirmación parece hoy en día sonar muy rara para algunos de nosotros, pero sin duda ayudó a constituir la base del pensamiento clásico, la estética de lo bello. Estas teorías matemáticas influenciarán directamente a los teóricos franceses a lo largo del siglo XVII, fundamentadas en el método científico de Descartes.

Sin embargo, si el principio de colaboración disciplinar que involucró la teoría de la música en la antigüedad nos aporta y nos da la esperanza de una colaboración efectiva en el futuro, veremos que la complejidad va aumentando proporcionalmente al desarrollo de las sociedades en el mundo moderno.

Emergen situaciones de carácter epistemológico intrínsecamente ligadas a cambios socio-contextuales, donde el 'qué hacer musical' deriva no sólo del conocimiento científico, pero sobretodo, de las relaciones de poder y el lugar del músico en la sociedad.

### **IV.2.1 EL RENACIMIENTO**

Si en la búsqueda por la veracidad podríamos citar por lo menos medio milenio de rupturas en el terreno científico, es en el Renacimiento que vemos un sentido multidisciplinar de comportamiento que empieza a buscar soluciones para la vida en sociedad, aunque comprometidos con la alta burguesía. La posterior emergencia del mundo moderno, con el desarrollo de una visión crítica de las Religiones y el advenimiento de la diplomacia pueden haber sido, a menudo, frutos de una nueva experiencia cognitiva occidental<sup>46</sup>.

Arte y ciencia trazaron un recorrido elemental en las mutaciones sociales de la historia de la música occidental, más específicamente desde su establecimiento en el seno de la Iglesia cristiana, donde el papel del músico tiene una función más claramente registrada, pasando por las cortes del Renacimiento, de Alemania y Austria del siglo XVIII, hasta el despliegue institucional de este período, la invención de la imprenta y la formación de un público internacional.

Históricamente, el paradigma del conocimiento está íntimamente

---

<sup>46</sup> Al referirme a occidental, es objetivando, más allá de las dimensiones geográficas, el comportamiento.

ligado a la emergencia del contexto sociopolítico de Europa del Renacimiento, en la medida que las circunstancias de poder cambian la visión del ser teocentrista de la Edad Media al ser antropocentrista del Renacimiento.

La intrínseca relación del músico con su empleador, el ejecutante y/o el público refleja, incluso a través de su obra, la necesidad de comportamiento impuesta por la sociedad en la historia occidental. Es importante tener en cuenta que el creador es un ser social y su obra no es compuesta en el vacío. Parte de esta analogía histórica puede revelarnos las relaciones de servidumbre de la música en las esferas políticas y religiosas: en esta esfera, la Iglesia medieval, por ejemplo, era la única que poseía los recursos y los medios intelectuales para la enseñanza que posibilitó la notación de las melodías, la codificación de técnicas, normas de estilo y hasta otros escritos, ya que era la Iglesia quien detenía gran parte de los escritos.

Fue la *Schola Cantorum* romana, que asumió su forma definitiva durante el papado de Gregorio, el Grande, entre 590 a 604, la que preparaba los integrantes del Coro Papal. El más conservador de los organismos tenía sus bases educacionales en los monasterios benedictinos, que desde el principio eran centros educacionales. Henry

Raynor, 1986, al analizar la trayectoria de la música medieval, confirma: "Habiendo reformado y codificado el canto cristiano, Gregorio, el Grande, les confió la administración de la *Schola Cantorum*, y el deber de los benedictinos era el de mantener y enseñar el canto auténtico así como Gregorio lo estableciera"<sup>47</sup>.

Sin embargo, ya más adelante, a principios del siglo XI con las obras de los compositores de San Marcial y los de Compostela en España, ya se contestaba esta función: "¿Hasta que punto [la música religiosa] debía ser sencillamente un vehículo para el texto, dotándola de solemne dignidad, y hasta que punto podría legítimamente comunicar la devoción personal, alegría o lamentación del individuo?"<sup>48</sup>.

En el Renacimiento, el centro gravitacional musical se desplaza de la Iglesia hasta las cortes reales y aristócratas, donde surge la figura del *maestro di cappella*. Al músico se le atribuye un mejor sueldo, con la tarea de producir una música palaciega, a los moldes del gusto papal, pero no sólo restringida a la Iglesia sino como algo indispensable en la vida social.

---

<sup>47</sup> En Raynor, Henry. *História social da música; da idade média a Beethoven*; trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. P. 30.

<sup>48</sup> *Ibid.* p.36.

Fue con el desarrollo de las ciudades, a fines de la Edad Media, que apareció la figura del músico profesional, responsable por atender a todas las funciones cívicas y acompañamiento musical de servicios religiosos. El apogeo de la música renacentista aconteció cuando el Nuevo Mundo se establecía.

El Renacimiento<sup>49</sup> fue una verdadera revolución cultural que correspondió a la transición de la Edad Media a los tiempos modernos, con el desarrollo de la economía mercantil. Fue el precapitalismo, con su centro en Italia, donde el excedente del capital mercantil era invertido en las artes; eran los mecenas burgueses en busca de la ascensión social.

Por oposición a los valores medievales basados en el teocentrismo, el hombre del Renacimiento es racionalista, individualista, naturalista, antropocentrista y heliocentrista. De esta forma, un profundo racionalismo toma cuenta del hombre Renacentista, considerándose la obra prima de la creación, la manifestación más perfecta de la obra de Dios. Para ellos, todo podría ser explicado por la razón. Según Arruda, 1990:

---

<sup>49</sup> La denominación Renacimiento adviene de la preocupación de los hombres que vivieron este momento histórico en inspirarse en los valores e ideales de la Antigüedad Clásica (grecorromana), por oposición a los valores medievales que despreciaban. En Arruda, José Jobson de A.. História moderna e contemporânea, 23ª edición, São Paulo, Ática, 1990. p.30.



“Tal perspectiva solamente podría haber surgido en el cuadro de la sociedad burguesa, cuyo objetivo era el dominio más completo posible de la naturaleza, en una actitud que sería, más adelante, llamada de científica, con la finalidad de ampliar sus lucros de mercado. El elemento clave para dominar la naturaleza era la matemática, consecuencia inmediata del desarrollo de la mentalidad calculadora que se expresaba en los libros de contabilidad y en el uso de los algoritmos arábigos”<sup>50</sup>.

El artista del Renacimiento era el ser más allá del ser común, por su dominio de la pintura y las manifestaciones del nuevo estilo, con la nueva concepción de espacio en profundidad -la perspectiva. Él debía dominar los conocimientos de anatomía, matemática, geografía, óptica y hasta filosofía. De esta forma, el arte se eleva a la categoría de cultura superior, abandonando su status de artesano. Según Arruda, 1990, “El arte pasaba a presentar unidad de espacio, de tiempo, de tema y de composición, lo que correspondía a la unidad geográfica del mundo y política de las monarquías”<sup>51</sup>. Arte y ciencia parecían estar absolutamente integradas.

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p.32.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 37.

### **IV.2.2 El Iluminismo**

Este proceso culminó en el siglo XVIII con los escritores franceses, que provocaron una verdadera revolución intelectual en la historia del pensamiento moderno. Atacando violentamente los errores del Antiguo Régimen, abrieron espacio para la Revolución Francesa con sus ideas iluministas que parecían traer a la luz el conocimiento.

La Ilustración - el conjunto del movimiento iluminista - expresó, en última instancia, la ascensión de la burguesía y de su ideología, adquiriendo un aspecto esencialmente crítico cuando los hombres pasaron a usar la razón para entenderse a sí mismos en el contexto de las sociedades.

Un ejemplo en esta división de las aguas fue sin duda "El espíritu de las leyes" publicado por Montesquieu en 1748. La obra, escrita a lo largo de veinte años, busca describir, a través de la estricta mirada del autor, el espíritu natural de las cosas. Para el autor, lo que caracteriza la existencia de los seres particulares inteligentes es el establecimiento de

relaciones ordenadas a través de las leyes naturales, tales como la seguridad, la alimentación, la procreación y el deseo de vivir en sociedad.

No siempre buscando traer a la luz el Óptimo, pero si el Real, *El espíritu de las leyes* describe el funcionamiento del mundo a través de las leyes naturales y las leyes positivas: "las leyes naturales son consideradas las leyes del hombre antes del establecimiento de la sociedad, mientras que las leyes positivas, son aquellas que legislan a los hombres en la sociedad. Para tal, poseen relación con su lugar, función y entorno: "Poseen ellas, no obstante, relaciones entre si y con su origen, con los designios del legislador y con el orden de las cosas por las cuales son ellas establecidas."<sup>52</sup>

La interacción de tales leyes con la conducta del hombre es descrita como un estado de orden, buscando mantener el equilibrio de las especies; como consecuencia de esto, su supervivencia. Por esta razón, juzga necesario la conformación de estados y leyes que puedan encargarse de formar las costumbres y el carácter de un pueblo a través de la razón, principio entendido por Montesquieu como base de organización y de gobernabilidad.

---

<sup>52</sup> Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de la Bréde et de. O espírito das Leis, trad Fernando Henrique Cardoso y Leoncio Martins Rodrigues, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1982. p. 45.

Ver la naturaleza como un principio regulador, organizador y moderador de la vida es condición *sine qua non* de la existencia, pero implica desconsiderar al individuo en su condición de creador, para el cual sólo un sistema abierto, a partir de sus necesidades individuales y la forma con que estas se van traspasando y configurando en lo cotidiano, estaría más cerca de la realidad. Y en este sentido es que planteamos un conocimiento transdisciplinario que resulte de un proceso epistemológico abierto, totalizador y no totalitario, donde las individualidades forman el todo como una red. Siendo así, el sistema general positivista de la época ilustrado por esta obra de Montesquieu no tendría condiciones de abarcar, por lo menos en los días actuales, fenómenos complejos, ya que veo que los conocimientos deben venir a la luz a través de la percepción individual. Sin embargo, el esfuerzo sistémico del autor al discurrir sobre una filosofía de las leyes, consideradas en su principio y su origen, por la moral, por la psicología o por la historia, demuestra una clara intención de un abordaje que busca un tronco común de la naturaleza humana.

No obstante, el pensamiento iluminista, al desconsiderar las cualidades creativas humanas, condiciona su pensamiento y sus prácticas a la vigilancia y al control. La visión totalitaria del pensamiento

iluminista, heredero del Renacimiento y de las convicciones cartográficas presentadas por el artista renacentista, toma como base la conquista y el control del espacio.

Como todo sistema de representación es en sí mismo una construcción espacial fija, él opera sobre una visión newtoniana de espacio y tiempo. Esta visión mecánica (mecanicista) del universo delimita la visión particular del analista de representar en un sólo plan homogéneo una gama variada de niveles que transitan por la experiencia del fenómeno. Es en sí, la representación del mapa iluminista, como artefacto totalitario, que convierte inconmensurables espacios y tiempos fluidos en pequeñas islas perdidas. Quizás sea este el motivo que induzca a un pensamiento musicológicamente determinista, considerando la 'música en sí misma' como un fin, que conduce a la investigación a un propósito, al mismo tiempo específico y descontextualizado, generalizador en la medida en que sus resultados y propósitos están guiados por el 'objeto', y excéntricos en la medida en que desconsideran el conocimiento estético acumulado. Se plantea entonces una modalidad de interrogación en cadena: ¿cuál es el punto de intersección cognitivo y estético hoy para hacer una investigación histórica? ¿estaría ésta condicionada a los modelos de aprehensión de la época o sería más pertinente utilizar los modelos de verosimilitud

probados por la ciencia de la actualidad? ¿qué es posible determinar del 'objeto en sí' sin la experiencia del fenómeno en el contexto histórico? Se expresan ahí categorías de sentido en las biparticiones émico/ético y sincrónico/diacrónico<sup>53</sup> que deben ser repensadas en la experiencia cognitiva del investigador, de forma no solamente de orientar su investigación, pero de cómo hacerla expresando un equilibrio funcional, estético y cognitivo entre los períodos determinados y la realidad actual.

Los significados del fenómeno sonoro y de las orientaciones estético-musicales históricas tienen una doble partición en el estudio musical. (I) Si por un lado tomamos el estudio musical como estilo, "la suma de rasgos idiomáticos culturalmente prescritos, deriva de un proceso selectivo del creador o intérprete, y responde a los valores de la época y ambiente del artista-músico"<sup>54</sup>- como condensador de valor estético, reconstruimos normas tácitas que definirán el *modus* operante de la época, o sea, el conocimiento de la misma, el contexto socio-político, las creencias, el proceso creativo dentro de este marco, y finalmente el significado de la obra y del fenómeno sonoro como hecho sociocultural de los cuales derivó su permanencia. Todo esto está, en lo

---

<sup>53</sup> Padilla, 1995, habla que "lo diacrónico no es sinónimo de histórico (...) del mismo modo, sincrónico no es lo mismo que ahistórico." PADILLA, Alfonso. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical* en la obra de Pierre Boulez, Helsinki, Hakapaino Oy, 1995. p. 55.

<sup>54</sup> Grebe, María Ester. *Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical*, en *RMCh* XXXV/153-155, (enero-septiembre de 1981). p. 69.

antes expuesto, la permanencia<sup>55</sup>, centrado en el estilo general o predominante de la época, siendo que los demás fenómenos sonoros y significados no están contenidos en los rasgos idiomáticos culturalmente prescritos, y solamente es posible tener una mayor noción de valores a través del aporte cognitivo y estético de la época, no siendo posible, sin embargo, desestandarizar su relación de supervivencia, pero sí rever su valor y significado en las estructuras del pensamiento de la época<sup>56</sup> y en la actualidad. (II) Si por otro lado "cuestionar la herencia de los antecesores no significa negar la verdad de su experiencia y la autenticidad de sus resultados; no nos concierne oponerse a su existencia o afirmar el significado de esta existencia"<sup>57</sup>, se debe tener una actitud crítica y prudencial en cuanto al fenómeno musical histórico, buscando la verdad no sólo donde ella 'parece' estar, sino construyendo un universo perceptivo del fenómeno musical que no niegue su pasado cognitivo, que trace una red de comportamiento frente a su significado diacrónico/sincrónico. Según Boulez "La duda significa sobretudo una disolución, la más completa posible, del automatismo de las relaciones con el 'otro'; es una actitud que le permite estar distante de

---

<sup>55</sup> El problema de la permanencia lo trataremos en otro capítulo, con aportes desde la antropología y los procesos y procedimientos de validación del fenómeno musical. No obstante, desde ya nos oponemos a éste como un proceso justo y democrático, de lo contrario estaríamos legitimando la pobreza, la guerra y las demás injusticias sociales.

<sup>56</sup> Mismo las 'estructuras profundas' de que habla Blacking deben ser revistas, pues la cognición de estas estructuras que actúan sobre la psique humana no está solamente determinada por el espacio geográfico, pero sobretudo por el tiempo histórico. En Blacking John. 'Soundly organized humanity', en *How musical is man?*, University of Washington press, Seattle, 1973. p.109.

<sup>57</sup> Boulez, Pierre, *A música hoje 2*, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 58-59.

pensamientos ajenos, que desenmascara el llamado 'natural' que cerca toda obra cuando ella deja de ser movimiento".<sup>58</sup>

La re-sensibilización musical no es tarea exclusiva del intérprete, que debe desacostumbrar el oído de la 'sensación funcional' de figuras y estructuras musicales que acaban por parecer triviales en nuestra época. También es tarea del musicólogo, que debe re-sensibilizarse con el entorno de la obra en movimiento, transformando su análisis en síntesis dinámica a través de la retórica. Pero ésta ya no podrá ser, por mucho tiempo, "como aquella de Aristóteles, la que daba por sentada su permanencia y generalización. Ni tampoco cómo aquellas de Séneca y Quintiliano que compartían el mismo principio."<sup>59</sup> Por esto la tarea del musicólogo es la de dudar para investigar; trazando interconexiones y deslindes del fenómeno estético-cognitivo en el ejercicio investigativo que cuestione la norma y el lugar común de la simple permanencia. Según Becerra "El contacto con los grupos receptores se está dinamizando en forma creciente y las metáforas, por ejemplo, se convierten más rápidamente de lo deseado en lugares comunes"<sup>60</sup>. Y es desconsiderando la música que entrega su mensaje llamando la atención del oyente y su herramienta de estudio, la retórica, que se pasa por

---

<sup>58</sup> Boulez, Pierre, *A música hoje 2*, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p.59.

<sup>59</sup> Becerra-Schmidt, Gustavo. Rol de la musicología en la globalización de la cultura, en *RMCh* LII/190, (julio-diciembre de 1998). p. 46.

<sup>60</sup>*Ibid.* p. 47.



encima del potencial elemental de cada obra a través de un análisis *a priori*, totalitario y sin compromiso con un realismo práctico. El arte del siglo XX se caracteriza justamente por la reflexión y revisión de los conceptos y paradigmas adquiridos desde la emergencia del mundo moderno.

#### **IV.2.3 El Marxismo y el Dodecafonismo**

El compromiso con el realismo práctico, la dialéctica fundadora de individualidad e individuación, ideología totalitaria y totalizadora, se desarrolla en el siglo XIX, teniendo en la sociología y en la antropología un amplio impacto, principalmente a través de las teorías marxistas. Según Padilla "Para la mayoría de los sociólogos de la música existe una relación dialéctica entre música y sociedad: la música ocurre dentro de un marco social determinado, fuera de ella no puede ocurrir."<sup>61</sup> Desde este punto de vista la sociedad determina y condiciona la producción

---

<sup>61</sup> Padilla, Alfonso. Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez, Helsinki, Hakapaino Oy, 1995. p.44.

musical, pero por otra parte, ella puede contener estructuras profundas de cambio reflexivo, experiencial y cognitivo. El dodecafonismo de Schönberg y el serialismo de Boulez, apoyados en la intensa revolución paradigmática planteada a fines del siglo XIX y siglo XX, proponen una funcionalidad social de la comunicación musical, dónde la música excede a la pura contemplación, y constituida como un hacer cognitivo, aspira a una aproximación científica, como medio de expresión menos que como arte, y aún como especulación y juego dialéctico entre las disciplinas. A través de la duda y del replanteamiento de la realidad, la nueva música tiene un carácter de rompimiento con la tradición. Se desarrolla hacia la búsqueda de la relación entre el 'yo' y el 'todo', y no más con una visión mecanicista y absoluta.

De esta forma, todo el cientificismo y la búsqueda por el control absoluto de las leyes que dirigen las ciencias que vimos en el Renacimiento y en el Iluminismo son ahora planteados a través de una revolución político-social, y aprehendida por Schönberg a través de un nuevo orden musical, cuyo despliegue resultará en la constante búsqueda por una estética individual y una considerable isonomía estético-musical en Latinoamérica, o sea, todos en el mismo "calderón", pero todos tan diferentes.

Cabe entonces comprender los principios éticos y estéticos trascendidos por la creación musical latinoamericana:

La articulación de la noción de "superestructura", *Uberbau*, que designa en alemán la parte superior de un edificio, fue usada como metáfora por Marx para considerar las relaciones de producción o estructura económica de la sociedad como la "base real" sobre la que se construye un edificio político y jurídico, al que le corresponden determinadas formas de conciencia social. De esta forma, el proceso ideológico del marxismo se desarrolla dentro de la estructura socioeconómica, y por ende, la conciencia de la exploración económica es fundamental y constitutiva de tal ideología.

En el arte, la articulación de los modelos estructura-superestructura fue articulada teóricamente, en dos grandes direcciones<sup>62</sup>:

- 1- Los que afirman que las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas, entendidas como una forma particular de representación ideológica;

---

<sup>62</sup> Canclini, Néstor García. "Teoria da Superestrutura e análise do processo artístico", en A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

2- Los que, sin abandonar el estudio del arte como ideología, consideran que la determinación principal de la estructura opera, más que sobre la representación, sobre las condiciones de producción específicas del arte.

La teoría marxista atribuye a la ideología la función de proporcionar una interpretación de los conflictos sociales deformada por los intereses de clases. El arte debe estar al servicio de la conciencia social, que por un lado puede revelar las condiciones de realidad colectiva en el medio en el que el hombre se mueve, aunque no necesariamente la propia realidad en si misma, haciendo con que adquiera conciencia de su posición y pugne por la transformación social; por otro lado se torna prisionero de su posición positivista. En cuanto a este último aspecto, creo que lo que predomina y viene a la luz es una cierta incoherencia con relación a la realidad, puesto que no se puede separar espíritu de materia, en teoría, al mismo tiempo en que el hombre reacciona físicamente a la naturaleza, reaccionó psíquicamente, como voluntad y representación.

El planteamiento de un isomorfismo entre las leyes económicas, históricas, sociales, culturales y de la naturaleza de la teoría marxista sigue, en última análisis, las leyes de causalidad y determinismo clásicas. Esto significa, por consecuencia, la intrínseca objetividad y científicismo designadas al plan del conocimiento, donde la subjetividad y la espiritualidad fueron puestas de lado y renegadas a un plan de ornamentación y desconfianza.

La idea de funcionalismo instituida por Marx y Hegel buscaba la objetividad y simplificación del arte y del hombre. En la música, el joven Schönberg adhirió a este pensamiento funcional para 'combatir' el tonalismo jerárquico y centralizador con una socialización y funcionalidad de un nuevo sistema musical: el dodecafonismo.

El arte musical del caos tonal, en el contexto revolucionario de la primera mitad del siglo XIX, causados básicamente por la Revolución Industrial y que ahora asumían un carácter científico ante la utopía socialista, buscaban el entendimiento y una mayor conexión con el Real, en una dinámica caótica entre la alienación y el simulacro, el caos y la angustia, el endurecimiento de la vida y el endurecimiento de las formas.

Pero como habla Adorno, "La realidad del caos no es toda la realidad. Se manifiesta en ella la ley según la cual la sociedad basada en el intercambio se reproduce ciegamente por encima de la cabeza de los hombres. Se trata de una ley que comprende la suma continua del poder de los fuertes sobre los otros hombres."<sup>63</sup> En esta citación, el autor esclarece que caos y sistema son la misma cosa, tanto en la sociedad cuanto en la filosofía. El mundo es caótico para los oprimidos por los principios en que el mundo se construye. En él hay quien busque abrigo en el caos expresionista wagneriano, que no puede ver ni la amada, ni el operario, solamente su autocompasión, manifestando una nueva objetividad calcada en la apariencia de la propia individualidad. Según Adorno "El expresionismo permanece, de mala voluntad y barbotando, lo que por cerca del 1900 era reconocido abiertamente como arte, o sea, soledad como estilo."<sup>64</sup>

El cromatismo wagneriano, que en la praxis empieza a oponerse al tonalismo, así como a la música bitonal de Stravinski con sus grandes orquestaciones, reincide en intenciones poéticas megalomaniacas, calcadas en la apariencia de su propia individualidad, negando, de esta forma, las relaciones de producción social.

---

<sup>63</sup> Adorno, T. W.. *Filosofía da nova música*. trad. Magda França, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974. p. 44.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 45.

El mismo Schönberg sufre este intercambio en esta fase, eludido por sus especificidades, gracias a la construcción de una organización racional que a principio ejerce su fuerza de cohesión materializada en la obligatoriedad imperiosa de un sistema atomizado. Es, sin embargo, una encrucijada semejante al ego cogido stravinskiano. Según Adorno, para los dos compositores “[...] la aporía de la subjetividad impotente se convierte en una necesidad, asume el aspecto de la norma no confirmada, sin embargo, imperiosa.”<sup>65</sup>

El péndulo de una estética romántica de independencia personal completa llevaba al nihilismo. Mientras insistía en la importancia del individuo, entendía que la libertad era derecho de todo ser humano, o sea, cada individuo es importante. Ahí donde reside tal convicción romántica, se establece la encrucijada ética, puesto que una persona no puede ser completamente libre sin infringir los derechos de los demás. De esta forma, el ego romántico se pone en rebelión, buscando en lo más profundo dentro de su individualidad subjetiva sus objetivos e ideales.

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 62.

Algo había cambiado en el ego idealizado, el grito de rebelión romántico individual asumía un sentido de colectividad institucionalizada de libertad. Leepa describe este cambio de la siguiente forma:

“La primera protesta personal de los románticos pasó a convertirse parte de la protesta social de las masas, y luego pasó a dominar el siglo XIX – en el gobierno, en el comercio, en la economía y en la política. El ideal del rudo individualista que trabajaba sobretodo para si mismo, por la filosofía del *laissez-faire*, fue substituido por el control gubernamental en beneficio de todos”<sup>66</sup>

Sería importante recordar la ya citada necesidad de pares de contradictorios la cual propone que para que un sistema exista, es necesario que los elementos que lo constituyen se atraigan y se repelan al mismo tiempo. Si en este contexto, la música del romanticismo evocaba la contemplación y la postura del oyente como espectador, la nueva estética que se les presentaba probablemente evocaba en ese contexto la lucha contra aquel sentimiento, o sea, el axioma del tercero excluido.

---

<sup>66</sup> Leepa, Allen. “Antiarte e crítica”, en Battcock, Gregory. A nova arte, trad. Cecilia Prada y Vera de Campos Toledo, Ed, Perspectiva, 2º edición,1986.



La contradicción inminente de los preceptos de relación del hombre con su entorno es el eje de un planteo de pares de contradictorios: la crisis del sujeto tiene en este contexto histórico el aporte hacia la superación del axioma de la no-contradicción -el tercer excluido- pues ambos estaban en un mismo nivel de realidad, inmediato. Sin embargo, si consideramos el sujeto trascendental, como voluntad y razón, veremos que estas ideas y percepciones se van a procesar en forma de cognición individual, en otro nivel de realidad, o sea, el tercer incluido. Así, de la percepción de lo bello y su antinomia surgirá un tercer término que, a partir de su estado inicial de ideología, se convertirá en juicio experiencial.

El panorama de una encrucijada del arte pone en evidencia el sentido de angustia de los pares contradictorios. De un lado la alienación individualista del espíritu romántico desconectado de una acción social y por otro, el espíritu individual abdicado en favor de una teoría de la revolución social.

El pensamiento socialista, ahí representado por Hegel y Marx, contempla la alienación del espíritu individual como resultado de la división del trabajo, de las relaciones de propiedad privada y del formalismo de la racionalidad económica. Marx justifica estos momentos

utópicos como actividad vital y expresiva de solidaridad del ser humano. Plantea la construcción práctica de un mundo objetivo, poniéndole el nombre de "objetivación"<sup>67</sup>, o sea, un objeto puede ser apropiado de tres maneras: puede ser consumido como medio de subsistencia; puede ser consumido como medio de producción, instrumento o máquina, y como objeto usado para producir otros objetos; o puede ser consumido como objeto estético. Este principio de oralidad, o sensualidad oral, como señalan varios autores, tiene en la estética su fundamento, pues solamente en ella el sujeto no pierde con respecto al objeto, puesto que el objeto, al ser consumido por todos, no es gastado. No es más un objeto egoísta y exclusivo, sino un ejercicio estético vital, independizado de un sistema que le da subsidios diarios en cambio de trabajo pesado y que genera enriquecimiento creciente dentro del sistema capitalista. En otras palabras, el objeto no es más una mercancía, como en la sociedad burguesa, y sí un objeto estético, para su usufructo. Según Press, la mercancía es la negativa precisa del objeto estético "pues la mercancía es un objeto que tiene su valor no en sí mismo, como el objeto estético, sino en otro objeto por el que pueda ser cambiado"<sup>68</sup>. De este modo, la relación del objeto con el sujeto no es de calidad, para ser usufructuado, pero sí de cantidad, para ser contado.

---

<sup>67</sup> Marx, Karl. *Early Writings*. Trad. T. B. Bottomero, McGraw-Hill, NewYork, 1963, p. 127.

<sup>68</sup> Press, Howard. "marxismo e o homem estético". En Battcock, Gregory. *A nova arte*, 2ª edición, trad. Cecília Prada y Vera de Campos, São Paulo, Perspectiva, 1986.

El sujeto queda debilitado en este concepto de alienación con respecto a esta relación lógica e imperiosa. La autoconciencia individual en sus términos gnoseológicos de fantasía o de vanguardia sucumben al ideal del bien común y a los principios de racionalización formal que definen la acción social del sujeto moderno. Ésta sacrificó tanto la dimensión espiritual como sus aspectos expresivos. El papel del arte era de funcionalidad y racionalidad, llevando a la objetivación del arte a través del idealismo de una organización social que no necesitase de fantasías y belleza, y que pudiera ser, de cierta forma, su perdición. El idealismo estético se hacía culpable ante los ojos de la sociedad, de la miseria y del ideal marxista. Según Subirats, "Para el socialismo novecentista, el arte siempre fue sospechoso de prometer el paraíso fuera de la tierra. Compartía, en esta medida, el mismo papel negativo atribuido a la religión. El reino trascendente de la bella apariencia también podía ser el opio del pueblo."<sup>69</sup>

El sujeto abdicaba de esta forma de su dimensión creativa individual en favor de un proyecto de organización social por la colectividad. El principio ordenador de una visión social consciente liquida la experiencia individual del real. La racionalidad positiva bajo la

---

<sup>69</sup> Subirats, Eduardo. *A cultura como espetáculo*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Nobel, 1989. p. 23

forma de utopía adquiere carácter de simulacro a través de una teoría racional de las formas. La encrucijada se torna un ciclo vicioso en la angustia de la alienación y constituye un sistema paradójico cerrado de modernismo: la cárcel del ego y la cárcel de la forma.

La socialización marxista propone, en esta instancia, un sistema de igualdad y justicia racionalizadas que consiga resolver esta problemática de alienación romántica y dependencia capitalista. Es un proceso de lucha, puesto que hay sujetos enfrentados, para construir una democracia total.

Este es el espíritu que se manifiesta en el principio del serialismo dodecafónico de Schönberg. Creado a partir de la idea de anti-romanticismo y atonalidad musical, el sistema de doce tonos trabaja a partir de la desjerarquización inmanente en el sistema tonal, el cual se construye sobre la base jerárquica de tónica-dominante. En oposición, un sistema que estipula la igualdad de las doce notas musicales con el simple criterio de que ninguna nota debería ser repetida antes que todas las demás fuesen presentadas, donde todas tendrían la misma importancia, desaparecería el carácter jerárquico de la música tonal. Sin duda el sistema dodecafónico tiene en las corrientes socialistas de la época su mayor apoyo. La funcionalidad de la obra de arte y el espíritu

del bien común, integrados a los preceptos de la sociedad industrial y la época técnica determinan el nuevo orden musical.

Schönberg ya no sostiene el principio de la polifonía entendida como heterónoma en relación a la armonía emancipada y organizada según los casos. Su sistema dodecafónico induce a una polifonía totalizadora a través de acordes disonantes; "Cuanto más disonante es un acorde, cuanto más sonidos diferentes contiene entre si, más "polifónico" es, más cada sonido individual, como ha demostrado Erwin Stein, adquiere en la simultaneidad del acorde el carácter de voz polifónica".<sup>70</sup>

Una vez que la serie de los doce sonidos es formada, empieza la composición propiamente dicha. Esta serie es usada por Schönberg de cuatro formas: como serie original; como inversión, o sea, cambiando cada intervalo de la serie por el de la dirección opuesta; como retrógrada, donde la última nota de la serie será la primera y así sucesivamente; y como inversión de la retrógrada, o sea, la serie original de atrás para adelante e invertida interválicamente.

---

<sup>70</sup> Adorno, T. W..Filosofia da nova música, trad. Magda França, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974. p. 53.

Como todo material es formado a partir de la serie original, ésta se utilizaría de las combinaciones ya descritas para que pueda haber el mayor número posible de combinaciones. Este rigor funcional y objetivo deriva del combate al ornamento y la apariencia, dichos como superfluos y que podrían inducir tanto al "sonido fundamental" que la regla dodecafónica rechazaba, cuanto a la "idea" del arte tradicional. Y es en esta última instancia que el nuevo orden dodecafónico extingue virtualmente el sujeto, desplazando su centro gravitacional para la razón pura, la coherencia racional y la técnica como orden regulador del fenómeno musical.

Es sin duda un momento caótico, donde la música abdica de los principios comunes (en analogía a la llamada "Época de los principios comunes", 1600-1900 aprox.) que sostenían los principios de realidad. Intenta reformular una regla "abierta", a través de la no-jerarquía, para la utopía de un mundo que necesitaba rever sus bases de realidad.

El serialismo dodecafónico de Schönberg, por más que desarrolle sus ideas a partir de la tradición musical alemana, tiene su consistencia en la traducción de las necesidades sociales de su época, donde busca un nuevo orden estructural a las funciones tonales clásicas. Su serialismo de la escala cromática tiene gran importancia en la música de

hoy en el aspecto de que rompe lo previsible y emancipa las disonancias.

En esta instancia, el serialismo de Schönberg crea una antítesis formal, pues, por más que haya desjerarquizado a las funciones armónicas tradicionales, condiciona la idea a un método. ¿Dónde estaría la democracia total? El sistema dodecafónico primal de Schönberg es también un proceso de lucha, por lo tanto, como todo proceso de lucha, todavía no constituye la libertad. Cuanto a esta antinomia, Boulez plantea: "¿es posible comenzar un acto de creación con una recusa? ¿Será necesario en principio destruir, para después reconstruir? ¿Destruir para después afirmar - no será un error fundamental?"<sup>71</sup>

Sin embargo, es un proceso muy importante, pues sus ideales de descentralización impulsaron a la música hacia otro factor que de cierta forma se constituirá en una potente herramienta a los principios éticos y estéticos que movieron al joven Schönberg: lo imprevisible.

Por el principio descentralizador, el serialismo dodecafónico se desarrolla hacia un serialismo integral con Pierre Boulez, con la pretensión del control absoluto de los parámetros de altura, duración,

---

<sup>71</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992. p. 56.

dinámica y timbre musicales, intentando controlar y determinar a través de la nueva técnica de composición todo el fenómeno sonoro. Obviamente este pensamiento ordenador encuentra obstáculos y pasa a trabajar con ellos. El azar y la improvisación son entonces inseridos en la composición, sumándose a la desjerarquización armónica establecida por el dodecafonismo. Se establece así un cuerpo de estrategias para rever la paradoja espacio-tiempo musical y todo el proceso perceptivo de la música de hoy. En este aspecto, Xenakis declara que " resulta impensable que la humanidad por entero forje en (su) infancia, para luego no alterarla más, su concepción del tiempo y del espacio"<sup>72</sup>

Este principio "infantil" e inmaduro de tiempo y espacio, ligados a la geometría analítica cartesiana, encuentra abertura epistemológica en el propio fundamento de la estética de la nueva música: la duda. Es ella que, al intervenir en el fenómeno musical nos libera de los paradigmas cartesianos presentes en el llamado 'sentido común', por lo tanto "podemos demostrar que ella - para ser válida - debe existir desde el inicio de la obra y extenderse también a los fenómenos para los cuales en general no la consideramos competente."<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> En D'Allones, ° Revault. Creación artística y promesas de libertad. trad. Josep Elias. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977. p. 213.

<sup>73</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992. p.44.



La nueva música pasa entonces a tener un papel reflexivo en cuanto aborda el tiempo y el espacio sonoro-musical de manera física y psicológica. Los desplazamientos temporales y la atemporalidad -sea por la minimización o por el alargamiento del tiempo, el tratamiento del discurso de forma espectral o puntillista, así como la aproximación a las culturas de tradición oral, posibilitaron un acercamiento a los cuestionamientos transversales que circundan la realidad.

La nueva música se inserta entre la epistemología moderna y la realidad cotidiana, formando un campo crítico entre tecnocracia y revelación de la realidad. La complejidad de estos límites, ante todo éticos, puede asumir el rol de ideología y simulacro, frente a una realidad de información no accesible, quedándose inmóvil en los proyectos de excentricidad, donde la sociedad del *a priori* resguarda en sí el poder suministrado de la información y la supervivencia artística, o puede asumir un rol revelador y liberador del sujeto individual *a posteriori* -campo en el cual se insieren los conceptos de actualización y potenciación a ser expuestos en esta tesis. Este arte de la cognición expansiva que se realiza dentro del sujeto no puede ser ignorado por la musicología por causas técnicas y falta de pruebas absolutas, pues reside hoy en la individuación, y de esta forma debe su estudio insertarse en este fenómeno y no combatirlo excéntricamente.

"La obra de arte creada por el sujeto es capaz de realizar lo que la sociedad organizada es, como tal, incapaz de cumplir. Como tal, es decir, como organización social misma que preside la evolución social técnica en el terreno industrial, vela por el retraso artesanal en el terreno artístico. Dirigir la técnica entonces, y de cierto modo, en arte, abrir los brazos muertos y putrefactos a las aguas del río. A las aguas de la historia, significa por consiguiente amenazar directamente la organización social que ha producido diques y separaciones, y que ha mantenido los estancamientos ya establecidos desde siempre."<sup>74</sup>

El uso de la transversalidad y las interconexiones de la *praxis* de la nueva música, producción artística altamente enraizada en la contemporaneidad, posibilitan un manejo de la música de interdependencia en los valores estéticos y filosóficos que componen la realidad, integrando el saber y las culturas, y actuando de forma re-centralizadora en la comprensión de la Realidad. Para esto, es necesario que logremos reconocer formas menos "duras" de sistematización, donde el fenómeno musical pueda ser visto más justamente, a través de su contexto profundo, para emerger una comprensión estética menos

---

<sup>74</sup> D'Allones, ° Revault. Creación artística y promesas de libertad. trad. Josep Elias. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977. p.242.

"alegórica" y excéntrica, en que logremos comprender el flujo de comunicación que la nueva música carga entre la ciencia y la cotidianeidad.

**V**

**PARADIGMAS MUSICOLÓGICOS E LATINOAMÉRICA**

## V

### PARADIGMAS MUSICOLÓGICOS E LATINOAMÉRICA

Misión: construir un campo transdisciplinar a través de la acción potenciadora de la cognición de lo nuevo, actualizando epistemológicamente nuestros paradigmas hacia un conocimiento total de la realidad.

El conocimiento y el tratamiento científico de la música es tarea de la musicología, pero definir qué es música sería la primera misión en el campo de esta disciplina. Después de exponer un recorrido histórico del tratamiento del conocimiento con lo musical, creo que debemos tratar aquí de los planteos de la Musicología en la actualidad.

Aunque la musicología en Latinoamérica sea un fenómeno relativamente reciente y restringido a pocas instituciones, conforma un sistema de realidad articulado por paradojas epistemológicas que han sido estructuradas a lo largo de los años. Las primeras orientaciones estéticas del investigador en Latinoamérica son básicamente importadas de Europa y EUA, donde fueron a especializarse en la segunda mitad del siglo XX. Afortunadamente, algunos volvieron a sus países de origen para desarrollar esta disciplina, pero teniendo que

hacer una metareflexión de sus conocimientos, con la ardua tarea de transponerlos, ubicarlos, quizás desecharlos en su contexto. La búsqueda por orientaciones estéticas propias fue siendo desarrollada en el transcurrir de sus investigaciones, identificando su condición epistemológica entre autonomía y contexto del producto cultural latinoamericano. Esto ocasionó la especialización de las supuestas ramas de la disciplina, cada cual con su lenguaje, sus métodos, y principalmente su fin.

En un continente donde hay tanto por investigar, el investigador, con todas las dificultades socio-político-institucionales esbozaba la gestación de una Musicología propia, pero considerablemente alejada de las otras ciencias, en un trabajo solitario con las minorías y las elites, llegando en cierto punto, ella misma a esta condición. Habría que repensar el pensar.

En un siglo donde el contexto era tan determinante, y a la vez, extremadamente cambiante, ¿cómo aprehender el conocimiento, nombrarlo, articular el saber en sus niveles, y definir el "qué hacer musicológico" en las ciencias y en la sociedad? La búsqueda por una unidad teórica de la Musicología trazaría un paralelismo de identificación epistemológica con la estética de la música ubicadas en el propio seno

de la esencia humana. Así, el debate disciplinar asumiría una amplitud cognitiva que le permitiría, a partir de la propia acción re-centralizadora de la musicología, la perspectiva de un debate en profundidad del significado de lo musical en nuestro contexto. Se veía que las disciplinas autónomas hablaban de lo mismo, cada cual con su lenguaje, y que por consiguiente la colaboración disciplinaria fallaba. Sin embargo, esta falla trajo otra, la falta de colaboración entre el saber en general, característica de nuestros tiempos tecnócratas donde la intensa especialización de las disciplinas hace que nunca tanto como ahora, las tecnologías estuvieran tan desarrolladas y simultáneamente hubiese tanta carencia en los pueblos.

Resultado de la "proliferación de especialistas, muy versados en trabajos de archivos, en técnicas de manipulación de datos, o en análisis formal, pero ignaros en cultura humanística y en ciencias sociales"<sup>75</sup>, como cita Waisman, la musicología empezaba a rever sus bases: de la subdivisión de sus disciplinas, su lenguajes y sus teorías, hasta el debate metafísico de nuestra propia identificación con relación al arte y la realidad.

El debate en la disciplina se fue estructurando con el tiempo a partir de dos caminos: la Musicología Histórica, donde importantes datos

---

<sup>75</sup> Waisman, Leonardo. ¿Musicologías?. En *RMCh* XLIII/172, (julio-diciembre de 1989). p. 16

son rescatados y conservados, a través de la cuidadosa mirada diacrónica de especialistas; y la Etnomusicología, que generalmente en terreno, mimetiza de forma sincrónica la diversidad de las culturas.

Vemos que la separación primordial es la de la mirada diacrónica o sincrónica. Según Rice<sup>76</sup>, las construcciones históricas abarcan dos importantes procesos: el proceso de cambio, con el pasaje del tiempo, y el proceso de recreación de las formas y legalidades de cierto tiempo en los días actuales. En el segundo caso, vemos una complementariedad, puesto que no hacemos ciencia para los muertos y sí para el presente. Sin embargo, el hombre no puede negar la historia, y sí comprenderla en todo su contexto, sin la cual tendrá poca base para inferir en un sistema actual. Sin embargo, vemos según Dalhaus<sup>77</sup>, en las contradicciones que él expone en la expresión '*structural history*', que moverse en el tiempo histórico no es tarea sencilla, pues abarca relaciones de incertidumbre entre la realidad histórica y los métodos, que no siempre resisten a verificaciones empíricas.

El objeto de estudio de las dos ramas de la musicología tradicional también divergía, pues la musicología histórica trabajaba más

---

<sup>76</sup> Rice, Timothy. Toward the remodeling of Ethnomusicology, en *Ethnomusicology*, vol 31, nº 3, otoño de 1987. p. 474-475.

<sup>77</sup> Dahlhaus, Carl. *Foundation of music history*, trad. J. B. Robinson, Cambridge University press, 1983. p 135



con la música artística, al mismo tiempo que la etnomusicología con la música ritual. Difícil separación, pues ¿qué harían los investigadores de música medieval europea o música misional americana? Había entonces otras dos distinciones para ser consideradas: la investigación ética - donde el investigador no hacía parte del contexto del objeto de investigación- o la investigación émica -donde el investigador se hace parte del contexto del objeto de investigación. La musicología tenía entonces una gama variada de elementos que se repelían y se atraían - tiempo, espacio y observador- lo suficientemente necesarios como para formar un nuevo sistema referencial.

Sin embargo, los esfuerzos para el desarrollo de la disciplina continuaron. Prueba de esto, es el simposio "Es posible la Unidad Teórica de la Musicología", realizado en el 7 de septiembre de 1989 en Buenos Aires, República Argentina, en el marco de la tercera conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología, que trae a la luz la problemática de la Musicología como disciplina, su "qué hacer", su objeto y sus perspectivas.

Los aportes hacia una posible unificación de la Musicología se deparan con los sistemas de identificación y la estética musicológica de Latinoamérica como aprehensión del campo musical. En este sentido,

abarca la necesidad de hacer converger la Musicología hacia el estudio de la música como una actividad humana<sup>78</sup>. La cuestión en musicología en verdad no es tan reciente, y ya viene siendo perfilada por lo menos desde el Cuarto Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Basilea, 1949): "el verdadero objeto de la musicología no es la música como hecho dado, y sí el hombre expresándose musicalmente"<sup>79</sup>. Los ejes musicológicos deberían entonces conducirse efectivamente hacia una musicología abierta, convergiendo métodos, objetos de estudio y teoría hacia el estudio del hombre portador y productor de cultura, o como define Kohan, "Con este objetivo de alcances humanísticos, la musicología puede asumir un papel preponderante dentro de las ciencias, que con un sentido abarcador, brindan un apoyo concreto hacia el conocimiento integral de nuestra cultura."<sup>80</sup> Ahí estaba la semilla de la transdisciplinariedad, aunque no nombrada de esta forma, no obstante Grebe llega a plantear la interdisciplinariedad como calidad de estudio de la cultura desde la antropología de la música.<sup>81</sup>

Los cambios de paradigma en la Musicología estaban claramente

---

<sup>78</sup> Kohan, Pablo. "Comentarios sobre la Unificación Teórica de la Musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", En *RMCh* XLIII/172, (julio-diciembre de 1989). p. 39.

<sup>79</sup> Waisman, Leonardo. "¿Musicologías?". En *RMCh* XLIII/172, (julio-diciembre de 1989). p.15.

<sup>80</sup> Kohan, Pablo. "Comentarios sobre la Unificación Teórica de la Musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", En *RMCh* XLIII/172 (julio-diciembre de 1989), p. 39.

<sup>81</sup> Grebe, María Ester. Contribuciones de la antropología de la música al desarrollo de la etnomusicología y musicología histórica en Latinoamérica. Separata de la Revista de Musicología, vol XVI, nº 3, Madrid, 1993. p. 16.

planteados, asumiendo la necesidad de una actualización y profundización de perspectivas ante el significado y la cognición de la cultura latinoamericana. Otros límites de una sistemática musicológica fueron siendo trazados a través de la reflexión y la metacrítica. Las posibilidades serían ampliadas y un valioso debate epistemológico estaba en campo. Así definió Ruiz:

“Transformemos, pues, los testimonios de archivos y bibliotecas en fuentes, profundicemos el análisis musical, insertemos esas fuentes en su contexto histórico, estético y sociocultural, busquemos en el presente la impronta del pasado, comprendamos el pasado desde el presente, difundamos los resultados de nuestra labor en los más diferentes ámbitos y niveles, y la musicología hallará el espacio que aún no ha sabido conquistar.”<sup>82</sup>

El planteo por una humanización de la disciplina conduciría al debate profundizado de una revolución paradigmática, exponiendo toda la problemática de la 'música en sí misma' o 'música como contexto'. En el encuentro "Procedimientos analíticos en musicología" de las IX Jornadas argentinas de musicología en 1994, vimos un proceso de descosificación de la música importante para la nuestra musicología.

---

<sup>82</sup> Ruiz, Irma. "Hacia la unificación teórica de la Musicología histórica y la Etnomusicología". En *RMCh* XLIII/172 (julio-diciembre de 1989). p. 14.

Béhague afirma: "La música para mí es más que un medio de comunicación humana. Yo la veo como parte integrante de la construcción y expresión culturales"<sup>83</sup>; Merino declara que si "respondiera a la expresión de un deseo, en ninguna situación debemos considerar el análisis como proceso autónomo"<sup>84</sup>, pero aclara que esta está relacionada con los grandes objetivos que busca cumplir la persona; y Nattiez habla que cuando se refiere al análisis como demostración del funcionamiento de una obra, no se limita a los análisis inmanentes. Para Nattiez "el funcionamiento es relacionar las estructuras inmanentes con las estrategias compositivas y perceptivas comprendidas dentro de su contexto cultural"<sup>85</sup>.

El hecho de estar debatiendo el análisis musical como un proceso autónomo o un recurso técnico al servicio de una investigación global, incitaría a una metareflexión no sólo en los procedimientos analíticos, sino también en la función científica del musicólogo. Plantear por lo menos dos niveles de realidad, material y funcional, abre otros espacios dimensionales en la disciplina. No se trata ahora solamente de pertinencias, pero sí de función, significado y cognición. Trata de una

---

<sup>83</sup> Béhague, Gerard. "Procedimientos analíticos en musicología", en Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la A. A. M., Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998. p. 331.

<sup>84</sup> Merino, Luis. "Procedimientos analíticos en musicología", en Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la A. A. M., Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998. p. 333.

<sup>85</sup> Nattiez, J. J.. "Procedimientos analíticos en musicología", en Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la A. A. M., Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998. p. 331.

revolución paradigmática en el acto de expresión concreta de una actividad metafísica. El pensar un sistema, admitir varios niveles de realidad y su multidimensionalidad nos conduce a trabajar con la complejidad a favor de un conocimiento general. Para esto, postular una revolución paradigmática, significa re-conocer el Real dentro de sus contradicciones.

Una revolución paradigmática trata sobre el metadiscurso de las disciplinas y nos inserta en el campo de la cognición de forma recentralizadora, al mismo tiempo que adquirimos conciencia de que las ciencias cognitivas trazan un flujo de conocimiento y reconocimiento del Real. En la realidad compleja, este tiempo es dinámico y procesal; es un tiempo de estructura abierta, multidimensional e interactivo, que nos permite reflexionar sobre el mundo presente y cotidiano, absorbiendo el pasado y potenciando el futuro interactivamente. En un proceso transdisciplinario, la cognición multireferencial que el tiempo forja -tanto para el sujeto cuanto para el objeto a través de la interactividad de los elementos y sus significaciones- es dinámico: es el tiempo como acción (y reacción), es el flujo del conocimiento.

Este tiempo trasciende las especificidades, pues genera un conocimiento abierto, orientaciones filosóficas, rupturas epistemológicas

y posiciones metodológicas; él es generado de las experiencias múltiples del mundo en la coexistencia entre sujeto y objeto.

Ya desde los trabajos de la escuela de Copenhague, presuponemos que la presencia de un observador que no es neutro en la observación, o mejor, que uno sólo puede decir algo a partir de si mismo, lo que hace que sujeto y objeto cohabiten en la realidad dinámica, estableciendo una relación intrínseca con la existencia social. Por esto, tendríamos a menudo por lo menos dos niveles de realidad: el concreto, objetivo, determinado, que es el objeto; y el subjetivo, no-determinado, el sujeto observador. Esta articulación es la portadora del flujo de conocimiento.

El estudio del hombre como productor de cultura y de conocimiento nos remite a la profundización en el campo conceptual y epistemológico, inevitable a la dialéctica de identificación del propio hombre consigo mismo. Sin embargo, este es el debate que emerge de esta tesis y que emerge de toda metareflexión. Ya en 1977, Seeger, en el notable *Toward a unitary field theory for musicology* responde a una pregunta de un estudiante imaginario que le cuestiona incesantemente: " Usted todavía no respondió a mi pregunta: ¿Qué somos nosotros, hecho o valor, o ambos a la vez, ahora uno, ahora otro, ahora más,

ahora menos que el otro, o ninguno?" Y a la vez, Seeger responde que este es el duro conflicto semántica entre cuerpo y espíritu, aunque se trate de conceptos primordialmente del lenguaje. Pero distingue entre Phenomena y valor de la siguiente forma:

*"As bodies, we are facts, no? Phenomena in the physical universe. As knowers and feelers of our own separate individualities-and, if you insist we have them, our souls-we are values: to ourselves, in our individual universes, to others like ourselves with whom we come in contact, in theirs and our common sociocultural universes."*<sup>86</sup>

Sin embargo, representa *phenomena* P, y valor V, en el universo del discurso conceptual a través de un diagrama inclusivo:



P : *Phenomena*

V: Valor

fig. 3

---

<sup>86</sup> Seeger, Charles. "Toward a unitary field theory for musicology", en *Studies in musicology - 1935-1975*, Los Angeles, University of California press, 1977.p. 122.

Al admitir un mundo complejo, conformado por varios niveles de realidad que pueden converger a través de procedimientos transdisciplinarios estamos, de acuerdo con Seeger, planteando un campo teórico unitario que supera las paradojas de Russell y demuestra una teoría basada en aspectos Goedelianos. La admisión de la lógica del tercero incluido, que plantea la transdisciplinariedad, satisfaz los planteos de Seeger y el pensamiento taoísta de la unidad de los contrarios.

Paul, al hablar de la articulación entre los niveles, preconiza:

“Todo eso debe poder inscribirse en la relación con la naturaleza que produce los hombres, que a su vez observan y organizan el real, y, al final, todo esto debe ser portador de una finalidad que debe ser reconocida.”<sup>87</sup>

Este flujo es descrito por Stefani por un eje horizontal que recoge los elementos del área del comportamiento, que van desde los códigos generales (esquemas sensoriales y mentales más comunes) hasta la obra musical concreta, individual. Es, según Martínez Ulloa "(...)

---

<sup>87</sup> Paul, Patrick. Os diferentes níveis de realidade entre ciência e tradição, en Artigos, CETRANS: <http://www.cetrans.futuro.usp.br> . 2001.



un eje que va desde un general-antropológico (humano-social) a uno específico-artístico (y viceversa)". Habrá también un eje vertical que va desde el sistémico hasta el textual: "El sistema es articulado, discreto, mientras el textual es global, continuo: en música, concluye Stefani, se encuentran formas más o menos sistémicas".<sup>88</sup>

La dialéctica general-específico constituye la reflexión entre autonomía y heteronimia de nuestra música: "La autonomía del producto o la heteronimia del comportamiento musical; La música como sistema formal o como reflejo de actitudes humanas".

Esta dialéctica contiene aspectos profundos en la música contemporánea latinoamericana. La simple contextualización o la simple descomposición del material musical, nos induciría a resultados superficiales, teniendo en vista los varios aspectos que coexisten con el fenómeno, entre ellos, la propia formación del músico y del musicólogo latinoamericano. Una mirada cuidadosa y abarcadora de la problemática musicológica latinoamericana se hace necesaria para conocer profundamente el producto musical latinoamericano. Para tal, debemos reconocer en el objeto a nosotros mismos como un todo para poder describir nuestro propio flujo del conocimiento aprehendido, garantizando un abordaje realmente transcultural del fenómeno musical,

---

<sup>88</sup> Martínez Ulloa, Jorge. La música entre autonomía y contexto. (inédito) p. 8.

de consistencia, y no reivindicacionista y excéntrico.

Creemos que el planteo de una musicología general esta intrínsecamente vinculada a los aspectos de aprehensión estética de la música y a la revolución paradigmática que la misma nos induce. Conocernos y reconocernos a nosotros mismos en el universo complejo de auto-formación, pasando del estado de formación al estado de revelación requiere siempre la incursión en metasistemas, con la finalidad de conectar niveles de realidad y contradicciones. Según Barreto, "el saber como teoría y práctica es una razón de la crítica y una razón crítica. Un construir y destruir de las razones de la razón como proceso relativo y eterno".<sup>89</sup> Para tal, un 'perfil epistemológico'<sup>90</sup> de las teorías y prácticas debe hacer parte de todo entorno del fenómeno musical analizado científicamente. Así, música y musicología ya no serían incompatibles y excéntricas (fuera de su centro), en cuanto objeto y sujeto, producto y comportamiento, pero serán autónomas a partir de su contexto.

Tal autonomía puede ser alcanzada a través de un abordaje amplio y crítico, dotado de profundidad y humanismo. Transcendiendo

---

<sup>89</sup> Barreto, Luís Filipe. "Problemas epistemológicos da história da cultura". En: Morín, Edgar. O problema epistemológico da complexidade, Portugal, Europa-América, 1984. p. 74.

<sup>90</sup> Bachelard plantea que "sería a través de un perfil mental que si podría medir la acción psicológica efectiva de las variadas filosofías en la obra del conocimiento". En Bachelard, Gaston. Filosofia do novo espírito científico - a filosofia do não, Portugal, Editorial presença, 1976.p. 57.

cualquiera que sea el objeto de investigación hacia una integración con la realidad profunda y multidimensional podríamos percibir cómo la estrecha relación de las estructuras culturales y de los sistemas educacionales con el sistema político-económico en nuestro continente refleja la condición epistemológica de nuestra cultura. Sintetizada por la problemática de las orientaciones científicas y filosóficas, la discontinuidad de las investigaciones, sus fines provisorios, y sobretudo la falta de comunicación entre los musicólogos, muchas veces, entre la musicología y el saber, los especialistas generalizan, se tornan totalitarios, al practicar el hecho positivista de la estética modernista. Ya en 1949, Curt Sachs, conocido por su sistema de clasificación de los instrumentos musicales, juntamente con Erich M. von Hornbostel<sup>91</sup>, constituyendo un marco sistemático en la Organología, defendía una actitud musicológica más amplia; en el *Journal of the American Musicological Society* 2 (1949, pp. 5-6), intitulado "An Editorial", Sachs planteó:

"No hablen: "¡Esperen! Todavía no estamos listos; todavía no descubrimos detalles suficientes como para arriesgar generalidad tan sofisticada." Es ahí que están equivocados. Ese argumento ya está desgastado [...] No

---

<sup>91</sup> Erich M von Hornbostel y Curt Sachs. *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, en *Zeitschrift für Ethnologie*, t. XLVI, Berlín, 1914, p. 553-590. Y su primera traducción al castellano por Carlos Vega en: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina- con un ensayo sobre las clasificaciones universales*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946.

hablen: "¡Esperen!" El que es exclusivamente especialista, no considera ahora, y nunca considerará, el tiempo maduro para la interpretación de sus hechos. Pues el rechazo de la interpretación cultural es un caso de actitud, no de visión o madurez. El rechazo es condicionado por el temperamento de cada hombre, no por la plenitud u escasez de material."<sup>92</sup>

Es por esto que una actitud fragmentaria en la actualidad nos llevaría irremediablemente a una esquizofrenia, sin lograr la relación de las partes con el todo. El mundo de hoy es el mundo de la separación y de la dispersión, de la individualización y del simulacro tecnológico, de la fragmentación del saber. Las disciplinas, como en el caso de la musicología que se fragmenta en etnomusicología, musicología histórica, análisis, crítica, antropología de la música,..., tienen un potencial formidable y aún más si estas están integradas entre sí y al mundo real.

Es por este motivo que el desplazamiento de la mirada específica y unidimensional de los especialistas hacia los problemas esenciales y multireferenciales que circundan las bases del conocimiento científico, es necesario para despertar virtudes cognitivas escondidas por falseamientos superficiales contruidos por el cotidiano agotador y

---

<sup>92</sup> Kerman, Joseph. Musicología, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1987. p. 171-172.

provocador. Sin duda existen leyes de composición, las cuales sólo se tornan verdaderas si la vida estuviese presente en ellas. También la historia debe alejar la falsa impresión de que trata sólo sobre el pasado, viene hasta el presente, que camina hacia el futuro, y no tiene como no ser así...; el mundo y las culturas están inevitablemente interligados, por lo tanto, no hay como tratar sobre una cultura específica sin alejarla del mundo real. La crítica tiene hasta hoy la mala impresión general heredada por la crítica periodística, pero ella debe estar presente e implícita en todo trabajo humano, es la verdadera condición antropológica y de percepción estética en nuestra cultura. Son las homogeneidades y heterogeneidades que caminan en el metadiscurso de la aprehensión de lo musical que plantean otros límites para una sistemática musicológica.

**VI**

**TRANSDISCIPLINARIEDAD**

## VI

### TRANSDISCIPLINARIEDAD

Al hablar del conocimiento, aún más de conocimiento científico, estamos refiriéndonos al comportamiento del ser, sus relaciones afectivas, sensibles, sus elecciones frente al flujo de la vida. El relato científico sirve como un episteme estético del conocimiento, como "conciencia de sí mismo"<sup>93</sup>. Es a través de él que podemos convergir de forma substancial al saber para organizar nuestras ideas.

Las estéticas de la música contemporánea latinoamericana están íntimamente ligadas a las revoluciones paradigmáticas de la ciencia del siglo XX y a la crisis de identificación que esto viene a reproducir en nuestro contexto. Es cierto que la búsqueda por "lo propio", una identidad estética personal, es característica de gran parte de la música contemporánea. Sin embargo en Latinoamérica, además de esta idea, existe el factor de identidad que es muy fuerte, por la necesidad de convertir los conocimientos importados del mundo académico de los países centrales. Por esto, cuando aquí se propone una relación transdisciplinaria al campo musicológico para aprehender los procesos culturales contemporáneos en Latinoamérica, no se debe disociar el

---

<sup>93</sup> En: Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Pequeño dicionário brasileiro da língua portuguesa, 11º ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983.

factor de identidad, de la relación del conocimiento con la crisis del sujeto.

El planteo de la rehabilitación de un conocimiento convergente se debe en parte a la crisis que altera la confianza en lo unívoco<sup>94</sup>. La vuelta del "sí o no" como linealidad empírica, además de la figura de los especialistas de una ciencia de/para elites, aniquiló la confianza del saber occidental, estancado en la mecánica de los sólidos, las reglas y la disciplina. Los dos últimos, caricaturas occidentales de comportamiento esperado, son los que propongo transponer<sup>95</sup>. Por esto 'trans' es prefijo de superación, o como dice Philippe Quéau: "Trans es lo que va más allá, como en trans-formación, trans-mutación, trans-gresión, o trans-disciplina."<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Las descripciones completas y causalmente deterministas ni siempre encuentran lugar verdadero en su práctica. En la física, muchos de los hechos experimentales simplemente no son lo que la teoría prevé, como por ejemplo, ya en la descripción completa que planteaba la mecánica de Newton, fue indagada por la experiencia de Michelson y Morley en 1885, y diez años más tarde, las experiencias sobre la radiación del cuerpo negro obligaron la adición de nuevos puntos de vista al pensamiento newtoniano.

<sup>95</sup> No confundir con 'oponer'.

<sup>96</sup> Quéau, Philippe. "Uma transdisciplinariedade planetária para viver e sobreviver", en: O pensamento transdisciplinar e o real, São Paulo, TRIOM, 2000. p. 75.



## **VI.1. Transdisciplinariedad y realidad**

Al intentar revelar caminos para una comprensión estética de la música contemporánea latinoamericana, veremos que la estética de hoy, más allá que un paradigma, es parte intrínseca y reflexiva de la identidad del creador y de su "qué hacer". Por esto, al abordar el campo de la identidad, es necesario tener en mente que la identidad es la relación, no el paradigma; Morin plantea que la identidad es una relación con el mundo, y que el aprendizaje no puede detenerse solamente en siete materias. Como una peligrosa amenaza Edgard Morín enunció: "La frontera disciplinaria, sus lenguajes, y sus conceptos propios vedaron las disciplinas unas de las otras y de los problemas que cabalgan las disciplinas (1994, p.4-8).

Sin embargo, es a través de los paradigmas científicos que es factible sistematizar las posibilidades de relación hombre/mundo. Frente a la complejidad de la humanidad, la dinámica aceleradamente progresiva de los cambios de comportamiento y la multiplicación de las disciplinas, tenemos la necesidad de conocimiento y organización que nos permita la comunicación entre las ciencias, pero con una perspectiva que trascienda hacia una estructura de raciocinio de intra-sujeto, o de sujeto común a todas las áreas.

Con la multiplicación de las disciplinas, también se han multiplicado los niveles de percepción, generando verdaderas rupturas en las zonas de resistencia entre sujeto y objeto; tal abertura genera un comportamiento epigénico en la actividad cognitiva del conocimiento, o sucintamente, que se constituiría en una entidad ontológica de acoplamiento de cada acción individual y disciplinaria al espacio transdisciplinar.

El término Transdisciplinariedad fue usado por la primera vez en 1970, por Piaget, en ocasión de un coloquio sobre Interdisciplinariedad, donde planteaba que la etapa interdisciplinaria debería ser sucedida por una etapa superior: la Transdisciplinariedad. En seguida, en 1972 y 1977, Piaget vuelve a utilizar el término. Nicolescu afirma que la transdisciplinariedad ya se inscribe en una historia: “[...] una historia reciente, es verdad. Esencialmente a partir de 1970, desde los trabajos de Eric Jantsch, Jean Piaget, Edgar Morín.”<sup>97</sup>,

Este espacio es precedido por otras etapas: la Disciplinariedad permitió el ejercicio de la Pluridisciplinariedad, o Multidisciplinariedad, que estudia un objeto de una única disciplina, por diversas disciplinas al

---

<sup>97</sup> En Random, Michel. “Uma transdisciplinariedade planetária para viver e sobreviver”, O Pensamento Transdisciplinar e o Real, São Paulo, TRIOM, 2000. p. 70.

mismo tiempo; y la Interdisciplinariedad, que hace la transferencia de métodos y conceptos de una disciplina hacia otra. Entretanto, por más que ésta sea de gran necesidad y de gran importancia para el Hombre y la Sociedad, tanto la Multidisciplinariedad cuanto la Interdisciplinariedad, aún cuando estas sean ejercidas con extrema competencia y suceso, están situadas en un nivel de linealidad disciplinaria y abarcan solamente un único nivel de realidad.

La "Carta de la Transdisciplinariedad", formulada en el Primer Congreso Mundial de la Transdisciplinariedad, ubicado en Arrábida, Portugal, en 1994, anuncia en su artículo 2: "El reconocimiento de la existencia de diferentes niveles de Realidad, regidos por lógicas diferentes, es inherente a la actitud transdisciplinar. Toda tentativa de reducir la Realidad a un único nivel, regido por una única lógica, no se sitúa en el campo de la transdisciplinariedad"<sup>98</sup>.

Por realidad, intento antes de todo designar lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones o formalizaciones; la realidad no es apenas una construcción social, o el consenso de una colectividad, ella posee una dimensión subjetiva, en la medida en que un simple hecho experimental puede destruir la más

---

<sup>98</sup> En Nicolescu, Basarad. O manifesto da transdisciplinariedade. TRIOM, São Paulo, 2001. 2ª edición. p. 160.

bella teoría. La realidad coexiste con la inagotable fuente de desconocimiento entre hombre/ mundo/naturaleza, siendo que, de cierta forma, lo real en su dimensión de conocible puede no ser necesariamente la realidad, o sea, la realidad no empieza en el conocimiento. Sin embargo, por la lógica histórica es el conocimiento quien busca la realidad. De esta forma debemos admitir un carácter intra-subjetivo y un nivel de abstracción a la realidad. La realidad no es solamente lo que buscamos.

La música es, por lo menos, un buen sistema de revelación de realidades, mientras posee niveles de realidad y de organización inmanentes a su vocación. Su constante movimiento dialéctico de acción y percepción, expresión y reflexión, garantizan la creación y percepción de procesos transdisciplinarios de raciocinio.

El fenómeno musical transdisciplinar, caracterizado por la interacción de la música con otros niveles de realidad en la expansión del conocimiento real cotidiano, desarrolla la capacidad de reacción del individuo a través de un proceso cognitivo, actuando de forma re-centralizadora en su experiencia musical y nutriendo aspectos prolíferos de reflexión y conciencia del universo. Definir el fenómeno musical transdisciplinar es una tarea abierta, y que pertenece al campo

metafísico de una trascendencia fenomenológica. Epifanía de sentidos, el pensamiento de Suzuki nos revela:

“Mientras la visión tiene alguna cosa para ver,  
no es la verdadera visión  
Cuando la visión es no-visión  
o sea, cuando la visión no consiste  
en el acto particular de ver  
en un estado de conciencia nítidamente definido,  
solamente entonces existe visión en su propia naturaleza.”<sup>99</sup>

Con la música ponemos a prueba nuestros conocimientos, o simplemente los negamos. Es común, hoy en día, en una platea sometida a la audición del repertorio musical contemporáneo escuchar comentarios como "no entendí nada", "esta música es muy difícil", "muy rara", "no me gusta", o "es muy complicada". La complejidad de la *poiesis* musical contemporánea suele mezclar el mundo cotidiano y el mundo científico, ocasionando un desentendimiento del lenguaje y una des-parametrización de las realidades del oyente. Pero, sin embargo, el fenómeno musical es absorbido, aunque por su negación, a través de la reflexión. Y es este carácter reflexivo que debe ser orientado hacia un

---

<sup>99</sup> En Random, Michel. O pensamento transdisciplinar e o real. TRIOM. São Paulo, 2000. p. 54.

proceso transdisciplinario que expondremos a continuación, a través de tres categorías contenidas en la aprehensión transdisciplinar:

### **VI.1.1. El proceso transdisciplinar**

“Un proceso transdisciplinario que garantice la complejidad del hombre”

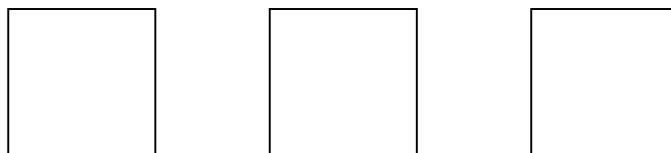
Un proceso que refleje la multidimensionalidad de la realidad, debe partir de la multireferencialidad del sistema. Si utilizamos un proceso unidisciplinario, tendremos el objeto siendo observado de un único universo disciplinario, con sólo una dimensión de la realidad y un único dominio del lenguaje; si utilizamos un proceso multidisciplinar, tendremos el objeto siendo observado por varios universos disciplinarios, cada cual con su objetivo y respectivo dominio lingüístico; si utilizamos un proceso pluridisciplinar, tendremos el objeto siendo observado por varios universos disciplinarios, cada cual con dominio lingüístico, pero con los resultados yuxtapuestos por una coordinación; en el proceso interdisciplinar, tendremos varios observadores, unidos por una temática común a todas las disciplinas, cada uno reflejando parte de la realidad del objeto para intentar construir el todo; y

finalmente, en la transdisciplinariedad, tendremos la construcción de un único dominio lingüístico, a partir de la identificación de zonas de no resistencia epistémica, bien como del foco del problema, garantizando la evaluación del objeto complejo, su multireferencialidad y su multidimensionalidad en un único texto capaz de trascender el objeto.

De todas las clasificaciones y distinciones sobre los posibles niveles de cooperación disciplinaria, quizás la más conocida y divulgada sea la de Erich Jantsch en el Seminario de la OCDE de 1979<sup>100</sup>.

#### El modelo de Jantsch:

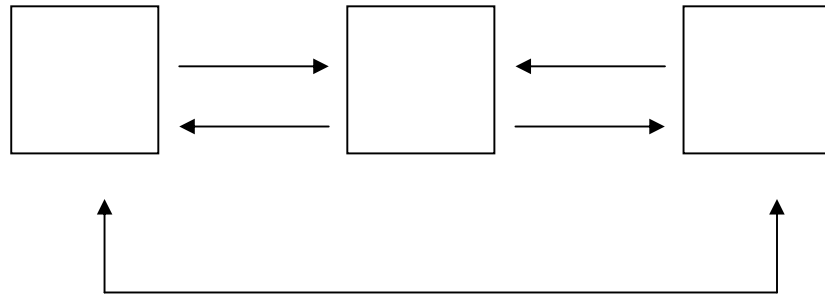
Multidisciplinariedad: refleja el nivel más bajo de coordinación. La comunicación entre las diversas disciplinas quedaría reducida a un mínimo.



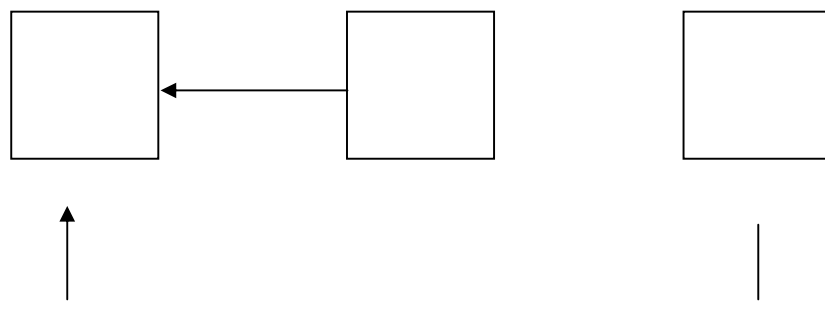
---

<sup>100</sup> En Santomé, Jurjo Torres. Globalização e interdisciplinariedade: o currículo integrado, trad. Cláudia Schilling. Porto Alegre, Ed. Artes médicas sul Ltda, 1998. p. 71-75.

Pluridisciplinariedad: es la yuxtaposición de disciplinas más o menos próximas, dentro de un mismo sector de conocimiento.

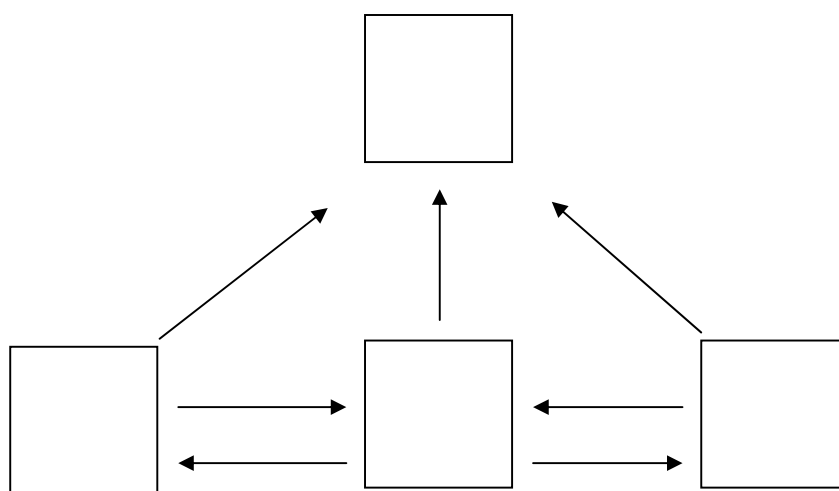


Disciplinaria cruzada: Involucra un abordaje basado en posturas de fuerza; la posibilidad de comunicación está desequilibrada, puesto que una de las disciplinas dominará las demás. La materia considerada importante determinará lo que las demás disciplinas deberán asumir.

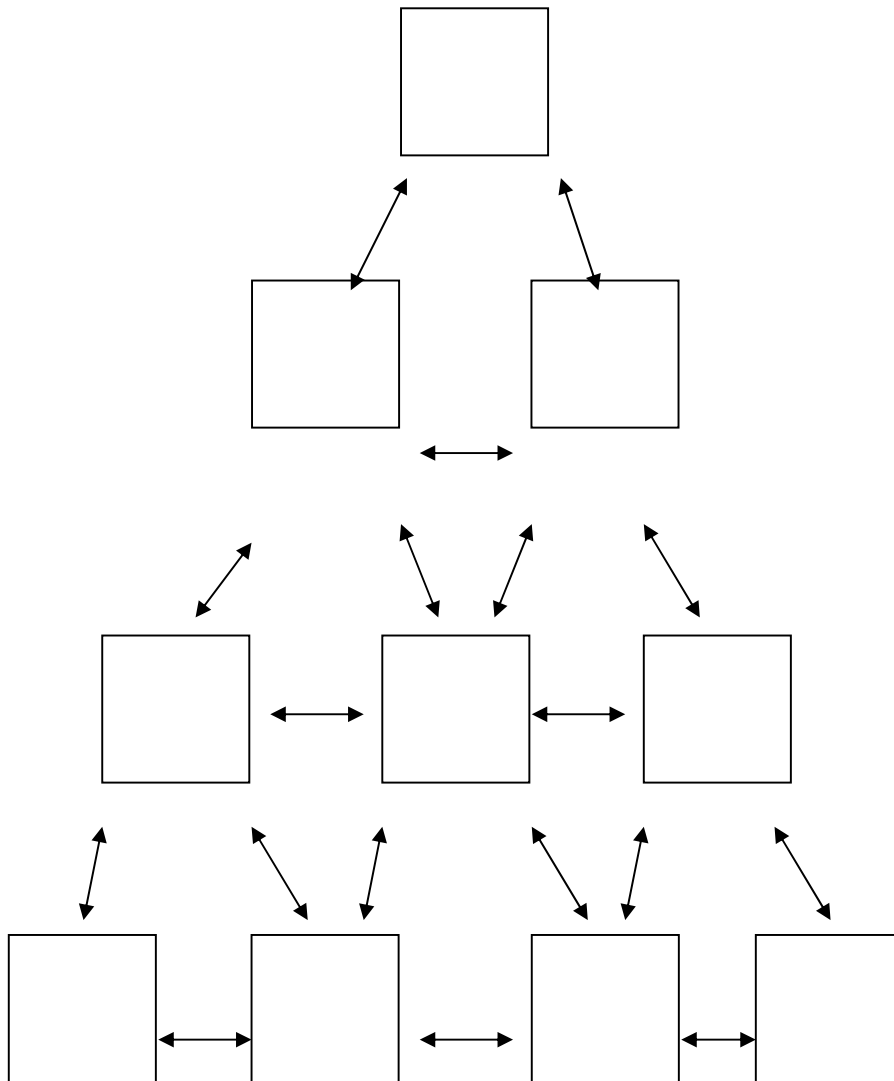




Interdisciplinariedad: reúne estudios complementarios de diversos especialistas en un contexto de estudio de ámbito más colectivo. Cada una de las disciplinas involucradas es modificada y pasa a depender una de las otras, en un equilibrio de fuerzas en las relaciones establecidas.



Transdisciplinariedad: concepto que acepta la prioridad de una trascendencia, de una modalidad de relación entre las disciplinas que las supere. Es como si fuera una macrodisciplina; la integración ocurre dentro de un sistema 'omnicomprensivo', en la persecución de objetivos comunes y de un ideal de unificación epistemológica y cultural.



### **VI.1.2 El tiempo transdisciplinar**

“El tiempo presente”

Los taoístas, hace cinco mil años, ya decían que el hombre y el universo son una sola cosa e instantáneamente; el tiempo presente

contiene y está contenido en el pasado y en el futuro, es un tiempo dinámico donde todo lo que está separado es al mismo tiempo inseparable; cuanto al tiempo presente, ya decía San Agustín: "si él fuese siempre presente y no pasase, dejaría de ser un tiempo y sería la eternidad".<sup>101</sup> El tiempo presente es aún el tiempo viviente, pese a que no se puede olvidar sus relaciones de incertidumbre, donde el observador perturba el objeto observado, como también nos dice la Escuela de Copenhague: "No conocemos el real en sí, conocemos nuestra relación con el real"<sup>102</sup>

### **VI.1.3 El lugar transdisciplinar**

#### **"El lugar sin lugar"**

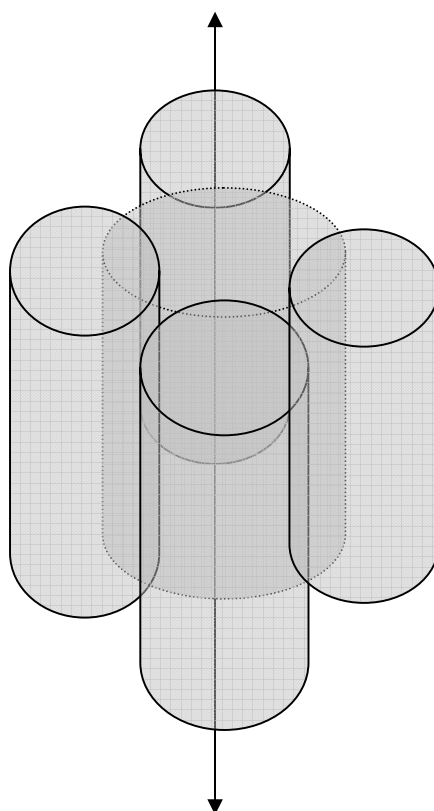
Quizás el más complejo del sistema sea el lugar, pues él engloba el silencio, el lugar sin lugar. Es el lugar de simbiosis de las zonas de percepción y los niveles de realidad que concurren para la dinámica del fenómeno, luego émico y ético a la vez, pues no distingue sujeto y objeto, sin embargo, parte de sus aspectos cognitivos. Es el lugar

---

<sup>101</sup> Nicolescu, Basarad. O manifesto da transdisciplinariedade, trad. Lucia Pereira de Souza, São Paulo, TRIOM, 1999. p. 32.

<sup>102</sup> Random, Michel. O pensamento transdisciplinar e o real, trad. Lucia Pereira de Souza, São Paulo, TRIOM, 2000 .p. 111.

atópico, donde ocurre la actualización y potenciación del tiempo. Está situado en las zonas de no resistencia de lenguaje del sistema:



Este es el lugar de la transdisciplinariedad y de la transculturalidad. Este espacio es descrito por da Silva como un espacio vertical de interacción:

“La verticalidad del acceso a la cognición transdisciplinaria se refiere a la existencia de un espacio vertical dentro del cual están dispuestas las diversas zonas dimensionales de realidad y percepción, para las cuales el transitar cognitivo

del sujeto pasa sin resistencia epistémica, conceptual y lingüística.”<sup>103</sup>

Es el lugar de la unidad del conocimiento que puede aclarar la ‘actitud’ del fenómeno complejo y sus relaciones de aculturación, afinidad, alianza y auto simbiosis con el espacio sonoro. El silencio del lugar sin lugar determina nuestra lucidez. Este espacio será verificado en los procesos y procedimientos paradigmáticos del hacer musicológico.

---

<sup>103</sup> En da Silva, Daniel. O paradigma transdisciplinar: uma perspectiva metodológica para a pesquisa ambiental, 2001, CETRANS: <http://www.cetrans.futuro.usp.br>

## **VII**

### **PROCESOS Y PROCEDIMIENTOS MUSICOLÓGICOS**

## VII

### PROCESOS Y PROCEDIMIENTOS MUSICOLÓGICOS

Los procesos por los cuales los analistas y estetas examinan y validan la música erudita latinoamericana contemporánea deben tener en cuenta, como ya fue señalado por Meyer, "la diversidad y complejidad de los modos de pensar del siglo XX, junto con la presionante y clara necesidad de una comprensión sensitiva de cómo el cambio en las actitudes, información e ideas toman lugar"<sup>104</sup>. Basándose en esta premisa es posible afirmar que comprender las interrelaciones de las ideas actuales es buscar estrategias de aprehensión de las estéticas musicales contemporáneas, que hoy trascienden el campo netamente musical.

Trazar analogías entre los varios campos estéticos con las ideas musicales nos aportará a una mejor posibilidad de inmersión en los problemas de nuestra música hoy. Por esto, las conexiones con otros campos serán imprescindibles para el entendimiento de los procesos de comunicación de la música aquí estudiada, a través de la conciencia del constante papel de superación y trascendencia del hombre junto con la vida. Y es la conciencia de nuestro comportamiento, nuestras elecciones

---

<sup>104</sup> En Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning*, The University of Chicago Press, 1956.

y falta de elecciones, nuestro entendimiento de los procesos y procedimientos que nos ayudará a ubicarnos estéticamente.

La naturaleza del equilibrio entre la realidad y la superación de paradigmas son problemas tratados desde la Antropología y la Psicología, pero cuando la música de vanguardia nos propone sensaciones de desequilibrio frente a la Realidad, debemos entender y recurrir a estas ciencias como medios de resolución de conflictos. La música latinoamericana contemporánea, desde su despliegue de los paradigmas de aceptabilidad y validez dictados por las culturas centroeuropeas y EUA, asume la condición de revelación de realidades, autoconocimiento, y comportamiento. Es una estética de reconocimiento, que tiene que transponer un sin número de pre-conceptos, por lo tanto, asume un complejo comportamiento de superación de su condición connotativa.

El campo de las ideas musicales es, en esta instancia, el producto de emergencia de las relaciones del hombre con la música y con su medio ambiente. Por esto, la conciencia de sus procesos se torna factor imprescindible en el planteo de un nuevo procedimiento musicológico para la aprehensión y relativización de las estéticas musicales contemporáneas.



La interdependencia entre los procesos de condicionamiento de un paradigma debe ser vista como una búsqueda de explicaciones globales de la cultura de un individuo o un grupo de individuos. La dinámica cultural requiere una visión transdisciplinar, donde, transponiendo paradigmas clásicos, podamos investigar las categorías de análisis y las relaciones entre los objetos dentro de las variadas categorías. En verificar los procesos por los cuales los individuos se relacionan con su entorno, tendremos la conciencia de la formación de su cultura y la interrelación entre las formas y dominios de cada sociedad para la formación de un paradigma.

### **VII.1 Transdisciplinariedad y condicionamiento de paradigmas**

El condicionamiento a un paradigma clásico implica una visión unilateral y totalitaria del estudio de una cultura, desconsiderando sus formas culturales, la historia de sus individuos y de las sociedades. Una actitud transdisciplinar implica analizar la interferencia del hombre como

agente modificador de la realidad y las relaciones de comportamiento del individuo en una sociedad.

Comportamiento y vida humana son inseparables. Según D'Ambrosio, "La vida es la acción practicada por el individuo en la realidad y para ella" <sup>105</sup>. La voluntad mezclada con la accesibilidad de un grupo determina el proceso de información que condicionará el *matema* (conocimiento) de una realidad. Y todo el entorno estará susceptible a este proceso, como un ciclo creado, ejemplificado por la figura 4:



FIG. 4

La supervivencia es característica de todos los seres vivos. Cada cual está equipado con sus características internas que somete a la lucha por la supervivencia individual y la continuidad de la especie. Lo que diferencia nuestra especie - *Homo sapiens sapiens* - es el desarrollo

---

<sup>105</sup> D'ambrosio, Ubiratan. Transdisciplinariedade, São Paulo, Palas Athenas, 1997. p.160.

de un conducta peculiar de decidir sobre su comportamiento. Esta diferencia crea una relación entre el hombre y su entorno naturalmente transdisciplinar, y su cultura está condicionada a estas relaciones y categorías de comportamiento.

Las relaciones de interdependencia de los individuos, las sociedades como grupos de individuos y de la naturaleza determinan las estrategias de supervivencia de una especie. Analizando el proceso como una totalidad, veremos que, como nos sugiere D'Ambrosio<sup>106</sup>, estas acciones son fundamentales para la conservación del propio equilibrio, por este motivo, es nombrado "triángulo de la supervivencia":

#### TRIANGULO DE LA SUPERVIVENCIA:

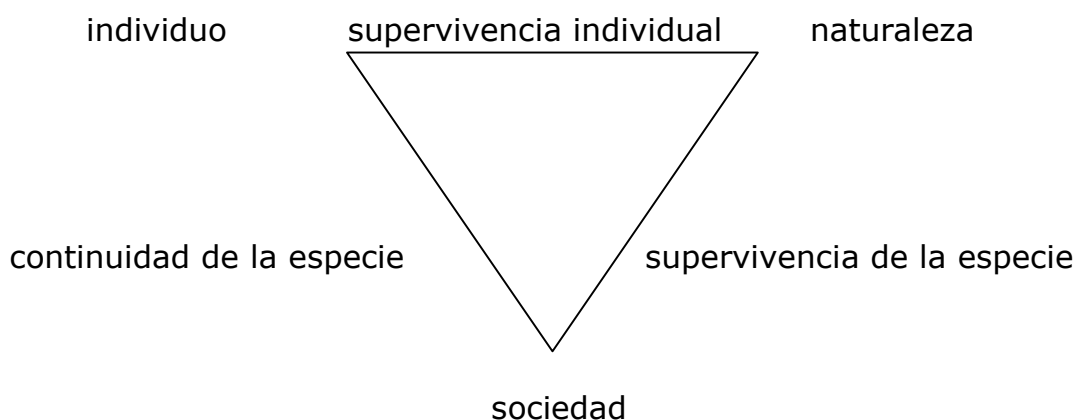


FIG. 5

<sup>106</sup> D'Ambrosio, Ubiratan. Transdisciplinariedade, São Paulo, Palas Athena, 1997.

Las relaciones del individuo con la naturaleza, de la cual no es solamente un observador y sí actuante en ella, determina su supervivencia individual en primera instancia; mientras las relaciones entre la naturaleza y la sociedad, o sea, cómo los grupos de individuos hacen uso de la naturaleza, determinan la supervivencia de la especie en primera instancia; las relaciones entre los grupos de individuos, como la cópula, determinan la continuidad de la especie.

Pero estas relaciones cambian cuando hablamos de la especie dotada de conocimiento, discernimiento y voluntad. Ahí entran en juego no sólo los impulsos puramente animales para la supervivencia del individuo, como la alimentación y la cópula, como también el descubrimiento del "otro" como voluntad y representación de estas mediaciones. La fuerza impulsora de la supervivencia de las especies es, de esta forma, modificada por los factores resultantes de estas mediaciones. Según D'Ambrosio:

"El reconocimiento del "tú" y la búsqueda de un "tú compartido" llevan naturalmente a la creación de mitos y símbolos, tradiciones y normas, sabiduría y conocimiento - cultura en su sentido más amplio."<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> *Ibid.* p.167.

Si estas relaciones son un mero mecanismo para la continuación de la especie en los demás seres vivos, para el hombre adquieren un paso preliminar importante para que la persona se proyecte, trascendiendo el espacio personal. De esta forma, los individuos quedan subordinados a tales categorías de comportamiento, y sus relaciones son condicionadas a las normas y reglas de determinada cultura, interfiriendo, en última instancia, en la realidad en si.

#### TRIÁNGULO DE LA TRANSCENDENCIA:

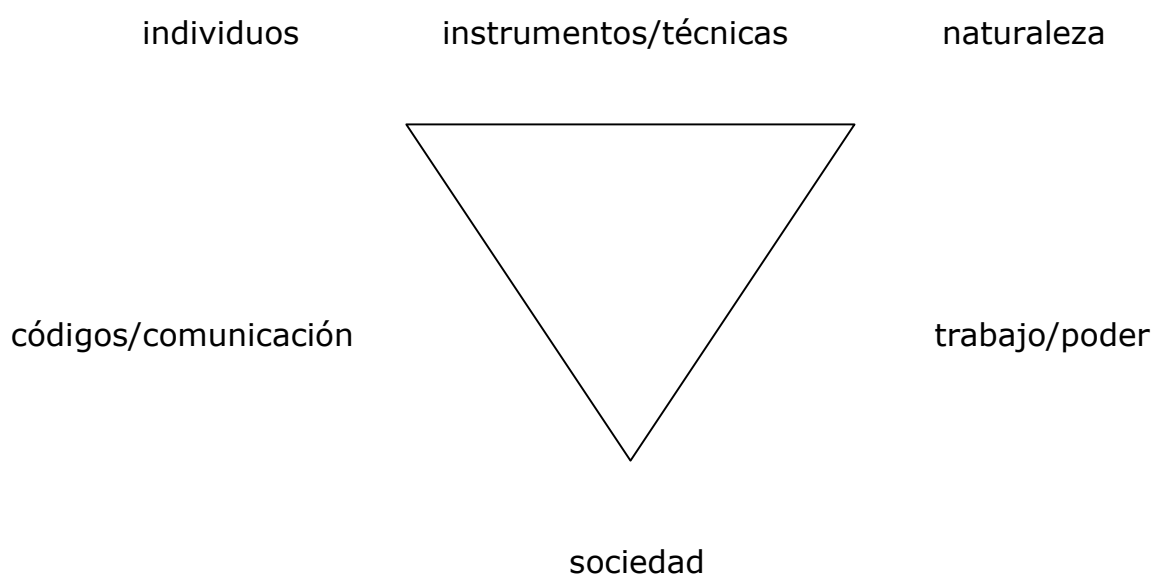


FIG. 6

Como resultado, tendremos sistemas complejos y desafiantes. Las intermediaciones son la esencia del conocimiento, y el mecanismo

de reconocimiento del 'otro' un proceso hacia el reconocimiento de la diversidad. Pensar el 'yo como espejo del otro' es un paso preliminar de una cadena de acciones que deben ser desarrolladas para llegarse a una unidad abierta y transcultural de individuación. En ella emergen situaciones complejas que deben ser tomadas en cuenta, y por las cuales una visión transdisciplinar puede lograr analizar críticamente los procesos en sus diferentes contextos.

Entendemos que en esta instancia lo esencial es la cuestión de la posibilidad de separación. Un ser viviente no es nada sin su medio ambiente, él es parte de un conjunto de un sistema complejo organizado de alguna forma, que, al existir, produce cualidades nuevas llamadas de emergencias. Estas emergencias son las cualidades del triángulo de la supervivencia, como autoproducción, autonutrición y autoseparación. De la misma forma, el triángulo de la trascendencia produce las emergencias culturales, que son las relaciones de articulación de competencias del sistema.

Este sistema puede ser entendido como las relaciones e interacciones entre los individuos, que se diluyen cuando pensamos en una sociedad global, y en la cual las relaciones intraculturales son determinadas en primera instancia por las relaciones intrapersonales

cotidianas, que, por consecuencia, son determinadas por la conciencia del individuo. Sin embargo, si pensamos en una esfera temporal mayor, los individuos y las sociedades asumen un *continuum* que da origen a una especie. Emergencialmente, este *continuum* sufre interferencias de carácter intercultural, tales como las dominaciones, la opresión y el periferismo, que seleccionan las sociedades supervivientes. Las relaciones intraculturales van a depender básicamente de la ética y de nuestra sanidad, mientras que las relaciones interculturales tienen su eje en factores desvinculados de nuestra voluntad.

En consecuencia, las sociedades u organizaciones no son más que un espacio cambiante, inferidas por el espacio temporal, donde emergen las relaciones y conductas de cada individuo con su medio. Plantear una lógica de un fenómeno musical percibido, una identidad en su sentido cognitivo, no es solamente entender su función, el "para qué"; como también buscar sistematizar sus relaciones, comprender el "cómo". Es la lógica del sistema-organización, como plantea Morin.

Según Marti i Pérez, "una cosa adquiere significado cuando se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma; significado, pues, implica asociación entre intrínseco y extrínseco."<sup>108</sup> En consecuencia, es

---

<sup>108</sup> Marti i Pérez, Joseph. La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical. Trans 1. Revista Transcultural de Música, Barcelona, 1995. <http://www2.uji.es/trans> . 2004.

necesario comprender en que condiciones y cómo ocurren estas asociaciones, trascendiendo el pensamiento ingenuo primario. En cualquier circunstancia es pertinente utilizar herramientas críticas para comprender el proceso por el cual algo funciona como signo - semiosis<sup>109</sup>- pues, como hemos visto en el triángulo de la trascendencia, nuestro juicio de valores es siempre un proceso de toma de conocimiento mediatizado.

## **VII.2. Problemas tangenciales en las relaciones de trascendencia de los procesos musicales**

Uno de los problemas que la ciencia de la música debe superar es la elección de los paradigmas y los procedimientos usados para validar la obra musical en Latinoamérica. Íntimamente ligado a valores socio-políticos e institucionales, el comportamiento científico y artístico todavía persiste en buena parte de nuestra área académica con visiones unilaterales y desactualizadas.

---

<sup>109</sup> Concepto de 'semiosis' usado según Morris, Charles. "Fundamento de la teoría de los signos". En: Problemas y métodos de la semiología (J.J. Nattiez, compilador). Buenos Aires. 1979. p. 21-28.



La suposición de que la música es solamente una combinación de eventos acústicos prevé una descomposición metódica de la estructura sonora, a través de algún proceso ya establecido, con la finalidad de acceder a pruebas verosímiles de alguna convicción inicial que hayan motivado la prueba cabal. De esta forma, en la práctica, se pone a prueba el método o la obra. Si el compositor por casualidad usó exactamente las reglas conocidas de un determinado estilo de composición, el resultado será una aprobación de su obra, otorgándole el status de "obra bien escrita", adecuada a alguna escuela. Con esto, ésta será una obra exacta, en los modelos preestablecidos, y aceptada como obra de arte. Si no ocurre de esta forma, muchas veces ya no es aceptada como arte serio, quedándose en el mejor de los casos en un rol periférico musical.

En la triple perspectiva de Lolás, donde representa todas las disciplinas científicas en su génesis como un proceso intelectual desde las perspectivas de "proceso, procedimiento y producto", podemos trazar analogías con los paradigmas de supervivencia y legalización del producto musical latinoamericano. Según Lolás, "Estamos separados, en realidad, no por los procesos y las génesis de nuestras disciplinas, ni por sus productos que son las ideas y conceptos, sino por sus procedimientos. Por aquello que hacemos en una determinada

forma.”<sup>110</sup> A través de ellas, vemos que, en general los procedimientos exclusivos o excluyentes están relacionados con paradigmas clásicos, que a su vez legitiman solamente los elementos que constituyen su conjunto. Sin embargo, la dialógica de vanguardia no logra legitimarse más allá de un campo periférico:

	<b>TRADICIÓN</b>	<b>VANGUARDIA</b>
PROCESO	Axiomático	Abierto
PROCEDIMIENTO	Exclusivo	Inclusivo
PRODUCTO	Música pura	Música periférica

Esta dicotomía de poder establece la condición *a priori* de la música docta, principalmente en los medios especializados, donde ella sobrevive. El paradigma establecido por la tradición y el poder maneja, desde la acción de grupos de elite y exclusivos, las intermediaciones de supervivencia de todo lo que constituye un matema (conocimiento), o sea, lo que “es reconocido en la adquisición de habilidades, capacitaciones, modos de hacer, explicar, entender, lidiar con las

---

<sup>110</sup> Lolás, Fernando. Actas del Primer Simposio sobre cognición, lenguaje y cultura: diálogo transdisciplinario en ciencias cognitivas, Santiago de Chile, Aura bocaz, octubre de 1990. p. 288.

necesidades de la supervivencia y trascendencia”<sup>111</sup>.

La acción de supervivencia de un grupo de elite interfiere en toda la propagación de otros modos de vida y de realidad. El sentido de realidad es transformado por la acción e interacción de un grupo dominante en su medio, desplazando miméticamente la dinámica de los procesos de construcción de realidades.

Como en la teoría del caos, desgraciadamente la acción de un pequeño grupo dominante será responsable por el acondicionamiento de toda una estructura a su paradigma. La acción de individuos dominadores por sobre la realidad constituye los dominios y antidominios de una sociedad y su paradigma. Sin embargo, si cambiamos el paradigma, tendremos otra realidad reflejando el comportamiento del individuo, al mismo tiempo que, si cambiamos el comportamiento, tendremos otro paradigma, o sea: supongamos que un individuo sufre de insomnio y lo constata cuando al ir acostarse a las diez horas de la noche para despertar a las seis de la mañana, sólo logra dormir a las dos de la madrugada, o sea, cuatro horas después de acostarse. Si este mismo individuo va a acostarse solamente en la hora que tiene sueño, o sea, a las dos de la madrugada, ya no tiene más

---

<sup>111</sup> En D’Ambrosio, Ubiratan. *Transdisciplinariedade*, São Paulo, Palas Athenas, 1997, p. 168.

insomnio...

Hemos visto que nosotros, los individuos, creamos, por lo que dejamos de ser meros ejecutores de funciones, lo que impide una paridad generalizada. Como ya postulamos anteriormente, lo que está arriba es como lo que está abajo, pero lo que está abajo no es cómo lo que está arriba. Por lo tanto, somos, cada uno de nosotros, sistemas complejos, y parte de un *continuum* fenómeno complejo, o sea, debemos respetar una tesitura común, de la que somos integrantes, pero también mirar un sistema como un proceso recursivo de los individuos que la constituyen.

Son procesos de "emergencia" y "relatividad", como señala Mead. Conceptos filosóficos que se unen para representar la conciencia que tenemos al observar la relación del medio con sus organismos sensibles, y la posible forma en que tenemos la sensación de visualizar el desarrollo de la percepción de un todo. Esto puede extenderse muy por debajo de las esferas a que nos referimos. Así ejemplifica Mead:

"El agua, por ejemplo, surge de una combinación de hidrógeno y oxígeno; es algo que está por encima de los átomos que lo componen. Entonces, cuando hablamos del emerger de caracteres como las sensaciones, en realidad

no estamos exigiendo más de lo que exigimos al carácter de cualquier compuesto orgánico. Cualquier cosa que, como un todo, sea algo más que la mera forma de sus partes, tiene una naturaleza que le pertenece y que no se encuentra en los elementos de que está compuesta.”<sup>112</sup>

De esta forma, el planteamiento de la complejidad de un sistema emerge del fenómeno musical cuando ya no es posible simplificarlo. La diferencia entre el complejo y el complicado está justo en la posibilidad que la etimología nos aclara: el complicado se puede simplificar, al paso que el complejo se puede relativizar. El análisis de sistemas u obras musicales complejas no da lugar a fórmulas reduccionistas, puesto que no se trata de fenómenos cuantitativos, enmarcados, a los que sea posible sacarles la “comprobación”. Está más allá de las propiedades de sus partes, y también más allá de las propiedades del todo formado por estas partes. Se ubica en la observación trascendente del mensaje y su interacción con el mundo viviente. Su función es más bien cognitiva y provoca el autoconocimiento, la conciencia.

Cuando nos deparamos con obras musicales fuera del sistema cartesiano, o sea, no posible de reducción, de pronto nos viene la

---

<sup>112</sup> Mead, George H.. *Espíritu, Persona y Sociedad*, trad. Florial Mazía, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1953.

sensación del lugar sin lugar, del real inmaterializable. Si intentamos establecer una relación analítica con la obra, veremos de pronto que el suelo que nos hace falta es, constantemente, el de la autoformación.

La reducción del Real solamente al nivel de realidad material, y la concepción de un sujeto puramente racional nos hace trampa con nuestros propósitos. Es cierto que un análisis musical es guiado por un determinado objetivo, pero en el caso de la música no-cartesiana, o transdisciplinar, nos confrontamos en un primer momento con la imposibilidad de describir a través de códigos musicales el fenómeno musical complejo.

La perturbación del equilibrio de los sistemas musicales es generada por la confrontación del fenómeno musical con el medio y con nuestro yo viviente. La crisis antropológica de un sujeto dotado de científicismos superados, en medio de un sistema globalizante y masivo, que substituye incesantemente la individualidad por el individualismo, nos contextualiza en un ambiente donde no podemos dejar de sentirnos individualmente muy débiles. Es cierto que el sentido común es algo acomodado y que encuentra en 'lo conocido' la seguridad que necesita frente a la duda. En este caso generalmente son activados mecanismos de autodefensa y que deben ser prudencialmente considerados,

constatados como voluntad natural y como problemas tangenciales en las relaciones de trascendencia paradigmática.

Los mecanismos de defensa del individuo contra la pérdida de su autopresencia son partes constitutivas de los procesos de análisis. La angustia frente al peligro de perder su autopresencia y su existencia como conciencia de sí mismo, se integran a las percepciones del objeto-ahora no más diferenciado del sujeto- a través de la magia. La magia sería, según Germani, "[...]la forma cultural con que el mundo primitivo se defiende de ese peligro; una especie de inmenso y complejo mecanismo de defensa erigido contra el riesgo de perder una autoconciencia de tan reciente conquista, demasiado débil y sujeta a posibles eclipses."<sup>113</sup>

Como ejemplo, la magia sería, entre otros, uno de los mecanismos de defensa del individuo frente al simulacro presentado por las culturas de espectáculo. Pero la conducta del espectador y del analista frente al objeto extraño, presupone un fenómeno que parte del propio objeto provocador, aún sin que sea su intención declarada.

---

<sup>113</sup> Mead, George H.. *Espíritu, Persona y Sociedad*, trad. Florial Mazía, Buenos Aires Editorial Paidós, 1953. p 115.

Ora, si, como plantea Morín "las ideas son mediadoras y traductoras"<sup>114</sup>, constatamos que una idea que parte de una ideología, como en el caso del dodecafonismo, afortunadamente se convierte en juicio de valores, o sea, traza un proceso de desconstrucción paradigmática y de complejificación que abre a la ideología primera, instrumentalizadora y universalista, a un mundo particular e individual de juicio de valores. .

Considerando el fenómeno provocador, a primera vista podríamos imaginar una reacción de sorpresa frente a la obra musical o alguna otra manifestación artística del género, pero este probable estado de confusión en que se encuentra el receptor o analista no puede ser considerado como sorpresa, pues la sorpresa es, como dice Subirats, "[...]la experiencia del desconocido en aquello que se daba por conocido. Presupone y se desarrolla en una experiencia del conocimiento."<sup>115</sup> Tal obra va a despertar silogismos inmediatos en la intención de abarcar, en primer plan, el juicio de valor de la obra. De esta forma, es probable que el receptor recurra a una perspectiva histórica, buscando registrar coincidencias y divergencias en períodos históricos, límites que legitimen el fenómeno. También va a recurrir a

---

<sup>114</sup> Morín, Edgar. O problema epistemológico da complexidade, Portugal, Europa-América, 1984. p. 32.

<sup>115</sup> Subirats, Eduardo. A cultura como espetáculo, trad. Eduardo Brandao, Sao Paulo, Nobel, 1989.



valores estéticos de belleza, a estilos y gustos, que se fluidifican en la sublevación del tiempo; buscará estatutos ontológicos de tal fenómeno, la representatividad, la coherencia, los mecanismos subyacentes. Pero en el fondo, lo que encontrará es a si mismo, frente a su más profundo simulacro. Es un proceso cognitivo de trascendencia donde actúa la dinámica cultural de potenciación y actualización defendido por el pensamiento transdisciplinar.

El arte se eleva, entonces, a experiencia. No sólo a la experiencia contemplativa de la estética de lo bello, también más allá de una nueva aprehensión al campo endocultural personal, pero sobretodo a una experiencia del "yo" y del "mi". Celebra en este momento la epifanía de la identidad incluida, de la diversidad, del autoconocimiento y de la autoformación.

## **VIII**

### **ANÁLISIS EPISTEMOLÓGICO: ASPECTOS GODELIANOS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

## VIII

### ANÁLISIS EPISTEMOLÓGICO:

#### ASPECTOS GODELIANOS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Postular el principio potencial de una realidad contradictoria, como en el caso de una revolución paradigmática, compone un conjunto dialéctico de la representación y del conocimiento del objeto. La división propia de las ciencias de la antigüedad, con el conocimiento lineal que constituye una relación paradójica entre sujeto y objeto, generador de un conocimiento objetivo y analítico, positivista y estructuralista, desde Aristóteles y Descartes hasta Kant, se contraponen a la multiplicación de las disciplinas, a las nuevas nociones de desorden, a lo imprevisible y a las descubiertas de la teoría cuántica de la cual advienen los principios de una metodología transdisciplinaria, poniendo en jaque el positivismo estricto. Es por haber llegado a un *impasse* altamente fragmentado y difícil de ser manipulado, que un nuevo modelo sistémico y unificador se impone. Las propias consecuencias de supervivencia, desde la ecología hasta nuestro medio musical<sup>116</sup>, nos hacen repensar el Real y postular

---

<sup>116</sup> Decurrente de una fuerte simplificación y estandarización en la que el fenómeno musical ha sido cada vez más utilizado como mercancía reproducible y alienante, de donde huyen asustadas las vanguardias musicales. Si esta actitud ya margina a la música contemporánea, al punto de aislarla en una pequeña caja dentro del micro-cosmos de la música docta en Latinoamérica, en la ecología podemos como simples ciudadanos percibir los daños de este sistema. A cualquier análisis ideológico de la música cabe, inevitablemente, aprehender su transversalidad para garantizar el comando prudencial de un sistema, y por lo tanto, de la realidad.

nuevas formas de sistematización en la aprehensión del campo musical. En este sentido podemos visualizar a través de algunos elementos de la nueva música contemporánea su simbiosis con el postulado de una nueva realidad. Como enuncia la Carta de la Transdisciplinariedad (artigo5), "la visión transdisciplinar es resolutamente abierta en la medida que ultrapasa el campo de las ciencias exactas, por su lógica y su reconciliación no solamente con las ciencias humanas, como también con el arte, la literatura, la poesía y la experiencia interior." A partir de esta premisa es posible afirmar que para una visión musicológica transdisciplinar es indispensable un proceso cognitivo de actualización y potenciación. Esta visión debe procurar más allá del objeto musical para depararse con nuevas formas del Real, sin con esto buscar una respuesta estrictamente objetiva y material, el fin; la integración de los conocimientos posibles de ser aprehendidos, sin embargo, serán aprehendidos individualmente, según el contexto de cada persona. Inevitablemente la contradicción está instaurada en nuestras vidas, no sólo por el descubrimiento del "otro", sino por la propia complejidad de la diversidad, haciéndose posible y necesaria una nueva forma de inclusión.

## **VIII.1 Potenciación de la nueva música: sinergia y multidimensionalidad en la red de intrigas**

El discurso musical del siglo XX analizado por la lógica clásica se torna abstracto, una vez que fue idealizado para hacerse cargo de otra estética musical, donde son las partes que forman y dan consistencia al todo de la obra musical, estableciendo padrones de causalidad al discurso musical cuyo "ángulo de audición" es *a priori*<sup>117</sup>. En la obra del período barroco es el sujeto quien determina todo el desarrollo del discurso musical, en el período clásico es la forma sonata, en el dodecafonismo la serie dodecafónica, y ya en la estética contemporánea, no existe un determinismo evidente. Sin esto querer significar que la obra musical ahora sea caótica y sin orden, pero depende mucho más de los fenómenos psicoacústicos y de la interacción con el todo, audiencia, interprete, y puede ser mucho más relacionada con normas extra-musicales que con formulas musicales.

La partitura de la música contemporánea sugiere una completa tesitura de eventos que se potencian a través de la dinámica del sistema propuesto. Sus propiedades y potencialidades solamente pueden ser

---

<sup>117</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 100.

aprehendidas en un contexto dinámico de cognición. Sus propiedades solamente existirán si son potenciadas y actualizadas, ya que no se conoce la regla o la fórmula usada, o sea, mientras que en la música tradicional las propiedades (modo, tonalidad, forma) y sus probables comportamientos, son conocidos y son agentes de conducción del todo de la obra musical, la música contemporánea sugiere una situación inversa, donde le resta ser apprehendida a través de la dinámica de inferencia entre todo el sistema que compone el fenómeno sonoro, ya que no conocemos *a priori* las conexiones entre las partes, como el esquema clásico de pregunta y respuesta. Siendo así, es el todo el que determina el comportamiento de las partes. Dos ejemplos:

➤ Notación:

“En ninguno caso, la codificación en sí puede ser el mensaje a transmitir, pero, de su lado, ella puede ser capaz de influenciar este mensaje.”<sup>118</sup>

Por esto, en el caso de la figura notada, esta codificación no es como el mensaje, entendido en esta instancia como el todo, pero un medio para la estructuración de un principio de creatividad.

---

<sup>118</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 117.

➤ Forma:

Según Boulez, "aquello que llamamos 'forma' es la estructuración de estructuras locales de que se constituye el contenido".<sup>119</sup> Si tomamos al serialismo como ejemplo, Boulez sostiene que en el universo relativo en el que se mueve el pensamiento serial, no se podría pensar en formas fijas, no relativas. Con esto, la forma será el resultante de las estructuras locales; pero ésta ahora tiene una correspondencia de sintaxis no-fija, al contrario del universo que estaba definido por leyes generales, donde las relaciones entre las estructuras locales podrían ser definidas *a priori*, tanto que ya se sostenía una gramática generativa de la música tonal<sup>120</sup>. Por lo tanto, los *formantes*<sup>121</sup>, o sea, los criterios determinantes por los cuales se guiarán las estructuras locales, constituirán la forma, que *a priori* es indeterminada.

Tendremos entonces un sistema creado a partir del fenómeno musical que abarca varios niveles de realidad, compuesto por una red de interconexiones, donde cada inferencia en el fenómeno colabora para formar el todo; pero el fenómeno musical como un todo no puede ser

---

<sup>119</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 95.

<sup>120</sup> Fessel intenta explicar porque oímos música de la forma que lo hacemos, y no de outra, mediante una formulación de los principios y reglas que la determinan. Fessel, Pablo. "Preliminares para una gramática generativa en la música tonal". En Procedimientos analíticos en musicología, Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la LA A.A.M., Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragolini, editoras, Buenos Aires, 1998.

<sup>121</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 102.

descompuesto, ni reducido a través de la lógica clásica, como un rompecabezas que puede ser montado y desmontado. Su comprensión no conduce a una teoría completa, pero sí compleja y abierta. Puede ser asociada a leyes de la Física que abarcan la naturaleza y el conocimiento, y revelaron la existencia de varios niveles de realidad:

“En el mundo de los niveles de realidad *per se*, lo que está arriba es como lo que está abajo, pero lo que está abajo no es como lo que está arriba. La materia delgada penetra la materia más densa, del mismo modo con que la materia cuántica penetra la materia macrofísica, pero el inverso no es verdadero. Los Grados de materialidad inducen una flecha de orientación de la transmisión de información de un nivel hasta el otro. En este sentido, “lo que está abajo no es como lo que está arriba”, las palabras arriba y abajo, no teniendo aquí otra significación (espacial o moral) sino aquella topológica, asociada a la flecha de transmisión de información”.<sup>122</sup>

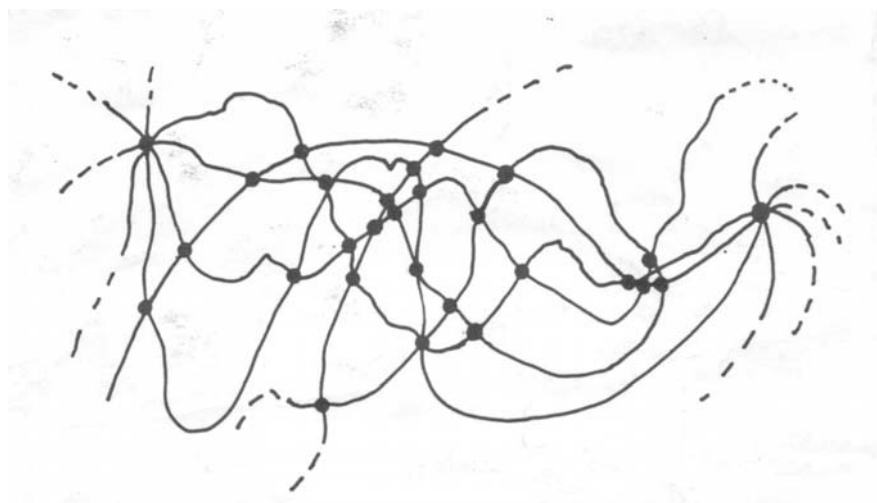
Siendo así, y sin desconsiderar la individualidad en las designaciones anímicas de la música, debemos concordar totalmente con Waisman que "en nuestra época, la composición tiende a manejar

---

<sup>122</sup> Nicolescu, Basarab. Aspectos Godelianos da Natureza e do conhecimento. [.http://www.cetrans.futuro.usp.br](http://www.cetrans.futuro.usp.br) . 2002.



espacios bi, tri, o multidimensionales"<sup>123</sup>. La música no puede ser concebida en una sola dimensión y tiene ahora una visión simultánea de dos o más dimensiones. Waisman traza una posible graficación de la percepción de la textura correspondiente a nuestra época:



Waisman afirma que la concepción general de los campos de conocimiento es también multidimensional, y en analogía con la percepción de la textura de la música de nuestra época, plantea que los acontecimientos no son definibles en sí mismos, sino que son los puntos de entrecruzamiento entre dos o más hilos de la red. Según Waisman, "la historia esta formada por una red casi infinita de acontecimientos y defiende que "en musicología no deberíamos estar más atrasados que en historia general con respecto al modelo que nuestro propio material

---

<sup>123</sup>Waisman, Leonard. ¿Musicologías? *RMCh* XLIII/172 (julio-diciembre de1989), p. 24

de estudio nos brinda"<sup>124</sup>. De esta forma, se puede considerar la producción musical contemporánea una premisa epistemológica para nuestras indagaciones paradigmáticas y a nuestra busca meta-musicológica. Esta puede ayudar a ubicarnos en la red de intrigas que traza el conocimiento complejo, animando el espíritu transdisciplinar tal como este sirviendo como agente estructurante de una revisión paradigmática. Según Nicolescu, "es particularmente interesante la penetración de la mirada transdisciplinar en el campo de la poesía, del arte, de la estética, de la religión, de la filosofía y de las ciencias sociales. En cada uno de estos campos otro grado de transdisciplinariedad entra en acción, que implica no solamente lo que atraviesa las disciplinas, como también lo que las estructura"<sup>125</sup>.

La transdisciplinariedad es indisociable de la teoría cuántica, y esta nos plantea una complejidad negadora del orden, por lo tanto sin coacción, como un gran número de variaciones imprevistas inexplicables. Según Paul, "basta que uno de los términos falte para no poder hablar más de organización natural"<sup>126</sup>. El primer paso de un estudio transdisciplinar es la ontogenia pragmática como prudencia, como Métis, hija de Océano y Tétis, representación de la prudencia y del

---

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>125</sup> Nicolescu, Basarad. O manifesto da transdisciplinariedad, trad. Lucia Pereira de Souza, São Paulo, TRIOM, 1999. p. 133.

<sup>126</sup> Paul, Patrick. Os diferentes níveis de realidade entre ciencia e tradição, en Artigos. p. 4 CETRANS: <http://www.cetrans.futuro.usp.br> . 2002.

conocimiento exacto. Por esto, se debe dialectizar el conocimiento musical hacia la religación entre la ciencia y la praxis de la vida para garantizar el potencial cognitivo de un fenómeno musicológico. Esto supone, o propone, una revolución paradigmática que debe ponderar los conceptos cartesianos que todavía permiten la infiltración de los criterios científicos en el inconsciente colectivo.

Hoy en día, un estudio minucioso requiere una estructura abierta, donde la simultaneidad de las posibilidades nos induce a no separar los extremos, como en la lógica binaria clásica, pero sí a la visión trascendental y compleja que nos permite ver la suma de las individualidades como un conjunto de realidades.

Esta estructura abierta del conjunto de los niveles de realidad esta en acuerdo con uno de los más importantes resultados científicos del siglo XX: el teorema de Godel:

#### Teorema de lo incompleto

“En 1931 el matemático Kurt Godel probó su famoso teorema de lo incompleto sobre la naturaleza de la matemática. El teorema afirma que dentro de cualquier sistema formal de axiomas como la matemática actual siempre persisten cuestiones que no pueden ser probadas ni refutadas con base en los axiomas que definen el

sistema. En otras palabras, Godel mostró que ciertos problemas no pueden ser solucionados por ningún conjunto de reglas o procedimientos. El teorema de Godel fijó límites fundamentales para la matemática. Fue un gran choque para las comunidades científicas, pues derrumbó la creencia generalizada de que la matemática era un sistema coherente y completo basado en un único fundamento lógico. El teorema de Godel y el principio de la incertidumbre de Heisenberg, y la imposibilidad práctica de seguir la evolución hasta mismo de un sistema determinista que se torna caótico, forman un conjunto fundamental de limitaciones al conocimiento científico que sólo vino a ser reconocido en el siglo XX.<sup>127</sup>

Este teorema, que trata tanto de aritmética como también de toda la matemática, que incluye la aritmética, nos habla de un sistema suficientemente rico que conduce a resultados indecibles o contradictorios.

El propio Boulez plantea, aunque no declaradamente, este pensamiento godeliano: al hablar de la importancia de la codificación, cita dos posibilidades en el circuito compositor-intérprete en que una

---

<sup>127</sup> Hawking, Stephen. O universo numa casca de noz, 2ª edición, trad. Ivo Korytowski, São Paulo, Mandarin, 2001. p. 139.

composición puede ser mantenida intencionalmente ambigua, por parte del compositor: en el primer caso, existirá una complicidad entre el compositor y el intérprete; en el segundo caso, el compositor sabe que su codificación supera la posibilidad de desciframiento del intérprete. "Sin embargo, aunque el papel del intérprete sea el de decodificar el mensaje lo más fiel posible, el margen de error siempre existirá y nunca podrá alcanzar el punto cero."<sup>128</sup>

Por esto, según una visión godeliana, si acaso se prueba que un sistema es consistente, él será incompleto, o sea, existirán propiedades que nosotros sabemos que son verdaderas, pero que no lograremos probar con los recursos de inferencia del sistema; por otro lado, acaso se pruebe que el sistema es completo, él será inconsistente, o sea, será posible probar con los recursos de inferencia del sistema la veracidad de un teorema y su negación.

Esta teoría marca al mismo tiempo el apogeo y el fin del pensamiento clásico, una vez que la búsqueda axiomática capaz de conducir a una teoría completa, o sea, sin resultados indecibles o contradictorios, se desmorona frente al rigor matemático, que es la base de este pensamiento.

---

<sup>128</sup> En Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 114.

Si esto significa que la búsqueda por una teoría completa en la física es ilusoria, cabe entonces una reflexión sugerida por Nicolescu: "Si la afirmación es verdadera para los más rigurosos campos de estudio de los sistemas naturales ¿cómo podemos soñar con una teoría completa en un campo infinitamente más complejo: el de las ciencias humanas?"<sup>129</sup>

Es sabido que en la música, a partir de la revolución schönbergiana y su sistema dodecafónico se instauró una nueva reacción y una nueva actitud frente a la realidad, planteando una superación de la tradición estético-musical. Tratándose de una estética musical íntimamente ligada a valores socio-políticos y estéticos, tiene su palabra en la 'función', y al romper con la jerarquía armónica, plantea una situación de relatividad simultáneamente con la ley de causalidad; llegando a su momento culminante en el Serialismo Integral, que contraponiendo el nuevo medio de estructuración al tonalismo tradicional torna necesaria una nueva postura en la audición, o sea, ya no se tiene una idea previa de la música, la que Boulez clasifica como "ángulo de audición *a priori*"<sup>130</sup>, pero sí tiene, frente al imprevisible, una

---

<sup>129</sup> En Nicolescu, Basarab. O manifesto da transdisciplinariedade, trad Lúcia Pereira de Souza, São Paulo, TRIOM, 1999. p. 58-59.

<sup>130</sup> Boulez, Pierre. A música hoje 2, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992. p. 100.

memoria virtual de las relaciones apprehendidas *a posteriori*, o, según Boulez, "*paramemoria*"<sup>131</sup>.

Siendo así, las leyes de la física moderna y la nueva *praxis* musical siguen el mismo proceso, o sea, para ambos, lo que está arriba es como lo que está abajo, pero lo que está abajo no es como lo que está arriba. Tanto en la física moderna como en la música nueva observamos la fractalidad: la interrelación de las partes para determinar el todo, compuesto por niveles de realidad fraccionados. El comportamiento de las estructuras locales de cada obra musical en la nueva música es auto-consistente, o sea, indeterminado, pues no puede ser considerado en una jerarquía estructural determinada. Su sintaxis es relativa. Tenemos entonces el siguiente cuadro comparativo<sup>132</sup>:

FÍSICA	MÚSICA	FÍSICA	MÚSICA
CLÁSICA	CLASICA	MODERNA	NUEVA
Tiempo y espacio absolutos, concretos y medidos; determinismo, absolutismo y racionalismo	Tiempo y espacio unidimensional; posible de descomposición; determinismo, jerarquización y audición <i>a priori</i>	Tiempo y espacio relativos al observador; indeterminismo; a-causalidad, no-localidad (fractalidad), varios niveles de realidad (relativismo)	A-temporalidad; multidimensionalidad; imposible de descomposición; a-causalidad, no-localidad; audición <i>a posteriori</i> , reflexión

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>132</sup> Basado en la disertación de magister de Eufrásio Prates: "Música quântica – de um novo paradigma estético-físico-musical: transversalidade e dimensão comunicacional" Universidade de Brasília, 1997.

Estos elementos que coinciden con la *praxis* de la música contemporánea después del dodecafonismo nos dan la idea de que la lógica no puede cerrarse por sobre si misma: ningún sistema lógico puede pretender un fin, es utópico e ingenuo, y tampoco refleja la realidad, ni como sistema, ni como objeto. En el mundo de las construcciones musicales y musicológicas se debe tener en cuenta el sujeto creativo y complejo, traductor e intérprete del guión musical, el que da vida al código. "El pensamiento (estratégico, inventivo, creativo) al mismo tiempo contiene y supera la lógica. De hecho, su complejidad es metalógica (engloba la lógica, sin embargo transgrediéndola)"<sup>133</sup>.

Esta capacidad inventiva y creativa que asume status de individuación, tanto en la *praxis* compositiva, cuanto en la interpretativa, y seguida por la receptiva *a posteriori* (paramemoria) puede ser constatada en elementos que imponen al intérprete su participación en decisiones que antes pertenecían mucho más al compositor. En ciertas partituras musicales, la inferencia del intérprete es tan importante como la escrita:

---

<sup>133</sup> Morín, Edgar. Edgar. O método - 4. As idéias, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 1998. p. 258.



- Los juegos de desplazamiento temporal, tanto en forma de alargamiento y textura espectral, cuanto en repetición minimalista trazan un juego psico-acústico con el intérprete y con la audiencia.

Ej. 1<sup>134</sup>



Ej. 2<sup>135</sup>

**I. SECO**  
Eduardo Cáceres  
1986

$\text{♩} = 50$

Nº REGISTRO FON. 68.000  
CHILE-19 OCTUBRE 1987

<sup>134</sup> Crowl, Harry. Fragmentos I para piano. 1984. p. 1

<sup>135</sup> Cáceres, Eduardo. Seco, Fantasmal y Vertiginoso. I.I. Seco, 1986.

Ej. 3<sup>136</sup>

- La libertad de velocidad pide al intérprete mucho más que una ejecución, como una sensación real del sentido de la frase o motivo.

Ej. 4<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Cáceres, Eduardo. Seco, Fantasmal y Vertiginoso. II.7. Fantasmal, 1986.

<sup>137</sup> Crowl, Harry. Música para Flávia, 1991-1992. p.4.

- La improvisación a cargo del intérprete, por más que ésta esté sugestionada por un gráfico, traza la analogía de lo inesperado

Ej. 5<sup>138</sup>



- La atonalidad, sin reglas pre-concebidas, o simplemente tomadas como base justificativa, despiertan la a-causalidad y una *praxis* impasible de descomposición.

Ej. 6<sup>139</sup>



<sup>138</sup> García, Fernando. Nueve relatos para piano. 1997. p. 1.

<sup>139</sup> Crowl, Harry. Música para Flávia, 1991-1992. p. 1

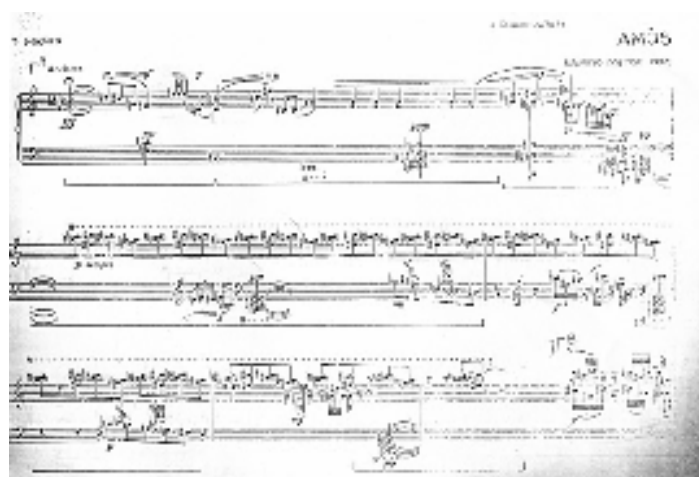
- La textura, privilegiando las disonancias, rompe con la tradición tonal al mismo tiempo que, en algunos casos, busca una identidad local

Ej. 7<sup>140</sup>



- La escrita en forma de recitativo desconsidera el rigor matemático y los patrones lógicos cartesianos

Ej. 8<sup>141</sup>



<sup>140</sup> Cáceres, Eduardo. *Seco, Fantasmal y Vertiginoso. III.I. Vertiginoso*, 1986.

<sup>141</sup> Dottori, Maurício. *Amós*, 1992. p. 1.

Ej. 9<sup>142</sup>



Por analogía a esto, este juego de incertidumbre ya es suficiente para afirmar la multidimensionalidad de este fenómeno musical, donde la duda, palabra metatrascendente de la idea noológica que nos hace trascender pragmáticamente como seres racionales, instaurase como elemento reflexivo del "que hacer" musical, realizándonos como humanos sensibles, creativos y no como máquinas totalitarias. Es el fenómeno que nos invita al rito cognitivo, re-centralizador.

¿Cómo sería posible entonces comprender la estética de la música contemporánea latinoamericana sin romper con los paradigmas clásicos? Nosotros planteamos que ésta es justamente la misión de dicha estética: actualizar y potenciar nuevos paradigmas. De esta

---

<sup>142</sup> Crowl, Harry. Jeremia propheta: Uma epígrafe, 1992. p. 3.

forma, la música contiene en sí, no verdades absolutas, como caminos reflexivos para la aprehensión, de nuevas perspectivas todavía no asimiladas por el cotidiano, pero probadas por la ciencia. Siendo así, la contribución de la música si convertiría en el entendimiento del hombre frente a la complejidad en que el mismo está insertado, pudiendo desde ahí trazar una estética de lo nuevo, una estética de revolución paradigmática, una estética de emergencia.

La nueva música adquiere así la misión de revelar realidades. Su flujo de conocimiento, al potenciarse, es agente actualizador de la conciencia cotidiana, actuando reflexivamente en la auto-formación del individuo y provocando una revolución paradigmática en el colectivo.

**IX**

**REACTUALIZACIÓN**

## IX

### REACTUALIZACIÓN

La auto-formación y la revolución son procesos de liberación e inclusión: liberación de un paradigma dominador e inclusión del saber. Es una dialéctica positiva, que debe reactualizar la Idea. Es movimiento potenciador y actualizador a través de niveles de realidades.

El conocimiento cotidiano del hombre generalmente abarca un entendimiento simple para la ciencia, ingenuo: él percibe las cosas por su función inmediata; mientras que el conocimiento científico generalmente tiene otra comprensión del mundo: crítico o *a priori*. Parafraseando a Dussel, "cada uno es ingenuo con relación al posterior, y crítico con relación al anterior"<sup>143</sup>. Esta dualidad entre cotidianidad y ciencia abarca un proceso epistemológico de enfrentamientos de realidades, en el que el meta-discurso de las ciencias podría generar un acercamiento sustancial a una posibilidad de cooperación en el entendimiento del Real.

---

<sup>143</sup> En Dussel, Enrique. *Filosofía da libertação na América Latina*, trad. Luiz Joao Gaio, Loyola-UNIMEP, 1980. p. 163.



Sin embargo, en la complejidad que cabe a un meta-discurso musicológico actual, debemos distinguir entre su nivel ontico y su nivel ontológico: el nivel ontico, el de las ciencias fácticas por ejemplo, que tiene su aporte en la historia del mundo, como entes 'naturales', con sentido, pero no propiamente la cosa-sentido. En nuestra tesis, puede ser enmarcada a partir de la hipótesis pragmática de 'incertidumbre' y 'no-causalidad' de la nueva música (2.). El nivel ontico es la esencia; el hecho es ontico y fundador. Según Dussel, "el hecho es la nota real de la cosa por la cual se actualiza o aparece en el mundo."<sup>144</sup> El proceso científico debe empezar del hecho como fenómeno. El hecho es "objeto de la experiencia, por percepción o aprobación directa o indirecta". La ciencia no se ocupa del hecho como hecho, y sí de su explicación. Partiendo de esta afirmación y según Dussel, un modelo de la ciencia debe empezar de una interpretación primera del hecho en su sentido cotidiano. Es el nivel perceptivo de la música contemporánea.

Ya el nivel ontológico asegura el proceso de la totalidad, pues es dialéctico. En este sentido, según Dussel, dialéctica es "un atravesar diversos horizontes onticos para llegar de totalidad en totalidad hasta lo fundamental."<sup>145</sup> Este nivel no demuestra el fundamento, pero aborda

---

<sup>144</sup> Dussel, Enrique. *Filosofía da libertação na América Latina*, trad. Luiz Joao Gaio, Loyola-UNIMEP, 1980. p. 160.

<sup>145</sup> Dussel, Enrique. *Filosofía da libertação na América Latina*, trad. Luiz Joao Gaio, Loyola-UNIMEP, 1980. p. 162.

las partes, entes, funciones, que colaboran. De manera diferente en un sentido último. Es el nivel cognoscitivo, reflejo, en la música contemporánea.

El método dialéctico de pensar es el inicio ontológico del filosofar, pues plantea cómo dar los primeros pasos de la cotidianidad hacia el descubrimiento del fundamento, donde el facto es puesto en duda. Es, sin embargo, el principio schönbergiano de revolución paradigmática. Cuando introducimos la duda a la situación contradictoria de la función armónica de tónica en la segunda inversión, empezamos un camino dialéctico negando la 'cosa' en su significación inauténtica, buscando entonces su exterioridad. Según Dussel "la cosa debe ser tratada negativamente cuando nos referimos al horizonte a partir del cual debe ser comprendido."<sup>146</sup> Con esto, buscamos demostrar que una contradicción factual, encubridora de su propio ámbito originario de pensar, puede ser resuelta en otro nivel de realidad.

Sin embargo, para que exista una liberación axiomática, y a la vez paradigmática, es necesario que exista una reactualización de la totalidad, donde se cree sobrepasando el horizonte de la totalidad. Es el momento práctico por el cual se replantea lo que se ha revelado en los

---

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 218.

niveles óntico y ontológico. Es meta-discurso, replantea su esencia práctica.

Es este último nivel el que religa el saber, modelo por el cual es posible entender más fácilmente las relaciones y elementos subyacentes del Real y del abismo entre cotidianeidad y hacer científico. Un estudio de las posibles nociones perceptivas y cognitivas de la música contemporánea debe ser planteado desde su recepción y aprehensión, enfrentándola inmediatamente con los marcos teóricos y los paradigmas existentes. Tal acercamiento puede traernos a la luz todo un razonamiento epistemológico, como condiciones de enfrentamiento de una estética con la realidad viviente, así como una visión crítica del objeto en sí expuesto, como prueba de su funcionalidad.

Este fenómeno, expuesto a un posible campo contradictorio, se fructifica en una importante capacidad de reflexión. Es papel de la musicología estar preparada para analizar los procesos de ésta. Reale dice que "existen creaciones artísticas que son de acto reflejo, así como también existen experiencias artísticas que la son. El artista, como todo ser humano, se sitúa en un mundo que es esencialmente dual, por ser la co-implicación de un mundo objetivo de relaciones', que representa el producto del 'trabajo histórico' de la especie humana, y de un 'mundo

de experiencia personal' intransferible."<sup>147</sup> La aprehensión de la experiencia de acto reflejo del enfrentamiento con este mundo dual requiere una visión transdisciplinar para que exista algún despliegue del nivel óptico-factual y del nivel ontológico-cognoscitivo. Si expusimos que el lugar de la transdisciplinariedad es el lugar sin lugar (6.1.2), ahora podemos concluir que este lugar es un momento de exterioridad crítica entre un marco teórico-conceptual y la cotidianeidad. Es el momento en que retroalimentamos nuestros paradigmas a través de la experiencia de la nueva música. Esta será entonces nombrada 'nueva música' o 'música transdisciplinar' cuando, expuesta a la cotidianeidad, replantea desde su Idea, ahora como voluntad, representación y acción, y promueve una actualización del saber cotidiano y abriendo otras posibilidades de acercamiento a la Realidad. En consecuencia, la Idea completa su ciclo al replantear nuevas ideas. Es una acción pragmática por donde el Arte constituye aporte y movimiento al mundo de las ideas, así como al mundo cotidiano.

El marco histórico (4.) es pensado entonces, según una visión de la idea de recurrencia y análisis de las discontinuidades (4.2, 4.2.1, 4.2.2 y 4.2.3). Según Japiassu, existe una revolución teórica en las ciencias humanas que sucede en el momento de su fundación, que versa

---

<sup>147</sup> Reale, Miguel. *Experiência e cultura: para a fundação de uma teoria geral da experiência*. 2ª edición, Campinas, Bookseller, 2000. p. 310.

sobre las condiciones de toma de conciencia y de análisis de la historia. Según el autor existen características en común entre la historia de los modos de producción, de la lengua, y del sujeto:

- El rechazo de una concepción genética (7.1);
- La *démarche* recurrente (3.1);
- El análisis de las discontinuidades (4.1);
- La promoción de una nueva concepción de los acontecimientos (8.y 9.).<sup>148</sup>

En el nivel de la metodología transdisciplinar musicológica, el ciclo de la posible totalidad de un problema se completará cuando éste, definido el problema y el marco teórico conceptual, es expuesto a la realidad y cotidianeidad (7, 7.1 y 7.2), al saber epistemológico pertinente (5.), produciendo a través de la crítica, una religación del saber, volviendo a alimentar el marco teórico-conceptual con nuevos aportes a esta primera instancia del proceso transdisciplinar.

El proceso fecundo de criticismo - no el negativo<sup>149</sup>, de no-contrariedad, pero de inclusión - modifica las relaciones de la *praxis* (relación hombre-hombre) y de la *poiesis* (relación hombre-naturaleza)

---

<sup>148</sup> Japiassu, Hilton. *Introdução às Ciências Humanas*, 2º edición, São Paulo, Letras & Letras, 1994. p. 47-48.

<sup>149</sup> Varios estudios se utilizan de una dialéctica negativa en la musicología latinoamericana, a ejemplo de Paz (1990) al describir el 'otro' como negación del pasado y de las aspiraciones de futuro; o Vasconcelos (1948) planteando que la ley de los choques sirve para definir mejor los contrarios.

del sistema. Es en verdad, un nuevo orden (6.1.3), resultado de la interacción de las disciplinas, es el saber que va más allá, prominente de la admisión de un termino T que cuestiona la totalidad funcional del sistema: "la *praxis* de la liberación (una poiesis práctica o una *praxis poiética*) es el propio acto por el que se transpone el horizonte del sistema y se adentra realmente en la exterioridad, por la cual se construye un nuevo orden."<sup>150</sup>

Este nuevo orden solamente es posible si se considera la exposición del objeto musical, pues de este acto depende toda reactualización del "quehacer musical (acto estético)"<sup>151</sup>. Él debe estar presente en toda vivencia de la totalidad, garantizando la potencialización de las ideas musicales y su respectiva complejidad en el mundo viviente, y no solamente en la abstracción falsificable de las especificidades cosistas. Es una retroalimentación éticamente necesaria, tanto al mundo científico cuanto al mundo cotidiano, para que la totalidad compleja promueva su revolución paradigmática y su religación entre estos dos mundos complementares. Así, tendremos un nuevo orden de ideas que se unificará en otro nivel de realidad.

---

<sup>150</sup> Dussel, Enrique. *Filosofía da libertação na America Latina*, trad. Luiz Joao Gaio, Loyola-UNIMEP, 1980. p. 69

<sup>151</sup> Grebe, María Ester. *Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical*, en *RMCh XXXV/153-155* (enero-septiembre de 1981), p. 68.

**X**

## **CONCLUSIÓN**

## X

### CONCLUSIÓN

Al final de esta tesis, donde intentamos establecer un discurso metalógico de la musicología a través de los principios de incertidumbre y no-causalidad, presentes en la música *a posteriori* o de paramemoria, y luego lo analizado bajo diferentes puntos de vista que juzgamos interfieren en su captación fenomenológica, concluimos que el análisis de la música transdisciplinar es analógico a la interpretación existencial del observador. Él trazará sus analogías en los niveles óntico y ontológico, para entonces llegar al nivel crítico, donde su experiencia se transforma en conocimiento potencial para una actualización de sus paradigmas. Con esto, la música transdisciplinar garantiza el acceso a la liberación paradigmática, así como a la inclusión, a través del pensamiento complejo, del sujeto en niveles de realidad supuestamente no dominados o conocidos por él hasta entonces.

Bajo la complejidad que involucra nuestras experiencias musicales actuales, consideramos prudencialmente el modo como



conducimos nuestras investigaciones, bien como el contexto dinámico que capacita la veracidad de cada hecho musicológico.

De esta forma, el desafío de trazar una metodología transdisciplinar desde la musicología nos hizo reflexionar sobre los procesos y procedimientos pertinentes a un fenómeno complejo y esencialmente experiencial. Con esto, concluimos que los propios niveles de realidad oriundos del proceso dejan sublimar la metodología a construir.

Al final, verificamos que en el método transdisciplinar aplicado a la música, tomados por la experiencia de la nueva música, recurrimos a una epistemología que aporte dinamicidad histórica al fenómeno transontológico, para luego, a través del fenómeno experiencial, revelarnos nuevas realidades.

Además de esto, si la experiencia es el lugar de esta investigación transdisciplinar, o sea, 'lugar sin lugar', resulta verdadero que el *estado T o tercero incluido* que fue propuesto identificar en esta tesis, trasciende analógicamente los niveles de realidad identificados, y se actualiza sin enclaustrar al ser de la experiencia musical. Por esto, "el ser está siempre más allá, y el movimiento es posible como actualidad

de la potencia. Al final, sin embargo, el ser es uno y el movimiento ontológico fundamental es la 'eterna repetición de lo mismo'.<sup>152</sup>

Concluimos, en acuerdo con Bachelard, que un principio de no-identidad supera los principios de la psicología de la forma, pues a través del no-elementarismo puede erguirse el psiquismo humano por medio de series de conceptos, llamados laberintos intelectuales, en los cuales los conceptos de cruzamiento darían por lo menos una doble perspectiva de conceptos utilizables. Por esto, llegado al concepto de encrucijada, el momento dialéctico, el espíritu no tendría que elegir entre las múltiples posibilidades, si no que estaría frente a una arborescencia, o sea, una red de intrigas formada por la nueva música; por esta causa transdisciplinar. Con esto "el concepto será esencialmente una encrucijada en que la libertad metafórica tomará conciencia de sí misma."<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Dussel, Enrique. Método para uma filosofia da libertação. Edições Loyola. p. 202.

<sup>153</sup> Bachelard, Gaston. Filosofia do novo espírito científico. Presença, 1976.p. 180-181.

“Cuanto más apto es un cuerpo en comparación a los otros, para actuar y sufrir de muchas maneras, tanto más apto es el alma de éste, en comparación a los demás cuerpos, para conocer muchas cosas al mismo tiempo: y cuanto más dependan de estas, las acciones [,] de un cuerpo, y menos cuerpos compitan con aquellas causas, en la acción, tanto más apta es el alma de este cuerpo, para conocerlas, distintamente.”<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Zweig, Arnold. O Pensamento vivo de Spinoza. Trad. Gastao Pereira da Silva. Biblioteca do pensamento vivo 11. Livraria Martins Editora, São Paulo. p. 119.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. trad. Magda França, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- ARRUDA, José Jobson de A. *História moderna e contemporânea*, 23ª edición, São Paulo: Ática, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *Filosofia do novo espírito científico-a filosofia do não*, 2ª edición, trad. José Moura Ramos, Portugal: Presença, 1976.
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*, 2ª edición, trad. Cecília Prada y Vera de Campos, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. "Rol de la musicología en la globalización de la cultura", en *RMCh* LII/190 (julio-diciembre de 1998), pp. 36-54.
- BERGAMINI, David. *As matemáticas*, trad. José Gurjao Neto, Río de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1971.
- BÉHAGUE, Gerard. "Procedimientos analíticos en musicología", en *Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la A. A. M., Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998
- BINOTTO, Daniel. *Trans, A arte e o tempo*, 2001, <http://www.trans.art.br>
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*, trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

- CANCLINI, Néstor García. A produção simbólica- teoria e metodologia em sociologia da arte, trad. Glória Rodríguez, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979
- CAPRA, Fritjof. O ponto de mutação, trad. Alvaro Cabral, Sao Paulo: Círculo do livro, 1982.
- CASTILLO FADIC, Gabriel. “Epistemología y construcción identitária en el relato musicológico Americano”, *RMCh* LII/190 (julio-diciembre, 1998), pp. 15-35.
- CASTILLO FADIC, Gabriel. “América latina como aporía: las estéticas nocturnas”, *Aisthesis*, N° 31, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.
- DAHLHAUS, Carl. *Foundation of music history*, trad. J. B. Robinson, Cambridge: University Press, 1983.
- D’AMBRÓSIO, Ubiratan. *Transdisciplinariedade*, Sao Paulo: Palas Athenas, 1997
- DUFRENNE, Michel. *Estética e filosofia*. 2° edición, Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofía da libertação na America Latina*, trad. Luiz Joao Gaio, Sao Paulo: Loyola- UNIMEP, 1980.
- DUSSEL, Enrique. *Para uma ética da libertação latino-americana II -Eticidade e Moralidade*, 2° edición, trad. Luiz Joao Gaio, Sao Paulo: Loyola-UNIMEP, 1977.
- DUSSEL, Enrique. *Para uma ética da libertação latino-americana IV -Política*, 2° edición, Trad. Luiz Joao Gaio, Sao Paulo: Loyola-UNIMEP, 1979.

DUSSEL, Enrique. *Método para uma filosofia da libertação*, trad. Jandir Joao Zanotelli, Loyola, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, 11° ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FONTEERRADA, Marisa. “A linha e a rede”, en *Anais do 6º Simpósio paranaense de Educação musical*, Londrina, 1997.

GLEICK, James. *Caos- a criação de uma nova ciencia*, 10° edición, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1989.

GREBE, María Ester. “Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical”, en *RMCh XXXV/153–155* (enero-septiembre, 1981), pp. 52-74 .

GREBE, María Ester. “Contribuciones de la antropología de la música al desarrollo de la etnomusicología y musicología histórica en Latinoamérica”. Separata de la *Revista de Musicología*, vol XVI, nº 3, Madrid, 1993. pp. 1754 [14].

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*, 4° edición, trad. Adail Ubirajara Sobral y Maria Stela Gonçalves, Sao Paulo: Edições Loyola, 1994.

HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*, 2° edición, trad. Ivo Korytowski, Sao Paulo: Mandarin, 2001.

HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*, trad. Jorge Leal Ferreira, 4° edición, Brasilia: Editora Universidade de Brasília, Edições Humanidades, 1999.

HUTCHINSO, William. “Systematic musicology reconsidered”, en: *Courrent musicology*, nº 21, Nueva York: Columbia University ed., 1976.

- JAPIASSU, Hilton. *Introdução às Ciências Humanas*, 2º edición, São Paulo: Letras & Letras, 1994
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*, trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KOHAN, Pablo. "Comentários sobre la Unificación Teórica de la Musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", en *RMCh* XLIII/172, ( julio-diciembre,1989), pp.33-40.
- LEEPA, Allen. "Antiarte e crítica", en *Battcock*, Gregory. *A nova arte*, trad. Cecilia Prada y Vera de Campos Toledo, Ed. Perspectiva, 2º edición,1986.
- LENK, Hans. *Razao pragmática: a filosofia entre a ciencia e a práxis*, trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LIPPMAN, Edward. *A history of western musical aesthetics*, USA: University of Nebraska Press, 1992.
- LOLAS, Fernando. *Actas del Primer Simposio sobre cognición, lenguaje y cultura: diálogo transdisciplinario en ciencias cognitivas*, Santiago de Chile: Aura bocaz, octubre de 1990.
- MARTI i PÉREZ, Josep. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno Musical". Trans 1. *Revista Transcultural de Música*, Barcelona, 1995.  
<http://www2.uji.es/trans>
- MARTINS, Raimundo. *Educação musical: conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música- Coordenadoria de Educação Musical, 1985.

- MARX, Karl. *Early Writings*. Trad. T. B. Bottomero, Nueva York: McGraw-Hill, 1963.
- MATTELART, Armand & Michele. *Pensar sobre los medios - Comunicación y crítica Social*, trad. Gilles Multigner, Santiago de Chile: LOM, 2000.
- MEAD, George H.. *Espíritu, Persona y Sociedad*, trad. Florial Mazía, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1953.
- MERINO, Luis. "Procedimientos analíticos en musicología", en *Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la A. A. M., Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning*, The University of Chicago Press, 1956
- MOLES, Abraham A.. *As ciencias do impreciso*, trad. Glória de Carvalho Lins, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1995.
- MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, baron de la Bréde et de. *O espírito das Leis*, trad Fernando Henrique Cardoso y Leoncio Martins Rodrigues, Brasilia: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- MORIN, Edgar. *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*, trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- MORÍN, Edgar. *O método - 4. As idéias*, trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre: Sulina, 1998.
- MORÍN, Edgar. *O problema epistemológico da complexidade*, Portugal: Europa-América, 1984.



- MORRIS, Charles. “Fundamento de la teoría de los signos”. En *Problemas y métodos de la semiología* (J.J. Nattiez, compilador). Buenos Aires: Nueva Visión, (trad. De Donatella Castelliani sobre el original de la ed. Didier Larousse, París, 1974) 1979.
- MOULIAN, Tomás. *Socialismo del siglo XXI -la Quinta vía*, Santiago de Chile: LOM, Octubre de 2000.
- NASCIMENTO, Noel. *A nova estética*, Curitiba: Sucesso Editorial, 1977.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinariedade*, trad. Lucia Pereira de Souza, Sao Paulo: TRIOM, 1999.
- PADILLA, Alfonso. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki: Hakapaino Oy, 1995.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAUL, Patrick. Os diferentes níveis de realidade entre ciencia e tradição, en Artigos, CETRANS: <http://www.cetrans.futuro.usp.br> .
- PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. *Pesquisa em música e Educação*, Rio de Janeiro: Edição da autora, novembro de 1983.
- RANDOM, Michel. *O pensamento transdisciplinar e o real*, trad. Lucia Pereira de Souza, Sao Paulo: TRIOM, 2000.
- RAYNOR, Henry. *História social da música - da idade média a Beethoven*, trad. Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

- REALE, Miguel. *Experiência e cultura: para a fundação de uma teoria geral da experiência*. 2ª edição, Campinas: Bookseller, 2000.
- REVAULT, D'Allones Oliver. *Creación artística y promesas de libertad*, trad. Josep Elias, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.
- RUIZ, Irma. "Hacia la unificación teórica de la Musicología histórica y la Etnomusicología" en: *RMCh*, XLIII/172, (julio-diciembre de 1989), pp. 7-14.
- RUSSELL, Bertrand. *A perspectiva Científica*, trad. Joao Baptista Ramos, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- RUSSELL, Bertrand. *Ensaio impopulares*, trad. Brenno Silveira, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- RUSSELL, Bertrand. *Introdução à filosofia matemática*, 2ª edição, trad. Giasone Rebuá, Rio de Janeiro: Zahar editores, 1966.
- SANTOMÉ, Jurjo Torres. *Globalização e interdisciplinidade*, trad. Cláudia Shilling, Porto Alegre: Editora Artes médicas sul Ltda, 1998.
- SEEGER, Charles. "Toward a unitary field theory for musicology", en *Studies in musicology – 1935-1975*, Los Angeles: University of California press, 1977.
- SILVA, Daniel José da. "O paradigma transdisciplinar: uma perspectiva metodológica para a pesquisa ambiental", Programa de apoio ao desenvolvimento científico e tecnológico-PABCT, subprograma de ciências ambientais-CIAM, Workshop sobre interdisciplinidade do Instituto de pesquisas espaciais, São José dos Campos, 2 e 3 de dezembro de 1999. <http://www.cetrans.futuro.usp.br> .

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação - libro III, trad. Wolfgang Leo Maar, Edições Acrópolis, versão eBooksBrasil.com, fonte digital: [br.egroups.com/group/acropolis/](http://br.egroups.com/group/acropolis/)

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*, trad. Eduardo Brandao, Sao Paulo: Nobel, 1989.

UNESCO. A ciencia para o século XXI: uma nova base de ação. Reuniao regional de consulta da América Latina e do Caribe da Conferencia mundial sobre a ciencia. Santo Domingo, República Dominicana, 10-12 de março de 1999. En “documentos internacionais”, <http://www.unesco.org.br> .

WAISMAN, Leonardo. "¿Musicologías?". En *RMCh*, XLIII/172, (julio-diciembre, 1989), pp.15-25.

YAMPOLSCHI, Roseana. Sentidos de “abertura”: uma perspectiva de aproximação entre arte e sociedade, en “Música Hoje”. *Revista de pesquisa musical*. Publicación del Depto. de teoría geral da música: EMUFG. 1998/1999.

YOUSSEF, Antonio Nicolau. *Matemática, conceitos e fundamentos*, vol II, Sao Paulo: Editora Scipione, 1993.