

EL BASILISCO

Revista de materialismo filosófico

Nº 55 (2020), páginas 5-22

Vicente Chuliá

Universidad Politécnica de Valencia

Música, Filosofía y Arte en el Materialismo de Gustavo Bueno

Resumen:

Algunos discípulos y seguidores del Materialismo Filosófico han intentado reducir la Filosofía de la Música y la Filosofía del Arte al espacio gnoseológico del sistema, buscando (obsesivamente) contextos determinantes e identidades sintéticas en estos saberes. Otros seguidores de Bueno, en cambio, entendiendo que hay peculiaridades en el Arte y en la Música no reductibles al espacio gnoseológico, se apartaron del sistema fundando un supuesto nuevo sistema ecléctico entre Husserl y Bueno (con ideas de Merleau-Ponty y Marc Richir) como es el caso de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Y, por último, hay quien insinúa directamente que Gustavo Bueno no expuso ninguna doctrina completa sobre la Filosofía del Arte.

Frente a todas estas posturas, realizamos en el presente artículo un ensayo sobre la tríada de ideas Música, Filosofía y Arte con el objeto de demostrar que la ontología del Materialismo Filosófico, y concretamente la obra de Gustavo Bueno, posee unos cimientos sólidos sobre los que desarrollaremos aspectos fundamentales para una Filosofía de la Música y una Filosofía del Arte materialista.

Palabras clave: Filosofía Materialista de la Música, Filosofía del Arte, Materialismo Filosófico, Materialismo Fenomenológico, Gnoseología y Noetología.

Abstract:

Some disciples and followers of Philosophical Materialism have tried to reduce the Philosophy of Music and the Philosophy of Art to the gnoseological space of the system, seeking (obsessively) determining contexts and synthetic identities in these knowledges. Other followers of Bueno, on the other hand, understanding that there are peculiarities in Art and Music than cannot be reduced to the gnoseological space, departed from the system by founding a new eclectic system between Husserl and Bueno (with ideas from Merleau-Ponty and Marc Richir) such as Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. And finally, there are also those who directly insinuate that Gustavo Bueno did not expose any complete doctrine on the Philosophy of Art.

Faced with all these positions, we carry out in this article an essay on the triad of ideas Music, Philosophy and Art in order to demonstrate that the ontology of Philosophical Materialism, and specifically the work of Gustavo Bueno, possesses solid foundations on which we will develop fundamental aspects for a materialism's Philosophy of Music and Philosophy of Art.

Keywords: Materialism Philosophy of Music, Philosophy of Art, Philosophical Materialism, Phenomenological Materialism, Gnoseology and Noetology.

EL BASILISCO

Fundador

Gustavo Bueno

Director

Gustavo Bueno Sánchez

Secretaría de Redacción

Clara Bueno (Fundación Gustavo Bueno)

Consejo de Redacción

Jesús G. Maestro (Universidad de Vigo)

José Arturo Herrera Melo (Universidad Veracruzana, México)

Íñigo Ongay de Felipe (Universidad de Deusto)

Patricio Peñalver (Universidad de Murcia)

Elena Ronzón (Universidad de Oviedo)

Pedro Santana (Universidad de La Rioja)



Todos los artículos publicados en esta revista han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. EL BASILISCO se publica con periodicidad semestral. Véanse las normas para los autores en: <http://www.fgbueno.es/edi/basnor.htm>

<http://www.fgbueno.es/bas>
basilisco@fgbueno.es

ISSN 0210-0088 (vegetal) - ISSN 2531-2944 (digital)
Depósito Legal: O-343-78



© Fundación Gustavo Bueno * Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)



Música, Filosofía y Arte en el Materialismo de Gustavo Bueno

Vicente Chuliá

Universidad Politécnica de Valencia

En el presente artículo se realizará una reexposición ontológica del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno con el propósito de fundamentar un conjunto de postulados que conectan y relacionan las ideas de Música, Filosofía y Arte en una constitución sistemática que sirva de base para desplegar una Filosofía del Arte, en general, y de la Música, en particular.

Gustavo Bueno, en una entrevista publicada por *Codalario* sobre una conferencia que pronunció el 20 de mayo de 2003¹, utilizó cinco alternativas lógicas de la relación música-filosofía, a saber:

1. No hay relación entre ellas (no hay nada en común).
2. Ambos campos mantienen algo en común.
3. Hay algo en común tan importante como que la música es filosofía.
4. Hay algo en común tan importante como que la filosofía es música.
5. La música y la filosofía están tan relacionadas hasta el punto que son idénticas (inclusión recíproca).

La alternativa por la que se decantó Gustavo Bueno, después de llevar a cabo un amplio análisis de cada una de ellas, fue la segunda, por la razón de que, objetivamente, la filosofía de la música es filosofía *sobre* la música, es decir, algo que tiene que ver con las ideas adyacentes al propio campo. Ahora bien, si entendemos la filosofía como catártica², se deberían discriminar

los conceptos técnicos de la música de lo que son las ideas que brotan a partir de la confrontación de diversos ámbitos conceptuales del campo. No obstante, no cabría la posibilidad de realizar esta catarsis de manera total, apelando a la famosa frase de Edington: «Físico, libérate de la metafísica»³, porque al decir «Músico, libérate de la metafísica», en muchos casos, este filtrado en el que quedarían únicamente las ideas internas a la categoría musical, dismantlarían las propias estructuras constitutivas de su producción. Es decir, debemos contar con que los propios conceptos e ideas de la música están «embadurnados» de conceptos e ideas de otros campos y categorías, así como de ideas metafísicas, amén de que el propio rótulo de Música, como observaremos a continuación, también constituye una idea mitológica y filosófica y no tanto una categoría delimitada o cerrada.

Como es bien sabido, el término Música proviene del griego μουσική (*mousiké*), esto es, lo concerniente al arte de la musa⁴. No obstante, debemos matizar esta célebre definición etimológica, a saber, la idea de Musa alude a las musas de Apolo por lo que esta idea *per se* engloba una pluralidad de divinidades que, además, poseen una pluralidad de artes (técnicas). Sobre estas musas se ha discutido mucho a lo largo de la Historia, por poner un ejemplo, veamos lo que recoge la Enciclopedia en español de Espasa Calpe⁵: Calíope, musa de la elocuencia y de la

<http://www.filosofia.org/filomat/df665.htm> (Consultado el 3-8-2020).

(3) Ídem.

(4) *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*, s.v. “Música”. <http://etimologias.dechile.net/?mu.sica> (Consultado el 3-8-2020)

(5) *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomos 10, 13, 20, 22, 34, 45 y 59 (Madrid: Espasa-Calpe, 1911, 1912, 1915, 1917, 1924, 1928, 1964).

(1) Gustavo Bueno, “Música y filosofía”, *Codalario*, n.º 4 (2016): 80-83.

(2) Pelayo García Sierra ed., *Diccionario Filosófico. Manual de materialismo filosófico* (2019), s.v. “Filosofía del Arte como catártica”.

poesía épica y heroica (canción narrativa); Clío, musa de la Historia y de las acciones heroicas (la epopeya); Erató, musa de la poesía erótica (de *eros*, amor) y de la danza junto con Terpsícore, aunque se representa como más apasionada que esta; Euterpe, una de las más alegres deidades, cuyo atributo es la doble flauta, se la representa rodeada de instrumentos musicales (actualmente es concebida como musa de la música, convergente con Santa Cecilia, patrona católica de los músicos); Melpómene, musa de la tragedia; Polímnia, musa de los himnos o cantos en honor a los dioses y de la poesía lírica a la que, según una tradición, se le atribuye la invención de la armonía; Talía, musa de la comedia y la poesía bucólica que presidía los banquetes animados por el canto y la música; Terpsícore, musa de la danza y el canto coral en cuya representación aparece una lira y un plectro; y Urania, musa de la astronomía, poesía didáctica y las ciencias exactas.

Por lo expuesto, si desde el Materialismo Filosófico se entiende a la Filosofía como una «geometría con ideas» resultante de unos saberes previos denominados de 1º grado, diferentes entre sí, la música también podría entenderse como una «geometría con sonidos» que entreteje técnicas diferentes y discontinuas de las nueve musas de Apolo: tragedia, comedia, poesía épica, tañer de instrumentos, cantos sagrados, danza, tragedia, ciencias exactas, etc. Esta pluralidad que representa el propio término de Música, tal y como era entendido en su génesis, envolvía a todas las artes sonoras (las artes de los aedos y rapsodas).

Otra vinculación entre Música y Filosofía la hallamos en la Academia de Platón, en tanto y cuanto este filósofo agrupaba a la Aritmética (522 c), la Geometría (526 c), la Astronomía (528 e), la Música (531 a-c) y la Dialéctica (532-537) en el conjunto de disciplinas necesarias para la formación de los filósofos gobernantes⁶, tal y como

(6) Posteriormente, en la Edad Media, estas disciplinas pasarían a formar parte de las denominadas artes liberales constituidas por el *trivium* y el *quadrivium*. Así lo explica José María Riello Velasco en su artículo “‘Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)’. Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”, *Anales de la Historia del Arte*, n.º 15 (2005): 182.

“Fue Boecio (c. 475/80-525) quien las dividió en el famoso dúo del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (geometría, aritmética, astronomía y música), transmitido a la Edad Media gracias al *De artibus ac disciplinis liberalium artium* de su discípulo Casiodoro, que las hizo derivar del latín *liber*, refiriéndose, por tanto, a aquellos saberes que se aprendían en los libros. Boecio y Casiodoro pertenecieron al elenco de últimos sabios antiguos que, conscientes de la decadencia del saber griego y romano, y siguiendo la tendencia enciclopédica del momento, pusieron manos a la obra para conservar lo fundamental de la herencia grecolatina. En este sentido, el hecho excepcional de que Boecio hubiera aprendido durante su juventud la lengua griega le dio los instrumentos necesarios para elaborar un compendio de las artes liberales, del que sólo consiguió confeccionar los libros dedicados a la geometría, la aritmética y la música; también dedicó su atención a la traducción del *Organon* de Aristóteles y del *Isagoge* de Porfirio —el más adelantado de los discípulos de Plotino— que había escrito esta clásica introducción a las *Categorías* aristotélicas, tan importante para las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. [...] A Casiodoro lo leyó San Isidoro (570-636), cuyas

muestra en el libro VII de la *República*⁷. A partir de esta premisa, podríamos interpretar que si la Aritmética y la Geometría son saberes de 1º grado, y la Dialéctica un saber resultante del choque entre los conceptos de los saberes de 1º grado que van conformando una gramática de las ideas (saber de 2º grado); tanto la Astronomía (concebida como «geometría de los astros») como la Música (aritmética y geometría de las relaciones sonoras), estarían en un estadio intermedio que también nos permitiría observar ese «algo» en común —al que se refería Bueno en las alternativas lógicas— que mantienen la Filosofía y la Música (o un «mucho», nos atreveríamos a decir).

El hecho de observar una analogía de atribución entre el pluralismo de saberes discontinuos que conforman la idea de Música y el saber de segundo grado que es la Filosofía —la cual debe «nutrirse», por tanto, de saberes previos— lo podemos constatar en los siguientes ejemplos:

La poética de un contrabajista en su fundamento técnico es absolutamente discontinua de la poética de un pianista, de un flautista o de un trombonista, pero, además, las técnicas de la composición (que aunque no se conforman «directamente» desde el núcleo del volumen tridimensional, sí se desarrollan oblicuamente a éste) son igualmente diversas y plurales, a saber: las leyes institucionales de la composición de una fuga difieren de las leyes de la institución sonata vienesa o de la armonía clásica, en tanto y cuanto en el contrapunto severo (por poner un ejemplo) no deben utilizarse más de tres intervalos de sextas seguidas, así como tampoco pueden «atacarse» intervalos de cuarta justa en tiempos fuertes del compás (y esto es decisivo en las normas del contrapunto invertible, donde los principios matemáticos y geométricos son básicos para que se engargen las voces). Estas normas no funcionan de la misma manera en la armonía clásica, ya que en ésta (bien sea para componer un coral o para realizar un bajo continuo) pueden «atacarse» estos intervalos de cuarta justa en tiempos fuertes, así como sucederse intervalos de sextas consecutivamente (técnica de la serie de sextas). (Véanse imágenes 1, 2 y 3).

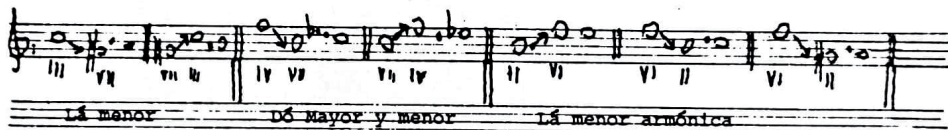
Etymologiarum sive originum libri XX siguen el septenario de las artes liberales, con una distribución en el seno de los veinte libros que nos da idea de la preponderancia, en ese momento, de unas artes sobre otras: dedica todo el primer libro a la gramática, el segundo lo reparte entre retórica y dialéctica y el tercero para el resto de artes, las del *quadrivium*”.

(7) J. M. Fernández Cepedal, “Platón”, *Filosofía en español* (marzo 1999). <http://www.filosofia.org/bio/platon.htm> (Consultado el 3-8-2020).

LECCION PRIMERA. REGLAS GENERALES DEL CONTRAPUNTO.

- 1.- No se permiten, contando siempre de abajo hacia arriba, mas intervalos que los de 5a justa, 8a justa, 3as mayores y menores y 6as mayores y menores.
- 2.- No se permiten en la conduccion horizontal de cada voz los intervallos aumentados y disminuidos, excepto los intervallos tonales de 4a disminuida que hay entre el III° y el VII° del modo menor y los de 5a y 7a disminuidos que hay entre el IV° y el VII° de ambos modos y entre los grados II-VI y VI°-VII° de la escala menor armónica, siempre que estos tres intervallos se resuelvan a distancia de 2a en direccion contraria a la del intervalo, tal como ya se ha visto en la Armonía.
(Recuérdese que antes de la resolucion, pueden haber una ó más notas intermedias)

EJEMPLOS DE INTERVALLOS AUTORIZADOS COMO EXCEPCION:



- 3.- Para las 5a y 8a y unisonos, rigen exáctamente las mismas reglas que en la Armonía. No se puede ir a una 5a ó 8a por movimiento directo de dos voces. No se puede entrar en un unísono por movimiento directo de dos voces.
- 4.- No hacer mas de 3 tres 3a ó 6a seguidas entre dos mismas voces.
- 5.- Evitar en lo posible el hacer dos notas iguales seguidas en una misma voz. La repeticion saltado de 8a es mucho mejor. Tambien está prohibido rigurosamente el movimiento cromático.
- 6.- En casos especiales que ya se indicarán, para facilitar la buena marcha ó conduccion de alguna voz, se tolera que por espacio de pocas notas se cruce con su voz vecina, pero teniendo en cuenta que, si pasa por debajo del Bajo, estas notas se convierten mientras dura el cruce en el BAJO REAL del trabajo.
- 7.- Despues de un salto melódico superior a la 4a, se ha de conducir la voz en distinta direccion ó quedar en la misma nota.
- 8.- Evitar la falsa relacion de tritono (4a aumentada) entre tiple y bajo, cuando se enlaza en este los grados V° y IV°.
- 9.- Cuando convenga, puede hacerse en el transcurso del trabajo alguna modulacion pasajera a tonos relativos y volver inmediatamente al tono inicial.
- 10.- No hacer en una misma voz dos intervallos melódicos en una misma direccion que sumen en total una 7a ó 9a.
- 11.- La primera y ultima nota del bajo han de ser siempre la tónica.
- 12.- La penultima nota de alguna de las voces, ha de ser siempre la sensible

Imagen 1. Normas generales del contrapunto severo.

- CONTRAPUNTO INVERTIBLE A CUATRO VOCES (Ctpt° cuádruple)

Se trabaja como el de tres voces, pero en éste se da lugar a tres inversiones de cada trabajo y por lo tanto han de poder mezclarse indistintamente las cuatro voces conservando las reglas generales del contrapunto.

E J E M P L O , con las tres inversiones correspondientes:



Imagen 2. Ejemplo de contrapunto invertible.

SUCESIÓN O SERIE DE SEXTAS

Se denominan sucesión o serie de sextas cuando se suceden tres o más acordes en primera inversión (acordes de sexta) por grados conjuntos del bajo.

Hay dos formas de realizar la sucesión o serie de sextas:

1. Realizando la armonización a tres voces, es decir, dejando en silencio una voz, que debe ser generalmente el tenor o la soprano, según convenga a la tesitura de dicha serie. Las voces en relación al bajo tienen que situarse en la voz intermedia la tercera y en la voz superior la sexta, formando movimientos paralelos.

Ejemplos:



2. Otra forma de tratar la sucesión de sextas es la de cuatro voces. Para esta realización el bajo tendrá que proceder también por grados conjuntos, al igual se respetará la cronología de bajo tercera para la contralto y sexta para la soprano, asignándole al tenor la duplicación alternativa que más convenga, siempre cuidando no duplicar la sensible cuando esté en el bajo.

Ejemplo de una sucesión a cuatro voces:



Imagen 3. Normas de la sucesión o serie de sextas.

Además, la normatividad de los distintos grafos musicales —como puedan ser los neumas bizantinos o gregorianos, así como las distintas claves de notación en tetragramas o pentagramas— es plural, por no decir los conocimientos de Aritmética y de Física (Acústica) que presuponen la construcción de los instrumentos musicales y de los auditorios y que forman parte imprescindible del campo musical.

Esta analogía de atribución del saber de 2º grado de la Filosofía y el engarce de discontinuidades entre pluralismos de saberes que conforman la idea de Música (lo cual no nos lleva a considerar que la Música sea Filosofía, sino que aquel «algo» en común al que se refería Bueno viene de dicho pluralismo y discontinuidad que en Música, a diferencia de la Filosofía, concurren desde una perspectiva diamétrica de la construcción con sonidos) la podemos observar si relacionamos el *Ion* de Platón —donde el filósofo viene a decir que cada poeta le es dado «hablar bien» de las «cosas» a las que le dirige la musa⁸, siendo mediocres en las demás— con su libro tercero de *Las Leyes* en el que conceptúa la idea de músico como aquél que se ocupa de saber de todas las musas y de sus leyes:

Cada uno de ellos [los poetas] sólo puede sobresalir en la clase de composición a que le arrastra la musa. Uno sobresale en el ditirambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos, y otro en los yambos, y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside a su trabajo⁹.

Nuestra música estaba antiguamente dividida en muchas especies y formas particulares. Las súplicas dirigidas á los dioses formaban la primera especie de canto, y se les daba

el nombre de himnos. La segunda, que era de un carácter completamente opuesto, se llamaba treno (1). Los peones (2) constituían la tercera; y el ditirambo (3) consagrado á celebrar el nacimiento de Baco, creo que era la cuarta. A toda especie de canto se daba el nombre de ley, y para distinguirlas de otras leyes, se las denominaba leyes de laud. Una vez arreglados estos cantos y otros semejantes, á nadie era permitido mudar la melodía. Los silbidos y los clamoreos de la multitud, los palmoteos y los aplausos no eran entónces, como son hoy día, jueces que decidían si las reglas habian sido bien observadas, ni sobre el castigo que hubiera de imponerse á los que de ellas se separan; esta tarea correspondía á hombres consumados en la ciencia de la música, los cuales oían silenciosos hasta el final, y tenían en la mano una vara, que bastaba para contener dentro de los limites del decoro á los jóvenes á sus pedagogos y á todo el pueblo. Los ciudadanos se dejaban gobernar así pacíficamente, y no se atrevían á expresar su juicio por medio de aclamaciones tumultuosas. Los poetas [que conocían la técnica de 1º grado de una sólo musa] fueron los primeros que con el tiempo introdujeron en el canto un desórden indigno de las Musas. No fue porque les faltase genio, sino porque, conociendo mal la naturaleza y las verdaderas reglas de la música, se abandonaron á un entusiasmo insensato y se dejaron llevar demasiado léjos por el sentimiento del placer. Confundieron los himnos y los trenos, los peones y los ditirambos; imitaron con el laud el sonido de la flauta; y mezclándolo todo, llegaron en su extravagancia hasta imaginar que la música no tiene ninguna belleza intrínseca, y que el placer, que causa al primero que llega, sea ó nó hombre de bien, es la regla más segura para juzgarlas con acierto. Como componían sus piezas conforme á estos principios y acomodaban á ellos sus discursos, hicieron que desapareciera poco á poco el miramiento y el decoro que la multitud habia observado hasta entónces, y se creyó ésta en estado de juzgar por sí misma en materia de música; de donde resultó, que los teatros, mudos hasta entónces, han levantado la voz, como si fueran entendidos para graduar las bellezas musicales, y que el gobierno de Atenas, de aristocrático que era, se haya convertido, para desgracia suya, en teatrocrático. Y aún el mal no habria sido tan grande, si la democracia

(8) Reinterpretamos a las musas desde la perspectiva de la pluralidad de instituciones musicales actuales tales como: piano, saxofón, violonchelo, sonata, contrapunto, fuga, scherzo, tonalidades, etc.

(9) Patricio de Azcárate ed., «Ion» en *Obras completas de Platón*, tomo 2 (Madrid: Medina y Navarro, 1871): 196.

se hubiera extendido sólo entre los hombres libres; pero pasando el desorden de la música á todo lo demás, y creyéndose cada cual capaz de juzgar de todo, esto produjo un espíritu general de independencia. La buena opinión de sí mismo hizo desaparecer de cada ciudadano todo rubor, y la falta de rubor engendró la impudencia; y la peor de todas las impudencias, como que tiene su origen en una independencia desenfrenada, consiste en llevar la audacia hasta el punto de no respetar los juicios de los que valen más que nosotros¹⁰. [énfasis del autor]

Además, en el tratado *Sobre el Fundamento de la Música* de Boecio, podemos observar la misma perspectiva de Platón sobre la idea de músico, es decir, como filósofo de la música que clasifica, criba, juzga y pondera los elementos de los instrumentistas y poetas musicales:

Tres son, pues, los géneros que giran en torno al arte musical. Un género es el que opera con instrumentos; otro, el que modela las composiciones musicales, el tercero, el que discierne en su juicio el trabajo de los instrumentos y la composición. Y evidentemente ése género que se sitúa entre los instrumentos y allí consume toda su obra, como ocurre con los citaredos y cuantos dan prueba de su pericia artesanal con el órgano y demás instrumentos de música, están desligados de la comprensión de la ciencia musical. A su vez, el segundo género de los que practican la música es el de los poetas, un género que es llevado a la composición musical no tanto por la especulación y la razón como por un cierto instinto natural. Y por ello éste género también ha de ser sacado de la grey de la música. El tercer género es el que asume la pericia de juzgar hasta alcanzar la capacidad de sopesar los ritmos, las cantilenas y toda la composición musical. Un género, evidentemente, que, puesto que por entero se coloca en el plano de la razón [...] es el que propiamente se asignará a la música. Éste es el músico, al que [...] asiste la facultad de juzgar sobre «modos» y ritmos y sobre los tipos de cantilena y sus mezclas y sobre todas las cosas de las que habrá que ir dando cuenta después y sobre [recordemos que Gustavo Bueno especificaba que la Filosofía de la Música es filosofía «sobre» la música] las composiciones musicales de los poetas¹¹.

Una vez realizado este recorrido general sobre algunas de las combinaciones entre Música y Filosofía que se han ido dando en la Historia a partir de la premisa de que ambas disciplinas mantienen ese «algo» en común, debemos introducirnos en lo concerniente a las ideas que conforman la ontología del Materialismo Filosófico, y para ello, partiremos de lo que el Materialismo Filosófico entiende por Filosofía.

La Filosofía no constituye una disciplina unívoca, sino una disciplina con tantas acepciones como formas

se presente. Así, el Materialismo Filosófico, tras realizar un exhaustivo estudio de dichas acepciones o «formas» en que la Filosofía se desarrolla en la Historia, concluye clasificando dos grandes tipos de Filosofías, tomando como criterio principal la manera en que dichas Filosofías se enfrentan con los contenidos del presente «en marcha» (social, tecnológico, artístico, científico, etc.). Estas dos clases son: Filosofía exenta y Filosofía inmersa.

La Filosofía exenta «se ha entendido (o se entiende) muchas veces desde una perspectiva exenta, por respecto de los contenidos considerados efímeros del presente tecnológico, social, cultural, científico, político, &c.»¹². Desde esta clase de Filosofía, dicha disciplina puede entenderse de diversas maneras: (1) como sabiduría que, rechazando el mito luminoso¹³ de la «vuelta a la caverna» platónica, parte de ella misma, «exenta» del terreno, y hace posible el ejuiciamiento crítico y sereno; (2) como praxis o ejercicio que prescinde de toda doctrina en beneficio de una «visión intuitiva» de la «realidad última»; y (3) como un saber «de primer grado», sustantivado, exento de un presente que permanece «por debajo» (este saber se contrapone a la concepción de Filosofía como saber «de segundo grado»). Asimismo, esta clase puede presentarse de dos maneras: según el modo dogmático o escolástico y según el modo histórico (y etnológico)¹⁴.

Por el contrario, la Filosofía inmersa o implantada (en el presente práctico: social, político, científico, artístico, etc.), se entiende como una Filosofía que actúa constantemente sobre y desde el presente¹⁵:

(12) Gustavo Bueno, *¿Qué es la filosofía?*, 2.^a ed. (Oviedo: Pentalfa, 1995): 32.

(13) El Doctor Mauricio Fernández Martín, en su Tesis Doctoral, explica brevemente la clasificación de los mitos que realiza Gustavo Bueno: “Bueno define el mito como un relato que explica un origen del mundo y del hombre basado en relaciones personales de seres fantásticos. No es opuesto a logos, en tanto que el mito también implica relaciones racionales, sólo que el logos elimina las relaciones personales en favor de relaciones abstractas. El mito es ya un logos en tanto que explicación racional y ordenada, aunque errónea. Así, $2+2=4$ independientemente del sujeto que realice la operación.

Esta relación del mito con el logos implica la revaloración del primero: hay mitos luminosos, esclarecedores, como el mito de la caverna, que permiten diseñar una Gnoseología. También existen mitos oscurantistas. El efecto de los mitos oscurantistas y confesionarios es que, en lugar de contribuir a una explicación científica o filosófica del campo, o a una forma de conducta práctica viable, distorsionan el campo y estorban esa explicación o la bloquean. Los efectos de los mitos ambiguos o clarosos, que son aquellos que admiten interpretaciones opuestas; lo que quiere decir que ahora los mitos dependen antes del criterio no mítico del intérprete que del relato mítico por sí mismo. El mito de los tres anillos de Nathan el Sabio, de Lessing, podría considerarse como un mito ambiguo”. Mauricio Fernández Martín, “Terrorismo e Información: La Batalla por la Libertad de Expresión”. “Terrorismo e Información: La batalla por la libertad de expresión” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010): 31, <https://eprints.ucm.es/10736/1/T31780.pdf>

(14) Pelayo García Sierra ed., *Diccionario Filosófico. Manual de materialismo filosófico* (2019), s.v. “Filosofía ‘exenta’ respecto del ‘presente’”. <http://www.filosofia.org/filomat/df009.htm> (Consultado el 11-08-2020).

(15) Bueno, *¿Qué es la filosofía?* ..., 37

(10) Patricio de Azcárate ed., “Las Leyes” en *Obras completas de Platón*, libro tercero, tomo 9 (Madrid: Medina y Navarro, 1872): 188-189.

(11) Boecio, *Sobre el Fundamento de la Música*, Jesús Luque, Francisco Fuentes et. al., ed. (Madrid: Gredos, 2009): 149-151.

Jamás pretenderá proceder como si hubiera logrado saltar más allá o por encima del presente, poniendo el pie en el fondo último de la realidad [...] se comportará como si, desde el presente, se estuvieran explorando todas las Ideas que logran hacerse visibles, y esto tanto para el caso de lo que llamaremos filosofía adjetiva como para el caso de lo que llamaremos filosofía crítica. Acaso valdría la siguiente fórmula. Que mientras las concepciones de la filosofía del tipo A [exenta] tenderían a considerar el presente desde el pretérito, o desde lo eterno, las concepciones de la filosofía del tipo B [inmersa] tenderían a considerar el pretérito, o lo eterno, desde el presente.

Esta clase de Filosofía puede instituirse en diversos tipos agrupados en torno a la Filosofía adjetiva y a la Filosofía crítica (o crítico-sistemática).

A la filosofía crítica no podemos asignarle un contenido doctrinal preciso: en principio podría ser idealista o materialista, aristocrática o democrática. Tendría, eso sí, que mantenerse en contacto con las ciencias positivas del presente. Sobre todo tendría que proponerse, como objetivo inmediato, la trituration de los mitos oscurantistas que acompañan a las otras formas de filosofía. Las funciones catárticas de la filosofía crítica son, desde luego, imprescindibles. Existen varias filosofías que pretenden presentarse como críticas, pero que dejarán de serlo (para convertirse en escolásticas) en el momento en que se ofrezcan como doctrinas absolutas, hipostasiadas. Una filosofía crítica no es una alternativa que se presenta entre otras varias posibles, ofreciéndose en actitud “tolerante” al gusto del público, sino que es una alternativa que se ofrece frente a otras¹⁶.

Es a este último tipo de Filosofía al que pertenece el Materialismo Filosófico, en tanto y cuanto constituye una doctrina sistemática construida sobre la estructura de la realidad, oponiéndose tanto al materialismo monista (característico del *Diamat*) como al idealismo, espiritualismo (niega categóricamente la existencia y posibilidad de sustancias vivientes incorpóreas) y corporeísmo (no reduce la materia a la condición de materia corpórea)¹⁷:

El materialismo filosófico es un pluralismo de signo racionalista, que postula, sin embargo, la unicidad del mundo en cuanto desarrollo de una materia ontológico general que no se reduce al mundo empírico. El materialismo filosófico niega, contra el monismo continuista, y de acuerdo con el principio de la *symploké*, que “todo tenga influencia en todo”, y niega, contra el atomismo pluralista, “que nada tenga influencia en nada”.

Así pues, nos ceñiremos en el presente escrito al ámbito ontológico que posee el Materialismo Filosófico ya que contiene un amplio caudal de posibilidades

fecundas en lo concerniente a la filosofía del arte, en general, y a la filosofía de la música, en particular. En este sentido, y partiendo de que el «nervio dialéctico» es esencial para exponer una ontología que no caiga en doctrinas dogmáticas (propias de la Filosofía exenta)¹⁸, nos remitiremos a las objeciones que el excatedrático de Filosofía de la Universidad de Valladolid y antiguo discípulo del Materialismo Filosófico, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, expuso a Gustavo Bueno; objeciones que comenzarían siendo determinantes a partir del Congreso «Filosofía y Cuerpo: debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno» celebrado en la Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia en septiembre de 2003¹⁹, hasta convertirse, finalmente, en una escisión definitiva del sistema por medio de su conformedo «materialismo fenomenológico». Así lo deja ver Gustavo Bueno en *El Ego trascendental*²⁰:

Últimamente, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, viejo amigo, que parece haber asumido (quizás recuperado) la perspectiva de un «materialismo fenomenológico» (en la línea de Merleau-Ponty, Richir, Deleuze, &c.), ha dado un paso más, y ha sostenido que el Ego trascendental sería una pieza superflua y ociosa en el materialismo filosófico.

Una de las razones que el propio Urbina expone acerca de su escisión del sistema de Bueno es, precisamente, su «impotencia» ante asuntos sobre qué es el Arte o qué es la Física Cuántica, en tanto que considera al Materialismo Filosófico como una filosofía clásica que no incorpora componentes de la filosofía moderna (filosofía moderna que él reduce, por cierto, a la Fenomenología de Edmund Husserl)²¹.

Expongamos, pues, las ideas que conforman la ontología del Materialismo Filosófico y que aparecen ampliamente desarrolladas en la obra cúlmen de Gustavo Bueno –la cual tuvo su génesis gracias a estas objeciones de Urbina–, *El Ego trascendental* (2016).

La ontología del Materialismo Filosófico está conformada por tres ideas cardinales que a grandes rasgos podremos introducir como: el Mundo (M_1), formado por

(18) Frente a las modulaciones de Filosofía exenta representadas en (1) Filosofía dogmática o escolástica y (2) Filosofía histórica o etnológica, Bueno defiende que el Materialismo Filosófico se presenta como una Filosofía crítica y estromática:

“Llamamos *estromas* a estos contenidos representados en el *mapamundi*, inspirándonos en el título de la obra de Clemente de Alejandría, *Stromata*, es decir, trozos de tapices con anverso y reverso, trama y urdimbre, contornos recortados o borrosos. Los bosques, los astros, los rebaños, los edificios, representados en el *mapamundi*, serán designados como “estromas” (y no como *ideas*, o *Gestalten*, o *fenómenos*, o *sustancias*)”. Gustavo Bueno, *El ego trascendental* (Oviedo: Pentalfa, 2016): 29.

(19) <http://www.filosofia.org/bol/reu/bre0025.htm> (Consultado el 12-08-2020).

(20) Bueno, *El ego trascendental*..., 34.

(21) Véase la siguiente lección de Sánchez Ortiz de Urbina en la que expone las razones principales de su escisión: “La lección de Coimbra La Entrevista”, Luis Álvarez Falcón, 23 de abril de 2020, video, 10:14-21:30 min., <https://www.youtube.com/watch?v=XrNvf-jT14Q&t=>

(16) Pelayo García Sierra ed., *Diccionario Filosófico*... s.v. “Filosofía inmersa y crítico-sistemática”, <http://www.filosofia.org/filomat/df016.htm> (Consultado el 11-08-2020).

(17) Ibid., s.v. “Materialismo filosófico”. <http://www.filosofia.org/filomat/df001.htm> (Consultado el 11-08-2020).

el conjunto no ordenado de tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 y M_3); El Ego trascendental (E); y la Materia ontológico-general (M).

En este sentido, Gustavo Bueno toma partido en su ontología por la idea de Materia frente a la idea de Ser ya que, mientras el Ser remite a la unidad y armonía, la Materia alude al pluralismo y discontinuidad:

Podría concluirse que la «recuperación ontológica» de la materia tuvo lugar a costa de la idea del Ser (según Aristóteles o Plotino). Y en virtud de esta «recuperación ontológica», la materia universal irá desplazando, por así decir, al ser de la tradición eleático aristotélica. El materialismo filosófico culminará esta recuperación ontológica de la materia a través de la idea de la materia ontológico general M. La materia M es pura negatividad desde la perspectiva del *ordo cognoscendi* (propia del Ego trascendental E que totalizó el universo en cuanto finito, y sólo en este orden admite la correspondencia con el Noúmeno o con el Incognoscible). Pero M no se reduce al horizonte del *ordo cognoscendi*, del Ego; implica dialécticamente *ordo essendi* una posibilidad plural e infinita que prefiere antes la denominación de *Materia ontológico general* que la denominación de *Ser* (en tanto Ser, en la tradición eleático aristotélica tomista, dice, en cuanto primer analogado, unidad y continuidad divina)²².

El pluralismo infinito de esta materia que Bueno denominó *ontológico-general* es la posibilidad que dialécticamente en el *ordo essendi* (en la perspectiva del *ordo cognoscendi* es pura negatividad; un *ignoramus*, *ignorabimus*²³) conforma al propio mundo, es decir, que tiene la función de su materia prima. Ahora bien, este mundo (M_1) está conformado de tres géneros de materialidad que cumplen la función de formas universales. Estos géneros son la materia primogenérica (M_1), aquellas entidades dadas en el espacio y el tiempo (partituras, instrumentos, ondas sonoras, electromagnéticas, etc.); la materia segundogenérica (M_2), los procesos reales que se dan antes en una dimensión temporal que espacial, y son dados en el mundo como «interioridad» (sensaciones cenestésicas, emociones, etc.), es decir, experiencias internas inmediatas de cada cual o experiencias ajenas (animales o humanas); y la materia terciogenérica (M_3) con la que denotamos a los objetos abstractos (no exteriores ni interiores) intemporales e inespaciales y que se refieren a conceptos (triángulo, corchea, acorde de do mayor, o hidrógeno), a ideas (estructura, Dios, arte, armonía, o ciencia) y a esencias (teoremas de los cierres categoriales de las ciencias positivas)²⁴.

Cada uno de los tres Géneros de Materialidad puede ser considerado como una materia tal que, por respecto a la idea general de materia, asume la función de determinante formal, "causa formalis", al menos en el "ordo

cognoscendi". Esto permite reexponer la idea general de Materia como material por respecto a los géneros de materialidad, en servicio de formas. La Materia ontológico-general aparece ahora como determinable absolutamente, y a la vez como aquello que absolutamente es "neque quale, neque quantum". Es decir, aparece como materia prima, si bien en un sentido ontológico, y no físico, como ocurría en Aristóteles. M juega el papel de Materia prima con respecto a M_1 , M_2 y M_3 , que pasan a desempeñar el papel de formas universales²⁵.

Hasta ahora hemos expuesto la *materia ontológico-general* y el Mundo. Dos ideas que, combinadas, podrían aparentar (apariencia falaz) una dualidad que no se corresponde con las coordenadas del sistema. Así pues, para introducir la tercera idea que despejará esta aparente dualidad, se nos permitirá introducir la siguiente analogía de atribución que hemos realizado:

Imaginemos una serie de construcciones ilimitadas de figuras de hierro (una producción infinita en cadena, a modo de taller) que se corresponderán en nuestra analogía con el mundo o *mundus adpsectabilis* (M_1). Así pues, las figuras de hierro se conforman a partir de un caudal inagotable e incalculable de hierro fundido (análogamente, la *materia ontológico-general*²⁶) que, sin embargo, sólo puede ser percibido y conocido a través de dicha serie ilimitada de figuras. Ahora bien, ¿cómo sería posible conformar las figuras de hierro sin un *molde* que las totalizara en ese infinito caudal de hierro fundido? El papel filosófico de «molde totalizador» de las figuras de hierro, en el sistema de Gustavo Bueno, es la idea de Ego trascendental.

Al Ego trascendental E le corresponde, en este sistema, la función de totalización de M_1 , M_2 , M_3 en M_1 (como coextensiva o igual a él [es decir, las figuras son iguales al molde]) y, a su través, la función de «eslabón» entre M_1 (objetivo de la Ontología especial) y M (objetivo de la Ontología general)²⁷.

Retomando la crítica que realizamos a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina dada sus exposiciones que escinden del Materialismo Filosófico, debemos remitirnos en este punto a su artículo «¿Para qué el Ego trascendental?»²⁸. En este escrito, el autor entiende que el Ego trascendental del Materialismo Filosófico (recordemos que el Ego es una idea que proviene de la tradición filosófica y que cuyo origen reside en en la idea

(25) Gustavo Bueno, *Ensayos Materialistas* (Madrid: Taurus, 1972): 358.

(26) Una analogía siempre supone una diferencia. En este caso, la analogía es entre una morfología como el hierro fundido y la *materia ontológico-general* como idea límite resultante de las discontinuidades entre los géneros de materialidad, así como entre los contenidos pertenecientes a cada uno de estos.

(27) Bueno, *El Ego trascendental...*, 295.

(28) Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, "¿Para qué el Ego trascendental?", *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, n.º 18 (mayo 2008). <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/2019/01/Para-que-ego-trascendental.pdf> (Consultado el 13-08-2020).

(22) Gustavo Bueno, *El ego trascendental* (Oviedo: Pentalía, 2016): 44.

(23) Véase el artículo de Gustavo Bueno titulado: "Ignoramus, Ignorabimus!", *El Basilisco*, n.º 4 (1990): 69-88.

(24) Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico...*

de Dios o Jesucristo) constituye un sumatorio de una pluralidad originaria de egos singulares en interfacticidad. Para Urbina, ese sumatorio corre el peligro de anular la interfacticidad –que realmente corre a cargo de los egos singulares– y convertirse en una ilusión trascendental que «ampara» y «orienta».

Si el lugar del Ego Trascendental está en el límite de la confluencia de la crítica y la constitución, resultará que el Ego Trascendental no es sino la misma pluralidad originaria de egos singulares en interfacticidad, como hemos explicado. Se lo podría interpretar como el sumatorio de esa pluralidad originaria, pero se correría el riesgo de anular la interfacticidad y de entender que el Ego Trascendental ampara y orienta eidéticamente, como ilusión trascendental, lo que no es sino facticidad insobornable.

¿Para qué el Ego Trascendental? Para nada si se entiende en detrimento de esa pluralidad originaria de singulares en interfacticidad²⁹.

Así pues, expone que con el Ego trascendental Gustavo Bueno anula lo que él denomina el «sujeto transoperatorio», así como la distinción entre la temporalidad presente en los sujetos operatorios y el olvido de la temporalización que transcurre en la subjetividad del cuerpo interno, siguiendo la senda de Husserl, entre *cuerpos internos* y *cuerpos externos* (el *Leib* –cuerpo humano– *körper* –cuerpo físico– de Husserl).

Pasividad y pluralidad esbozarían en polo del cuerpo interno, y actividad y unidad el del externo.

Veamos algunos ejemplos. En primer lugar el análisis que hace del sueño Merleau-Ponty. Lo resumo de forma muy apretada. En el sueño todo se desarrolla como si el soñante, el sintiente, fuese, no el yo unitario de la vigilia, sino el cuerpo interno, una especie de yo anónimo y plural que se abre originariamente a la corporeidad del mundo. Hay una intercalación cuerpo-mundo a modo de quiasmo. (Entre paréntesis, la formalización por Merleau-Ponty de un quiasmo cuerpo-mundo parece suponer una cierta simetría, lo que le va a conducir a consecuencias extrañas como formalización de una “carne del mundo”, en sus últimos y fragmentos escritos). Seguimos, cerrado el paréntesis. Lo sorprendente de la llamadas “imágenes oníricas” (que en rigor no son imágenes sino apariciones de fantasía) es que no se organizan como vivencias de una conciencia, sino como una recepción afectiva en un intercambio entre una subjetividad puramente fenoménica y una objetividad también fenoménica (no en sí). Soñamos en una complicidad originaria entre cuerpo y mundo, de modo anónimo, plural y pasivo, y sólo cuando despertamos, podremos, tal vez, reorganizar el sueño desde la *unidad*, del cuerpo externo, correlato del mundo unificado. Precisamente la interpretación de que habla Freud estaría en el tipo de claves de reconstrucción del sueño que utiliza el cuerpo externo, que son precisamente sus “propias” claves, las de “su” contingencia.

(29) *Ibid.*, 31.

Otro ejemplo. En la interpretación de una obra musical es claro que hay simultáneamente intervenciones del cuerpo externo y del interno. Hay unos mecanismo del piano pulsados con arreglo a cierta técnica. Pero un aficionado con buen oído distingue claramente el Bach de Glenn Gould, del Bach de Andras Schiff, y el Schumann de María Joao Pires, del Schumann de Pollini. Y no es que no haya diferencias *técnicas* debidas al cuerpo externo. Precisamente nuestro aficionado no tiene seguramente competencia suficiente para discernirlas. Percibe divergencias de otro orden. La experiencia estética no tiene lugar en un nivel técnico. Hay otro nivel, que Kant llamó reflexionante, que es el propio cuerpo interno³⁰.

El hecho de apelar a esta dicotomía entre pasividad y pluralidad (cuerpo interno) y actividad y unidad (cuerpo externo), en realidad, sí es una verdadera metafísica (mucho más irracional que el dogma de la Santísima Trinidad) ya que esconde la perspectiva de un alma instalada en el cuerpo que es pasiva pero plural en tanto que coexiste en relación con la temporalidad en fase abierta originariamente (esto incluso podría interpretarse como el «origen del alma» a través de varias vidas que es plural pero anónima) a la corporeidad del mundo. Constatar como prueba de esta doctrina el análisis del sueño de Merleau-Ponty y la interpretación musical, es justo la prueba del idealismo metafísico de algunas ideas de este autor y de su desconocimiento sobre la interpretación musical, a saber: En primer lugar, la diferencia interpretativa no reside únicamente entre Glenn Gould o Maria Joao Pires, sino también entre la interpretación de un mismo artista a los 30 años o a los 50, por ejemplo; o incluso, entre un concierto y otro, desde luego para aquél con buen oído musical que no esté atrofiado por la audición de discos. En segundo lugar, esas diferencias a las que apela Urbina provienen de lo siguiente: (1) Componentes corpóreos diversos (M_1), es decir, peso de los brazos, tamaño de los dedos, longitud de las manos, etc. (2) Técnicas distintas (M_2), pero no sólo en cuanto a mecanismo (que es a lo que parece reducirlo todo el autor), sino a maneras de percibir, pluralismos de sensaciones, formas de conectar y relacionar, etc. Y (3) Coordenadas conceptuales y eidéticas (M_3), es decir, conceptos técnicos e ideas de poética y de música que tenga el propio intérprete. Apelar pues, a un cuerpo interno es una infantil reduplicación de M_2 verdaderamente idealista.

Cabe mantener, como postulado, que la materialidad segundogenérica «acompaña» en todo caso a todos los organismos animales, a modo de un «tapizado» de la convexidad de los mismos. [...] La materialidad segundogenérica no es un alma vegetativa, sensitiva o racional; pero tampoco es el mismo cuerpo orgánico. Menos aún es un cuerpo interno que habitase en la «convexidad de estos glóbulos orgánicos» (un *Leibkörper*

(30) Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, “Cuerpo y Materia” en *Filosofía y cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno* (Madrid: Ediciones Libertarias, 2005): 28-29.

en el sentido de Husserl, cuerpo interno o intracuerpo, en el sentido de Ortega).

La idea de un cuerpo interno al sujeto egoiforme, desde las coordenadas en que estamos situados, se nos aparece como una grosera hipóstasis de la materialidad segundogenérica. De algún modo como un residuo del animismo corporeísta primitivo, el que estaba presente, por ejemplo, en las creencias germánicas en filgias (una especie de animalillos que salían, a través de la boca de un hombre durmiente, a pasear por el campo, y debían volver a su natural hábitat antes del amanecer, para no poner en peligro su vida). Atribuir a la materia segundogenérica, que es incorpórea, un cuerpo interno, como fuente de las vivencias internas, que marcha paralelo al cuerpo externo del sujeto, supone llevar a cabo un desdoblamiento del sujeto tan primario como el que llevaba aquel campesino que, preguntado por qué se movían las patas de los caballos, respondía: «Porque en el interior de cada una de sus pezuñas hay otros caballitos que las mueven»³¹. [Énfasis del autor]

Las críticas de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina hacia la figura del Ego trascendental en el Materialismo Filosófico, podría decirse, a nuestro juicio, que atribuyen restos metafísicos a esta noción filosófica a la que tilda de «ilusión trascendental» que «ampara y orienta eidéticamente».

No obstante, recordemos que en la historia de la filosofía no existen cortes radicales y que, tal y como explica Gustavo Bueno en su «Confrontación de doce tesis características del sistema del *Idealismo trascendental* con las correspondientes tesis del *Materialismo filosófico*»³², la gran revolución filosófica no se encuentra en la filosofía de Kant, la cual nos ofrece, en todo caso, una transformación idéntica de la filosofía cristiana, sino que la verdaderamente revolucionaria filosofía es ésta última por dar protagonismo al Ego trascendental en la figura de Jesucristo (un sujeto corpóreo). De este modo, la coordinación entre las ideas de los dogmas de la Trinidad, así como la idea de Inhabitación, demuestra que: (1) por una parte, el énfasis por el sujeto individual que generó toda la filosofía alemana es una inversión teológica de la importancia de Jesucristo, sustituyendo su sobrehumanismo por un humanismo; y que (2) el Ego trascendental del Materialismo Filosófico está tan ligado al cristianismo como lo pueda estar la filosofía alemana y la estromatología o «materialismo fenomenológico» de Urbina, siendo, incluso esta idea mucho más «libre» de componentes metafísicos tales como la idea de *cuerpo interno*.

A continuación recogemos diversos fragmentos de citas de Gustavo Bueno donde el filósofo explica detalladamente lo anteriormente expuesto:

La revolución copernicana, que Kant se autoatribuye, sólo resulta copernicana entonces por su forma (de inversión o permutación de las relaciones entre dos términos dados); por su materia es anticopernicana, y en realidad es una contrarrevolución ptolemaica (para decirlo con B. Russell), en tanto que se orienta, de algún modo, a restituir al hombre el papel central que como habitante de una Tierra situada en el centro del universo, y de una Tierra en la que había tenido lugar la unión hipostática entre Dios y el Hombre, en la figura de Cristo, ocupaba en el Universo³³.

La Teología dogmática cristiana [...] es la que habría determinado la verdadera «revolución copernicana» de la filosofía antigua, es decir, la transformación de la filosofía griega mediante la cual definimos a la filosofía moderna (ya sea en su dirección idealista, ya sea en su dirección materialista) [...] el cristianismo no introdujo un humanismo (al estilo de Cicerón, pongamos por caso), sino un sobrehumanismo. El humanismo posterior, renacentista, fue una secularización del sobrehumanismo cristiano.

[...] El dualismo griego, que implicaba la distancia infinita entre un Dios eterno y el mundo [recordemos, las ideas de M_i y M], tenía que dar paso a un pluralismo continuista (no materialista, por tanto) cuya expresión más sobria tomó la forma del dogma de la trinidad; un dogma cuyo significado pragmático es difícil, si no imposible, de entender cuando se le considera en sí mismo, pero se manifiesta con gran claridad cuando se le considera como una visión enfrentada a la metafísica de la filosofía griega.

[...] El dogma de la Santísima Trinidad, a la vez que mantiene «en reserva», lejos del Universo, a Dios Padre, con su potencialidad creadora y conservadora intactas (y en este momento, Dios Padre ejerce las funciones que corresponden a M en el materialismo filosófico), introduce en primer término su *orientación* hacia el Universo, a través de su hijo, la Segunda Persona (que corresponde al Ego trascendental), y abre la posibilidad de una *coacción* permanente entre Dios padre [el hierro fundido de nuestra analogía anterior] y el mundo creado por él [las figuras de hierro], a través de la Tercera Persona, el Espíritu Santo, asociado a la Iglesia [el molde]. El cristianismo, con esto, da la vuelta a la metafísica antigua de la eternidad intemporal del Universo, y le imprime un sentido procesual no cíclico, sino histórico, en el que cada siglo, cada año y cada día tiene su significado y su realidad propia³⁴.

[...] El hombre individual (el ego psicológico) es unido a toda la Trinidad, causa eficiente única del efecto temporal [...] En resolución, podríamos resumir nuestra reinterpretación de la doctrina de la Inhabitación de la Trinidad en el hombre, desde las coordenadas del materialismo filosófico [...] implica una «selección» de las líneas de la doctrina de la Inhabitación que permiten la interpretación del proceso de transformación del ego en Ego trascendental como un proceso que tiene lugar mediante la acción de fuerzas *suprapersonales* –sociales, históricas, comunitarias, políticas–³⁵.

(31) Gustavo Bueno, *El ego trascendental* (Oviedo: Pentalfa, 2016): 216-217.

(32) *Ibid.*, 266.

(33) Gustavo Bueno, «Confrontación de doce tesis características del sistema del *Idealismo trascendental* con las correspondientes tesis del *Materialismo filosófico*», *El Basilisco*, 2ª época, n.º 35 (2004): 3.

(34) Bueno, *El Ego trascendental* (Oviedo: Pentalfa, 2016): 313-316.

(35) *Ibid.*, 266.

En consecuencia, el factor más importante que demuestra la fuerza de la idea de Ego trascendental es su lugar central que *en acto* hace funcionar un proceso circular que unifica dos momentos que Urbina entiende como contradictorios, a saber, la práctica o ejercicio, por la que se compone el mundo; y la crítica que nos lleva a un límite (M). No obstante, tal y como explica Bueno, no son dos funciones contradictorias, sino dos momentos dialécticos que se reducen en ese propio proceso circular.

Por continuar con la analogía de las figuras de hierro: el hecho de regresar al hierro fundido desde el molde que totaliza las figuras, no comporta que ese molde, circularmente, a la vez que remite en *regressus* al hierro fundido, también remita simultáneamente en *progressus* a las figuras totalizadas.

Ni siquiera cabría considerar propiamente como si se tratase de dos funciones, la función de totalización de M_p , por un lado, y por el otro la función de nexo o eslabón de M_i con M. Porque ello supondría sugerir que M (la Materia ontológico general) está ya dada previamente a M_p , «a falta» de establecer el nexo o eslabón entre M_i y M. Pero M no es una Idea que pueda considerarse dada previamente a M_i [no podríamos entender el hierro fundido sin las figuras], lo que equivaldría a decir, o a suponer, que M_i constituye una realidad autocontenida o totalizada sustancialmente, al margen de M. Estas «dos funciones» de E se reducen en realidad a una misma función, que se despliega en dos fases, dialécticamente implicadas en un «proceso circular»³⁶.

Con todo ello, podría entenderse al Ego trascendental, no como un sumatorio distributivo de operaciones interfactuales de la Historia (tal y como apuntaba Urbina en «¿Para qué el Ego trascendental?») sino, más bien, como relaciones atributivas entre operaciones de diversas categorías que van identificándose como partes de la propia idea de Mundo.

Un «sumatorio», en el sentido aritmético del término, tendría muy poco que ver con la idea de un Ego trascendental [...] la distancia que seguiría manteniendo la idea de la clase de egos individuales con la idea de un Ego trascendental se acortaría muy poco, por la sencilla razón de que la clase obtenida tras la aplicación del sumatorio lógico no rebasaría el horizonte propio de una clase distributiva, cuyos elementos son los que más tarde consideraremos precisamente como subproductos del Ego trascendental, como egos subjetivos diminutos. Es decir, como egos reducidos a la singularidad subjetiva distributiva de sus intereses individuales o, como diremos en los sucesivos capítulos de este ensayo, reducidos a la clase de los egos vulgares, entendidos no como estructuras constitutivas de una fase previa o embrionaria del ego, sino como subproductos de un ego alotético originario. De un ego que ya no será distributivo ni singular, porque implica desde el principio relaciones atributivas³⁷.

El sentido de esta unión de los tres géneros de materialidad va conformando el Mundo a través de estromas, es decir, a través de las capas o tapices plurales y discontinuos que las operaciones del Ego van conjugando —históricamente— desde la placenta de una organización totalizadora³⁸. Estas operaciones concatenan y determinan las propias coordenadas de nuestras operaciones de tal manera que nos conforman como personas³⁹ y nos permiten que podamos engranarnos (reinterpretación materialista de la idea de Inhabitación) a E, diferenciándonos como individuos en dichas placetas. Este ego institucional, por tanto, trasciende las categorías del Mundo (M), aunque si hablamos de «categorías» debemos al menos reexponer brevemente lo que se entiende por tal idea en el Materialismo Filosófico desde la perspectiva del *cierre categorial*⁴⁰:

Como hemos anunciado anteriormente, las tres ideas cardinales del materialismo filosófico son M_p , E y M, siendo la filosofía el *mapa mundi* de M_i confeccionado por E. Ahora bien, el Ego trascendental entreteje los tres géneros de materialidad del *mundus adspectabilis* a partir de los componentes terciogenéricos (M_3) y esto es una idea lógico material (gnoseológica) simbolizada por E si bien el problema estriba en lo siguiente: cada género de materialidad supone una multiplicidad discontinua de estromas, lo cual constituye la razón de ser de la *Teoría del cierre categorial*, a saber; el cierre categorial lo que viene a decirnos es que el Ego trascendental, como conjunto de sujetos operatorios corpóreos, conoce partes de ese Mundo (representadas por el *mapa mundi*) que son inconmensurables entre sí y que se constituyen, por una parte, por medio de la idea de Cierre (idea tomada,

(38) Remitimos en este punto al apartado “Las «organizaciones totalizadoras» y el proceso de desarrollo del Ego como Ego trascendental” de *El Ego trascendental*:

“La transformación de los egos individuales, en la medida en que están determinados por la evolución de la comunidad de egos de la que forman parte, y en la medida en la que la evolución de esta comunidad de egos, en conflicto con otras comunidades, sólo puede tener lugar en función de la ampliación de los mundos entorno de cada comunidad en evolución, sólo podrá concebirse dentro del proceso de transformación de alguna «organización» totalizadora en cuyo seno los sujetos individuales se transforman a su vez.

El desarrollo de esas organizaciones totalizadoras no tiene por qué entenderse como un proceso de reabsorción de los sujetos individuales en su seno, sino precisamente como un proceso de diferenciación de esos sujetos individuales, en su capacidad crítica. Una «organización totalizadora» en cuyo proceso tiene lugar el desarrollo del ego trascendental, y, con él, el de la conciencia filosófica, carece por sí misma de conciencia, y sólo la adquiere a través de los sujetos individuales que puedan ir diferenciándose en ella, en un grado que jamás podrá rebasar el nivel de evolución de la organización totalizadora en cuyo seno se diferencian.

La idea de una organización totalizadora como «placenta» a partir de la cual podrán formarse los sujetos egoiformes capaces de alcanzar una conciencia filosófica (correspondientemente: una conciencia científica, artística, política...) alude principalmente a la unicidad de la totalidad vinculada a su universalidad”. (Ibid., 311-312).

(39) Pelayo García Sierra ed., *Diccionario Filosófico. Manual de materialismo filosófico* (2019), s.v. “Idea trascendental (positiva) de persona”, <http://www.filosofia.org/filomat/df290.htm> (Consultado el 18/08/20).

(40) Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial* (Oviedo: Pentalfa, 1992).

(36) Ibid., 295.

(37) Ibid., 34-35.

en principio, de las Matemáticas —cierre operatorio— y que se define como la propiedad de ciertas operaciones que cuando se reaplican a un sistema de términos vuelven a producir términos que pertenecen a dicho sistema, por ejemplo, los números naturales 1, 2, 3, 4 respecto a la operación + constituye una operación cerrada porque si sumamos dos números naturales obtenemos otro número; de igual modo el sistema de la Química es cerrado debido a que si componemos varios elementos químicos simples —H, O, C...— obtenemos elementos químicos compuestos —CO₂, H₂O...— sin salirnos de la propia categoría), y por otra parte, por medio de la idea de Categoría (una idea tomada de Aristóteles y que se entiende como las grandes esferas en las que se reparte el Mundo —M_i—, reinterpretando, en este sentido, a los escolásticos en tanto que no hay tantas ciencias como categorías, sino tantas categorías como ciencias, es decir, que las esferas del Mundo se constituyen por los cierres)⁴¹.

Tanto los recintos categoriales que conforman el material del Ego trascendental como los saberes arracimados a estos recintos se rigen por la idea antropológica de «Institución», la cual posee las siguientes características principales⁴²:

- Estructura hilemórfica; reinterpretando el hilemorfismo en sentido diverso al hilemorfismo aristotélico de la sustancia (la forma precede a la materia), en tanto que el Materialismo Filosófico considera circularmente (circularismo gnoseológico) a la materia y a la forma como conceptos conjugados⁴³.
- Las unidades culturales morfológicas de orden sistático; entendiendo, a partir de los tres postulados de la *Teoría del cierre categorial* (postulado de corporeidad, recursividad y multiplicidad holótica), que la referencia corpórea es necesaria para poder estudiar y entender las instituciones, si bien, oblicuamente, desde estas referencias podríamos constatar materialidades incorpóreas (M₂ y M₃).
- La recurrencia; basada en la coexistencia de unas instituciones con otras, entre las que se distinguen las instituciones elementales, las instituciones complejas y los complejos de instituciones.
- La racionalidad; donde se distingue la racionalidad simple, compleja, abierta y cerrada con sus entrecruzamientos que son envueltos por una idea que desarrollaremos a lo largo de la investigación: la Noetología.
- La normatividad; las normas por las cuales su repetibilidad está emparentada con la universalidad

lógica o formal: «La norma es inmanente a cada institución: las instituciones contienen en sí mismas su propia norma»⁴⁴.

- La condición axi ológica; la puesta en valor de las instituciones que conlleva valores y contravalores.

En el “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones”, donde se explican estas características, Bueno distingue entre dos modos de concatenación de las instituciones, a saber, las concatenaciones cíclicas y las no cíclicas.

La distinción entre la perspectiva nomotética y la idiográfica podremos derivarla ahora no ya de una supuesta oposición entre instituciones universales e instituciones singulares, sino en una posición entre los modos de concatenación de las instituciones, entre un modo cíclico o repetible, en el límite, y un modo de concatenación no cíclico, abierto o irrepitable. En el primer caso estaríamos en la perspectiva antropológica, y en el segundo en la perspectiva histórica. [...] Dicho de otro modo: lo idiográfico, lo irrepitable, no está en el individuo sino en el encadenamiento irrepitable de las series de individuos, pero en la medida en que sean instituciones; por tanto, en el encadenamiento acíclico de las instituciones, ya sean singulares, ya sean colectivas⁴⁵.

Este encadenamiento de operaciones conforma, a través de las organizaciones totalizadoras (vinculadas a la idea filosófica de Imperio⁴⁶), al Ego trascendental, el cual no reabsorbe las operaciones individuales sino que permite distinguirlas sin por ello sobrepasar los límites de dicho Ego que inhabita en los individuos, «dirigiendo» sus operaciones (trascendentales a las operaciones por el principio de la *sympleké*) al límite de la *materia ontológico-general* de manera circular, actualista e infinita.

En este sentido, defenderemos la tesis de que el Materialismo Filosófico no contiene en su propia sistematicidad deficiencias y limitaciones para contestar a preguntas como ¿qué es el arte? (tal y como sostienen filósofos como Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina y otros...), sino todo lo contrario. Esta confrontación reside

(44) Bueno, “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones” ... 28.

(45) *Ibid.*, 48-49.

(46) Remitimos a la idea de Imperio del Materialismo Filosófico, así como a sus cinco acepciones que constituye Gustavo Bueno y que pueden estudiarse desde el *Diccionario filosófico* o en *España frente a Europa* (2019): “El término «imperio» (como el término «nación») no es concepto unívoco, sino un concepto análogo (de atribución): designa conceptos muy distintos, entretreídos mutuamente, según el modo de atribución que llamamos «flotante» (sin primer analogado fijo). En cuanto a su estructura, las acepciones del término «Imperio» constituyen un sistema circular de acepciones ligadas por atribución, sin perjuicio de que, por su génesis, alguna de estas acepciones pueda ser anterior a las otras. Se trata, por tanto, de determinar no solo los conceptos congregados en torno al término «Imperio», sino también la concatenación (*sympleké*) entre estos conceptos”. Pelayo García Sierra ed., *Diccionario filosófico*... s.v. “Idea política de Imperio como universal análogo de atribución (acepciones)”. <http://www.filosofia.org/filomat/df716.htm> (Consultado el 18-08-20).

(41) Vicente Chuliá, “Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad”, *Anuario de Filosofía de la música* (2019): 117.

(42) Gustavo Bueno, “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones”, *El Basilisco*, 2ª época, n.º 1 (julio-diciembre 2005): 3-52.

(43) Gustavo Bueno, “Conceptos conjugados”, *El Basilisco*, n.º 1 (1978): 88-92.

precisamente en la polémica que venimos exponiendo sobre la idea del Ego trascendental.

Así pues, y a pesar de que la defensa que sostendremos en nuestra tesis ante las objeciones de Urbina no es el objeto directo del artículo (este asunto ameritaría un futuro trabajo más extenso), sí lo es oblicuamente en tanto y cuanto consideraremos a la Música una institución artística (aunque la idea de Música no se agota en la idea de Arte) y al Materialismo Filosófico un sistema de coordenadas potente para establecer un *mapamundi* de dicho campo musical.

Gustavo Bueno, en *Televisión: Apariencia y Verdad*, establece unas bases fundamentales sobre la ontología de las Artes, entendiendo a esta idea como forma de *poiesis* que comienza «destruyendo las naturalezas que se encuentran en la Naturaleza»⁴⁷. Aquí ya podemos observar una complejidad entre la tríada Música-Filosofía-Arte, tal y como se entiende en el Materialismo de Bueno, a saber: si la Filosofía es un saber de 2º grado que, más que construir, tritura los mitos oscuros y confusos que se encuentran en las sociedades políticas en una criba (crítica) que nos conduce en *regressus* a la *materia ontológico-general* (M), y si entendemos la Música como un saber basado en un pluralismo de saberes (las técnicas de las musas) que se concatenan por la poética de los sonidos (*melos* solfístico) y forman parte del saber filosófico, tal y como entendía Platón (Aritmética, Geometría, Astronomía, Música y Dialéctica) o Boecio («¿Qué es ser músico?»)⁴⁸ la ontología de las artes como forma de *poiesis* que comienza por un proceso de destrucción o trituración, nos ofrece finalmente unas relaciones insospechadas sobre las que cabrá profundizar en la presente investigación.

La distinción entre estas formas de destrucción por las que comienza el proceso artístico se divide en tres órdenes⁴⁹: (1) Destrucción absoluta, orientada a descomponer o triturar las morfologías naturales (las técnicas primitivas de caza, la escultura, etc.); (2) No se llegan a destruir las morfologías naturales, sino que, por diamorfosis⁵⁰, se descomponen en partes formales para rehacerlas en nuevas morfologías (la música, la arquitectura, etc.); (3) Destrucción de las morfologías de partida respecto a sus conexiones con las morfologías de su entorno («la rueda de cangilones, que elevaba, mediante giros, el agua del Guadalquivir»⁵¹).

El primer y segundo orden se corresponden, principalmente, con las técnicas artísticas que, desde los tres géneros de materialidad del Materialismo Filosófico, ofrecen la posibilidad de profundos análisis referidos a dos perspectivas: por una parte, a las correlaciones entre componentes segundo-genéricos y tercio-genéricos al modo de la Ley de Weber y Fechner, y por otro lado (y esta es la cuestión que consideramos principal en lo concerniente a una Filosofía del Arte del Materialismo Filosófico), a las ecualizaciones de M_1 y M_2 que se establecen desde M_3 y que Bueno en *El Ego trascendental* analiza poniendo como ejemplo el cubo de Necker:

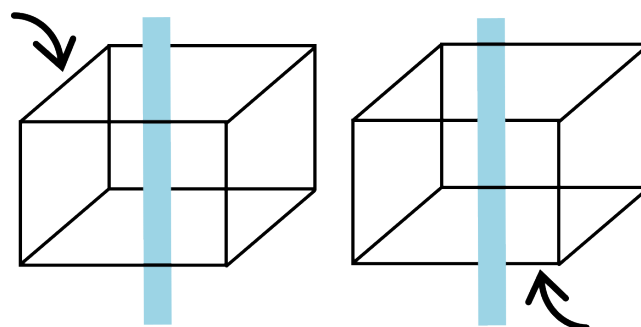


Imagen 4. Cubo de Necker

La discontinuidad entre $E(M_1)$ y $E(M_2)$ no quiere decir que no sea posible establecer «correlaciones» entre ambos campos, al estilo de las que establecieron Weber y Fechner en su célebre «Ley» sobre la que pretendieron fundar una Psicofísica, siguiendo el lema de Johannes Müller: «Nemo physiologus nisi psychologus». Pero estas correlaciones presuponen la discontinuidad (y se dan en función de ella) más que una supuesta unidad sustancial encubierta [...] Ahora bien: encontramos que los «contenidos comunes» capaces de ecualizar a $E(M_1)$ y a $E(M_2)$ corresponden ante todo a M_3 [...] A propósito del cubo de Necker: *El cubo sólido* corpóreo M_1 se aprecia por el tacto como diferente a la *esfera sólida* (problema de Molyneux), pero no porque el todo transforme estados de un cuerpo dado en señales mentales, sino porque el sujeto, con su tacto, se enfrenta a un sólido que resiste sus ataques, que pesa, &c. El cubo de Necker no se expresa por el tacto, sino por la vista apotética: es un cubo M_2 . Pero el cubo M_1 y el de M_2 son cubos geométricos (M_3) en cuanto satisfacen la ley de Euler, que, además, es extensible a otros poliedros⁵². [énfasis del autor]

A este respecto, podemos operar las dos posiciones del cubo por la relación entre la apariencia bidimensional del cubo sobre el papel (M_2) y el cubo físico tridimensional que, por medio del tacto, distinguimos de la esfera (M_1). No obstante, tal y como explica Bueno, es posible ir conformando (forma) las dos posiciones por medio de la idea geométrica del cubo (M_3).

(47) Gustavo Bueno, *Televisión: Apariencia y Verdad* (Barcelona: Gedisa, 2000): 197.

(48) Boecio, *Sobre el Fundamento de la Música...*, 149.

(49) Pelayo García Sierra ed., *Diccionario filosófico...* s.v. «Poiesis como destrucción: técnicas y tecnologías según el nivel de destrucción de las naturalezas», <http://www.filosofia.org/filomat/df785.htm> (Consultado el 19/08/20).

(50) *Ibid.*, s.v. «Anamorfosis (diaméricas y metaméricas) / Diamorfosis», <http://www.filosofia.org/filomat/df094.htm> (Consultado el 19/08/20).

(51) *Ibid.*, «Poiesis como destrucción: técnicas y tecnologías según el nivel de destrucción de las naturalezas».

(52) Gustavo Bueno, *El Ego trascendental* (Oviedo: Pentalfa, 2016): 229, 230, 232 y 233.

Si extendemos este ejemplo al cuadro «Las tres velas» de Sorolla, podemos observar que las figuras del paisaje del mar Mediterráneo con los «movimientos» de las velas de los barcos y de las ropas de las mujeres, vienen de las ideas que del *mundus adpsectabilis* (M_1) tenemos de paisajes concretos y que, a través de las técnicas pictóricas de los trazos, sombreados, combinaciones de colores, etc., permiten que una correcta latitud (la distancia entre el receptor y el objeto artístico, que en música se coordina con la idea de *tempo*⁵³) vaya conformando en la percepción del receptor una tridimensionalidad aparente en los componentes segundo-genéricos.

Con esto, entramos de lleno en un asunto delicado en cuanto a la relación entre la materia y la forma en las obras de arte, a saber: En las ciencias cerradas categorialmente (que no clausuradas), la circularidad entre materia y forma reside en que los términos (materia), al ser combinados con otros términos, ofrecen nuevos términos del mismo campo que, además, producen (en caso de *cierre categorial*) una confluencia de cursos operatorios que se constituyen como las identidades sintéticas donde el sujeto queda segregado (totalmente) de esta materia y forma que delimitan el recinto categorial de dicha ciencia.



Imagen 5. «Las tres velas» de Joaquín Sorolla

(53) A este respecto, debemos enfatizar la diferencia entre la categoría musical y la categoría pictórica, a saber, en la primera, el sonido musical es tridimensional mientras que, en la segunda, los colores pictóricos se conforman sobre un plano bidimensional, sin perjuicio de las apariencias ficticias de fondo que se hallan en la pintura. Asimismo, Gustavo Bueno resalta esta característica bidimensional de la pintura:

«La pintura se mantiene en la superficie pura, que ya no necesita volumen, como lo necesita aún la escultura. La pintura es pues arte estrictamente superficial, bidimensional. Porque la tercera dimensión que físicamente presupone siempre una superficie real, y no meramente geométrica, queda segregada, por abstracción, de la pintura, y de hecho queda reducida al espesor de un lienzo». Gustavo Bueno, «Arquitectura y Filosofía», en *Filosofía y cuerpo* (Madrid: Libertarias, 2003): 475.

Las identidades sintéticas sistemáticas, por ser sintéticas, se establecen a partir de términos diversos (la diversidad se configura en el plano fenoménico); estos términos, en cuanto diversos, quedarán, a través de la identidad, vinculados por sinexión. [...] Advertimos aquí cómo la identidad sintética se establece en una relación que brota «transversalmente» de cursos operatorios confluyentes. [...] A partir de la concepción de la verdad científica por la *identidad sintética* (en tanto sólo por ella entendemos la posibilidad de un nexo diamérico), las ciencias se nos presentan como concatenaciones construidas y cerradas (no clausuradas), que van organizándose en torno a núcleos de cristalización (los *teoremas*), pero que son susceptibles de entrelazarse unos con otros (pero no siempre con terceros), constituyendo «esferas categoriales» cuya unidad global, sin embargo, no borra la diferenciación de las «construcciones arracimadas» que las componen [...] La razón de ver la reducción diamérica de la forma y la materia de las ciencias en términos circularistas reside en el mismo origen dialéctico de la teoría del cierre categorial, de su idea de verdad como identidad sintética⁵⁴.

La tesis de finitud de los círculos trazados por los cierres categoriales [...] concuerda [...] con la concepción categorial de la ciencia, con el reconocimiento o la multiplicidad de cierres categoriales [...] Las mismas unidades categoriales tampoco tienen por qué entenderse como «recortadas» por un único círculo [...] Ahora bien, supuesta la estructura «glomerular» de los campos categoriales será preciso reconocer que la unidad genérica de una categoría sólo se nos manifestará en un plano abstracto de unos *términos, relaciones y operaciones* comunes a todos los «círculos de cierre», a medida que estos círculos se van organizando⁵⁵.

La supuesta limitación que muchos atribuyen al Materialismo Filosófico para los análisis del Arte, más que una limitación del sistema, a nuestro juicio, es una limitación de las interpretaciones de dichos sujetos que ven en los *Ensayos materialistas* (1972) y en la *Teoría del cierre categorial* (1992) la «Biblia» única y acabada del Materialismo Filosófico con un dogmatismo que, creemos, perjudica notablemente a la perspectiva estromática sobre la cual se construye realmente el sistema de Gustavo Bueno. Existen múltiples ejemplos de esta «obsesión» por la teoría del cierre categorial, a la que podríamos etiquetar de *fundamentalismo gnoseológico*, en muchos discípulos y seguidores del Materialismo Filosófico que, con sus afirmaciones, dan razones y fundamentos a las críticas de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Un ejemplo, entre muchos, lo podemos encontrar en un artículo sobre música en la revista *Ábaco* de Pablo Huerga, donde, aún reconociendo como «impresionantes» las lecciones de Filosofía de la música que impartió Gustavo Bueno en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo, el autor establece un distanciamiento crítico respecto a la tesis de situar la

materia musical en el ámbito del agente y la forma musical en el ámbito del receptor, ya que —en palabras de Huerga— esta tesis ofrece un «bloqueo» al análisis gnoseológico; un supuesto bloqueo que —al parecer— supone un «ahogo filosófico» de las posibilidades analíticas por reducir el Materialismo Filosófico al espacio gnoseológico, tal y como creemos observar en sus objeciones:

A diferencia de lo que sugiere Gustavo Bueno en sus impresionantes doce conferencias sobre la música, no habría un desdoblamiento entre la materia (sonido musical A [agente]), y la forma (otorgada por el receptor R) —lo que bloquea a la postre un análisis gnoseológico completo de la música, como el propio Bueno reconoce, llevándole a renunciar finalmente a completar el análisis gnoseológico de la música como ciencia—. Desde mi punto de vista, creo que cabe decir que el músico ofrece ya un contenido cerrado, de modo y manera que una canción es un artefacto artístico completo, una obra de arte, como un tempo o un cuadro: un teorema de la música, en este caso, como hemos dicho; un compuesto de partes materiales y formales articuladas, que dan lugar a una unidad dramática y narrativa, de un modo relativamente independiente del público. [...] El 31 de marzo de 2014 [en las «Respuestas al pianista Josu de Solaun»⁵⁶], llega a afirmar Gustavo Bueno que cuando suena un disco en el campo sin que lo oiga nadie “eso no es música. Es —dice—, el cadáver de la música” [...] Sorprende que habiendo defendido previamente en la misma conferencia que no se puede confundir lo incorpóreo con lo inmaterial [...] y reconociendo el carácter material de la música, que no concluya que independientemente de que no escuche nadie la composición musical ésta siga siéndolo por sí misma [...] La composición musical es un todo resultante de la articulación de operaciones de diferentes músicos, pero en la medida en esas operaciones están supeditadas al resultado completo. [...] Una partitura constituye el contexto determinante de la acción musical [...] al ponerse en acto despliegan la identidad sintética musical⁵⁷. [énfasis del autor]

Como podemos observar, para Pablo Huerga el «bloqueo» del análisis gnoseológico en un punto determinado supone algo realmente fatídico, por lo que éste se debe adecuar y forzar al campo musical para ofrecer materia y forma en un artefacto (la *canción* —según afirma—, que no *obra*) que tiene como contexto determinante la partitura, presentándose como un todo a través del acto sonoro.

Si verdaderamente esta fuese la única posibilidad del Materialismo Filosófico para explicar el Arte, en general, y la Música, en particular, las críticas de Urbina estarían, entonces, totalmente justificadas. Sin embargo, creemos que estos discípulos y seguidores, además de conocer

(54) Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, tomo 1 (Oviedo: Pentalfa, 1992): 162, 163, 166 y 92.

(55) *Ibid.*, tomo 5 (Oviedo: Pentalfa: 1993): 137.

(56) Gustavo Bueno, “Respuestas al pianista Josu De Solaun”, *Fundación Gustavo Bueno*, 31 de marzo de 2014, <http://www.fgbueno.es/med/res022.htm> (Consultado el 19-08-20).

(57) Pablo Huerga, “Apunte sobre la música como ciencia mimética y las ceremonias como contexto determinante de las ciencias miméticas”, *Ábaco*, 2ª época, vol. 3, n.º 93 (2017): 84 y 93.

vagamente el arte musical, no conocen los escritos de Bueno de los últimos años o, si los conocen, no les han prestado suficiente atención y calma en los profundos asuntos artísticos o relativos a categorías «no cerradas».

Así pues, la primera objeción a Huerga que planteamos es la siguiente: las obras de arte musical no son un todo, y menos aún un «artefacto». Recogiendo la afirmación de Aristóteles: «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte»⁵⁸, debemos especificar que en Música, cuando estamos en el tema B, el tema A ya ha desaparecido, no existe más que en la memoria de los receptores, a saber, las conexiones (unidades sinalógicas) y relaciones (unidades diaiológicas) se conforman en perspectivas de *anamnesis-prolepsis* del receptor e incluso del propio agente, el cual, para dar forma a la materia tonal, debe actuar asimismo como receptor (de ahí las tan habituales expresiones de los maestros de Música: «¡escúchate bien!») porque, de no ser así, la Música se reduciría a una mera vibración de cuerpos, recuperándose, de este modo, la metafísica (metasensible, más bien) de la «armonía de las esferas» o de la «música mundana», es decir, la Música que nadie oye y que, por lo tanto, no es Música. Si Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina o Pablo Huerga (entre algunos de los que podríamos citar aquí) prestaran atención a la distinción entre Todo y Totalización, así como a la distinción entre *totalizaciones joreomáticas* (las musicales) y *sistáticas*, así como las *diatéticas* y *adiatéticas*, observarían que el hecho de que en un punto determinante se bloquee el análisis gnoseológico de la música, no significa que se bloquee su análisis racional, el cual corre a cargo, precisamente, de otro plano que venimos nombrando como el «plano noetológico»⁵⁹. Así lo explicamos en «Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad» (2019):

En los tipos de totalización explicados en la *Teoría del cierre categorial* se distinguen totalizaciones sistáticas y sistemáticas, así como homeoméricas y holoméricas, pero Gustavo Bueno (y aquí viene el *quid* de la cuestión) en el año 2010 profundizó y desarrolló más clases de totalización (lo cual demuestra que las doctrinas del cierre categorial nunca fueron interrumpidas, sino que se desarrollaron en otros ámbitos ontológicos) como son: las totalizaciones diatéticas, adiatéticas, así como las joreomáticas. [...] Si bien la música es un volumen tridimensional incorpóreo y por ello su integración a los postulados idealistas siempre ha tenido tanta fuerza, desde el postulado de corporeidad por el cual se dan las totalizaciones (tales como los propios sujetos operatorios que tocan los instrumentos o cantan, los instrumentos o las partituras) basado en las operaciones tanto del agente como del receptor, se puede establecer que las totalizaciones musicales que sustentan el compuesto se producen a partir de totalidades joreomáticas

y adiatéticas. Cuando la integración de las partes en el todo se da independientemente las unas de las otras, hablaremos de integraciones adiatéticas; el ejemplo que pone Bueno de este tipo de integraciones es musical, a saber, los instrumentistas e instrumentos de una orquesta forman una totalidad sinalógica que, además, es adiatética, aun suponiendo que sus operaciones queden determinadas por las coordenadas de la partitura y del director, «aunque pueda parecer que es mucho suponer» (Bueno, 2010 p. 45). En cambio, hablaremos de integraciones diatéticas cuando las partes participen en el todo no de manera independiente sino a través de otras partes; en música no existirían este tipo de totalizaciones ya que la totalización musical siempre requiere de un componente β -operatorio de ensamblajes. El ejemplo que pone Bueno (2010) en este caso es el del organismo de un mamífero cuya totalidad se constituye por «varios billones de células donde cada una de ellas se incorpora al organismo por escisión o mitosis de alguna otra célula del organismo, hasta llegar al cigoto de cuyas sucesivas escisiones proceden todas de las demás células de ese organismo». [...] En cuanto a las totalidades sistáticas, estas se conforman por conjuntos sistáticos (*constitutio*) en los cuales las partes coexisten (interactúan, por ejemplo) simultáneamente en el todo al que pertenecen. La idea de totalidad, según explica Bueno en «Algunas precisiones sobre la idea de “Holización”» (2010), se sobreentiende representada, ante todo, desde el prototipo de las totalidades sistáticas. Bastaría recordar la definición de Aristóteles (*Metafísica* V, 1023 b): «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte». Lo interesante de este asunto es que Bueno establece en este artículo otro tipo de totalizaciones que son esenciales en las operaciones totalizadoras que se dan en los compuestos musicales de significación sustantiva, a saber, las totalizaciones conformadas por conjuntos joreomáticos (*xorei*, *fluir*). Los conocimientos de la historia de la filosofía griega de Gustavo Bueno producen en este caso un neologismo verdaderamente interesante, ya que «joreomático» se distingue de «jorismático» en tanto y cuanto *jorismós* se refiere a separación de dos terrenos (*xorá*, materia o terreno), y «joreomático» a un conjunto, materia o terreno que fluye (*panta rei*, *xorei*), por lo cual, define este tipo de totalizaciones como aquellas cuyas partes sólo pueden incorporarse al todo cuando otras partes hayan desaparecido⁶⁰.

Por otra parte, consideramos una impostura el hecho de afirmar que la partitura es un contexto determinante, ya que se pierde aquí la distinción entre contextos determinantes y contextos determinados.

La construcción categorial llevada a cabo por cada ciencia se mantiene en el ámbito de los términos, relaciones y operaciones genéricos o primarios de cada categoría [...] Pero a partir de estos «principios genéricos o primarios» no sería posible ninguna construcción: es preciso detenerse en algunos *principia media* objetuales (términos y relaciones), internos a la categoría, en configuraciones o morfologías (como puedan serlo, en Geometría, «circunferencia» o «cuadrado») que, sin perjuicio de poder resolverse

(58) Patricio de Azcárate ed., «Metafísica» en *Obras de Aristóteles*, tomo 10 (Madrid: Medina y Navarro, 1875): 1023 b.

(59) Gustavo Bueno, «Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras)», *El Catoblepas*, n.º 1 (marzo 2002):3, <http://nodulo.org/ec/2002/n001p03.htm> (Consultado el 19-08-20).

(60) Vicente Chuliá, «Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad», *Anuario de Filosofía de la música* (2019): 124-126.

ad integrum en los términos primarios del campo categorial [...] no pueden, sin embargo, constituirse a partir de esos términos, relaciones, etc. [...] Estas configuraciones morfológicas, en cuanto *principia media*, son los *contextos determinados* (dentro de una categoría) en cuyo ámbito podrán establecerse las relaciones de identidad sintética. Por ello estas configuraciones no sólo estarán constituidas con los términos y relaciones primarias del campo categorial en el cual se organizan, sino que habrán de estarlo según ciertos *esquemas materiales de identidad* [...] para que estos *contextos determinados* puedan desarrollarse de suerte que, en su ámbito y entre sus partes [...] han sido establecidas relaciones necesarias de identidad. En estos casos, esos contextos determinados podrán ser llamados *contextos determinantes* (un contexto sólo es determinante *a posteriori*, por sus resultados y no por alguna «potencialidad» o «virtualidad» que pudiera serle atribuida *a priori*⁶¹. [Énfasis del autor]

Las configuraciones o morfologías de una partitura son contextos determinados si bien para que éstos sean determinantes deben ofrecer relaciones necesarias de identidad en sus ámbitos y sus partes. Estos contextos son *a posteriori* y nunca *a priori*. Dicho esto, no entendemos cómo Huerga puede en una partitura establecer un contexto determinante si ésta siempre se configura como *a priori*, por ejemplo, en la música sinfónica. Además, en las partituras, las relaciones de identidad son puramente fenoménicas (M_2) y no necesarias, lo que abre infinitas posibilidades a la poética musical de la interpretación (racionalidad abierta⁶²). Tal como Bueno afirma, «las identidades sintéticas, que segregan al sujeto operatorio, no se constituyen en ese sujeto, sino en los contextos determinantes⁶³» de las ciencias estrictas. Sin embargo, en el arte la segregación del sujeto es respecto a su contexto de producción y jamás en el contexto de recepción, ya que la forma musical, es decir, la reducción (que no identidad) de ese pluralismo de fenómenos, no se da en la partitura sino en la poética que totaliza esos fenómenos de acuerdo a diversas coordenadas (gnoseológicas y noetológicas). Por lo tanto, lo análogo al contexto determinante de una obra musical no es la partitura, sino las coordenadas de recepción del que la oye en las cuales se da la totalización (que nunca puede ser una identidad sintética).

¿Cómo podría explicarse —si la partitura fuese realmente un contexto determinante— que Bruckner⁶⁴ u otros compositores⁶⁵ hiciesen varias versiones de sus

obras, concurriendo todas ellas, en muchas ocasiones, en diferencias sustanciales entre sí (en cuanto a modulaciones, contrapuntos, orquestaciones, temas, etc.)? O, ¿cómo podría explicarse el pluralismo de ediciones⁶⁶ (Urtext, Carus Verlag, EMB, Schirmer's Library, etc.) con sus respectivas concepciones de articulación, arcos o matices que existen sobre una misma obra? Simplemente, no tiene explicación. Porque la partitura no es determinante en tanto que constituye una morfología resultante de las operaciones (como agente y receptor) de un músico que deben recomponerse por otro músico (también en relaciones de agente y receptor) y que, asimismo, deben conformar un público que lo reinterpreta para sustantivarlo en acto, y, para ello, las coordenadas son tan múltiples, plurales y discontinuas (M) como rigurosas en su constitución ya que provienen de las racionalidades del campo institucional (Noetología). Gustavo Bueno lo explica claramente:

Advertiremos que del hecho de que la identidad sintética sistemática propia de las ciencias implique la segregación del sujeto operatorio, no se sigue la recíproca, a saber, que la segregación o neutralización del sujeto operatorio implique la constitución de una identidad sintética. [...] Los hombres, como sujetos operatorios, actúan con “fuego real” en sus actos y en sus obras; y no sólo en la batalla campal, sino en la batalla lúdica. “Fuego real” porque en sus operaciones y en sus obras está comprometida su propia vida o su puesto jerárquico en la vida social. Pero la obra de arte sustantiva, aunque haya sido creada con el fuego real en el que el artista está comprometido, se mantiene fuera del radio de acción de esos fuegos reales, porque ella consiste en ser ofrecida a la representación, ante un público diverso que tiene encomendada la misión de interpretar la obra sustantiva “a su manera”. Sin las inter-

“Uno de sus métodos de estudio [de Bach] consistía en tomar un modelo dado y convertirlo en una obra nueva, no un simple arreglo, sino apropiándose del material temático (los sujetos y contrasujetos) y reescribiendo la partitura para crear una pieza distinta. [...] En la década de 1730, Bach compuso un número inusualmente grande de obras [...] La mayor parte de las veces esto significó transformar las obras de música profana en música de iglesia. Desde la época del Renacimiento venía siendo corriente el empleo de técnicas adecuadas para versionar y parafrasear obras profanas, convirtiéndolas en música sacra. Como otros muchos contemporáneos, Bach recurrió a ellas, por ejemplo, cuando integró las serenatas de Cöthen en el primer ciclo de cantatas para iglesia de Leipzig, en 1724. [...] La reutilización de sus propias composiciones estaba motivada no sólo por la intención de tomar atajos (es decir, aprovechar la música existente por comodidad), sino también por la decisión de rescatar un material importante dedicándolo a un propósito más duradero”. [Énfasis del autor]. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. El músico sabio* (Barcelona: Robinbook, 2008): 111, 407 y 408.

(66) Como ejemplo podemos remitir a la edición de las 9 sinfonías de Beethoven que publicó Ígor Markévitch, corregidas, aumentadas y analizadas en *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven* (Van de Velde, 1982). O a la edición de estas mismas sinfonías que realizó Aldo Ceccato en *Beethoven Duemila. Attualizzazioni delle Nove Sinfonie e delle altre composizioni sinfoniche e corali* (Pendragon, 2014). Muchos más ejemplos se nos ocurren entre los que destacaremos las instrumentaciones para orquesta que Maurice Ravel realizó de sus propias obras para piano (como “La alborada del gracioso”), donde pueden apreciarse múltiples diferencias entre ambas partituras (cortes de fragmentos, periodicidades más largas, partes añadidas, etc.); así como de obras de otros compositores como Músorgski (en sus “Cuadros de una exposición”).

(61) Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, tomo 5 (Oviedo: Pentalfa, 1993): 179

(62) Gustavo Bueno, “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones”, *El Basilisco*, n.º 37 (2005): 3-52.

(63) Bueno, *Teoría del cierre categorial*, tomo 1... 182.

(64) Leopoldo Nowak publicó en 1972 y 1955 las dos versiones de la Octava Sinfonía de Bruckner que el propio autor realizó en 1887 y 1890.

(65) Recordamos, a este respecto, los procedimientos compositivos que llevaba a cabo Johann Sebastian Bach (por poner un ejemplo) y que contradicen aquella concepción de Huerga de la partitura como «contexto determinante»:

pretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal, porque son esas diversas interpretaciones las que reanudan a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis. En particular, la obra musical sustantiva teje un “ámbito de temporalidad característico” que sólo se abre en el cerebro auditivo de quien la escucha⁶⁷. [énfasis del autor].

Al respecto de la cita anterior, creemos importante enfatizar las partes subrayadas, concretamente, cuando Bueno se refiere a «diverso» (pluralismo) y «enfrentamiento» (discontinuidad), es decir, a los componentes ontológicamente positivos de la *materia ontológico-general*. Ahora bien, ¿cómo sería posible llegar a estas fisuras de las interpretaciones diversas y enfrentadas?, ¿esta diversidad y enfrentamiento no se encuentra ya en las propias características de un solo sujeto, pongamos por caso, cuando se enfrenta a una obra artística en diversos momentos de su vida?

En la página 296 de *El Ego trascendental*, Gustavo Bueno define a esta idea como un «sujeto operatorio lógico (resultante [y en lo resultante, a nuestro juicio, está la clave del asunto] de la interacción armónica o polémica de miles de sujetos operatorios interconectados en el curso histórico y social)», y del mismo modo explica que la discontinuidad (enfrentamiento) también concurre en los conglomerados segundo-genéricos de un mismo sujeto globular (discontinuidades entre los complejos inconscientes de un individuo o las discontinuidades entre sus «fantasías monstruosas» y sus proyectos racionales).

En consecuencia, todo lo expuesto en este artículo nos bastaría para concluir generalmente lo siguiente: el Ego trascendental, lejos de ser un resto metafísico, es —tal y como lo reconstruye Bueno— la figura filosófica por la cual podemos penetrar en una Filosofía del Arte, así como en una Filosofía de la Música sin, por ello, hacer de M_2 una especie de análogo grosero de los componentes terciogenéricos que, a través de los «cuerpos internos» (una basta reduplicación de M_2), obtenga una suerte de «teorema espiritual». Por lo tanto, desde esta idea, rechazamos tanto a los que se quedan «encerrados» en los sujetos individuales, en sus percepciones aperceptivas de la fenomenología, como a los relativistas del «todo vale» o «cada uno lo ve a su manera». Pero también a los que reducen las obras de arte al espacio gnoseológico, tratando de ver en ellas cierres categoriales por medio de la destrucción de sus propios componentes esenciales, los cuales se conforman verdaderamente por racionalidades abiertas y complejas. Frente a estas tendencias que vienen sucediéndose en el ámbito filomaterialista en lo concerniente a la Filosofía del Arte, abogamos por la idea del Ego trascendental del Materialismo Filosófico como el elemento clave para «entender» el enigma de los compuestos artísticos.

(67) Pelayo García Sierra ed., *Diccionario filosófico...* s.v. “Materialismo filosófico como objetivismo estético”, <http://www.filosofia.org/filomat/df662.htm> (Consultado el 19-08-20).

La resultancia lógica de la interacción de miles de sujetos operatorios interconectados en el curso histórico y social (a través de los Imperios universales), nos permiten unas coordenadas (M_3) plurales y discontinuas capaces de ecualizar los componentes M_2 con los componentes M_1 (ambos plurales y discontinuos también). Estas ecualizaciones no son ni arbitrarias, ni relativas ni delirantes (no sólo hay rigor racional en las ciencias estrictas), sino que van constituyendo la sustantividad de estos compuestos a través de la reducción o anulación de interpretaciones adjetivas o poco sólidas. Así pues, si observamos en el reverso de los fenómenos de las obras de arte características de la *materia ontológico-general*, es precisamente por medio del Ego trascendental, el cual nos ofrece las coordenadas operatorias a través de las cuales nuestras interpretaciones van reanudando los campos que abrieron dichas obras sin agotar nunca sus posibilidades infinitas del proceso circular de las tres ideas cardinales que siempre nos derivan al principio de la *symploké* ejercitada materialmente, siempre que entendamos a la idea de Materia, no desde perspectivas groseras sino, desde las coordenadas filosóficas que nos ha legado nuestro maestro Gustavo Bueno.

Referencias bibliográficas

- Azcárate, Patricio, ed. “Ion” en *Obras completas de Platón*. Tomo 2. Madrid: Medina y Navarro, 1871.
- “Las Leyes” en *Obras completas de Platón*. Libro Tercero. Tomo 9. Madrid: Medina y Navarro, 1872.
- “Metafísica” en *Obras de Aristóteles*. Tomo 10. Madrid: Medina y Navarro, 1875.
- Boecio. *Sobre el Fundamento de la Música*. Jesús Luque, Francisco Fuentes et. al. ed. Madrid: Gredos, 2009.
- Bueno, Gustavo. *Ensayos Materialistas*. Madrid: Taurus, 1972.
- “Conceptos conjugados”. *El Basilisco*, n.º 1 (1978): 88-92.
- “Ignoramus, Ignorabimus!”. *El Basilisco*, n.º 4 (1990): 69-88.
- *Teoría del cierre categorial*. Oviedo: Pentalfa, 1992-1993.
- *¿Qué es la filosofía?* 2.ª ed. Oviedo: Pentalfa, 1995.
- *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- “Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico”. *El Basilisco*, 2ª época, n.º 35 (2004): 3.
- “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones”. *El Basilisco*, 2ª época, n.º 1 (julio-diciembre 2005): 3-52.
- *El Ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa, 2016.
- *España frente a Europa*. Oviedo: Pentalfa, 2019.
- Chuliá Hernández, Salvador. *Apuntes de Armonía. Teoría y Práctica*. 3ª ed. Valencia: Piles, 2008.
- Chuliá Ramiro, Vicente. “Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad”. *Anuario de Filosofía de la música* (2019): 109-134.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1911-1964.

Fernández Martín, Mauricio. “Terrorismo e Información: La batalla por la libertad de expresión”. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010. <https://eprints.ucm.es/10736/1/T31780.pdf>

García Sierra, Pelayo, ed. *Diccionario Filosófico. Manual de materialismo filosófico*. 2ª ed. Versión 4, 2019.

Massotti Littel, Manuel. *Apuntes de Contrapunto y Fuga*. Murcia: Ined., 1984.

Pérez Fernández, Demetrio, y Aurelio Martínez Seco, eds. “Música y filosofía”. Conferencia pronunciada por Gustavo Bueno el 20 de mayo de 2003 en Tineo. *Codalario*, n.º 4 (2016): 80-83. <http://filosofiadela musica.es/pub/img/gustavobueno2003a064.pdf>

Riello Velasco, José María. “Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)”. Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”. *Anales de la Historia del Arte*, n.º 15 (2005): 179-195.

Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo. “Cuerpo y Materia”. En *Filosofía y cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*, editado por Patricio Peñalver, Francisco Giménez y Enrique Ujaldón, 21-34. Madrid: Ediciones Libertarias, 2005.

— “¿Para qué el Ego trascendental?”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, n.º 18 (mayo 2008): 13-32 <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/2019/01/Para-que-ego-trascendental.pdf>

— “La lección de Coimbra La Entrevista”. Luis Álvarez Falcón. 23 de abril de 2020. Vídeo, 10:14-21:30 min. <https://www.youtube.com/watch?v=XrNvf-jTI4Q&t=>

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach. El músico sabio*. Barcelona: Robinbook, 2008.

Fuentes de las imágenes 1, 2 y 3:

1: Manuel Massotti Littel, *Apuntes de Contrapunto y Fuga* (Murcia: Ined., 1984): 2.

2: *Ibid.*, 18.

3: Salvador Chuliá Hernández, *Apuntes de Armonía. Teoría y Práctica*, 3ª ed. (Valencia: Piles, 2008): 83.

Recibido: 03-09-20

Aceptado: 02-11-20



Gustavo Bueno
Obras completas 1

España frente a Europa

Oviedo, 2019
Pentalfa Ediciones

ISBN 978-84-7848-608-3

Pedidos:
permeso@permeso.es
<http://www.permeso.net>



Gustavo Bueno
Obras completas 2

*Panfleto contra la
democracia realmente
existente*

Oviedo, 2020
Pentalfa Ediciones

ISBN 978-84-7848-618-2

Pedidos:
permeso@permeso.es
<http://www.permeso.net>



Gustavo Bueno
Obras completas 3

*El mito de la Izquierda
El mito de la Derecha*

Oviedo, 2021
Pentalfa Ediciones

ISBN 978-84-7848-625-0

Pedidos:
permeso@permeso.es
<http://www.permeso.net>