

Música, cultura, reproducción y crítica

Ramón Rosario Luna

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

profesor.ramon.rosario@gmail.com

Resumen

Este ensayo examina la compleja relación entre orden social, epistemología y creación musical. Revisa la concomitancia entre (1) la división social en clases, (2) la organización social del conocimiento que le es inmanente y (3) las tendencias populistas-sustancialistas y elitistas-formalistas en la creatividad musical y en la investigación musical contemporánea. Ausculta el nexo entre capitalismo, gnoseología y estética musical contemporánea y explora posibilidades estético-epistémicas plausibles en una sociedad sin clases.

Palabras clave: música, epistemología, hilemorfismo, metodología, populismo, elitismo, ritmo, armonía, clases sociales, reduccionismo, sociedad sin clases

Abstract

This paper examines the complex relationship between social order, epistemology and musical creation. Checks the concomitance of (1) the social division into classes, (2) the social organization of knowledge that is immanent to class societies and (3) the populist-substantialist and elitist-formalist trends in contemporary musical creativity and musical research. Discusses the link between capitalism, epistemology and contemporary musical aesthetics and explores plausible epistemic aesthetic possibilities in a classless society.

Keywords: music, epistemology, dualistic philosophy, methodology, populism, elitism, harmony, rhythm, social class, reductionism, classless society

“Toda la cultura occidental, cultura atravesada por luchas de clases, por tanto explotadora, es una cobertura ideológica de la esclavitud.” -Jesús Ibáñez

“El compositor revela la más profunda esencia del mundo y pronuncia la más profunda sabiduría en un lenguaje que la razón no entiende...”
-Arnold Schoenberg

1. Introducción

¿Qué relación existe entre música y sociedad? ¿Podemos hablar de música, o es más certero hablar de músicas? ¿Qué tienen en común las músicas populares? ¿Qué cualidades las distinguen de las músicas “cultas”? ¿Qué evaluaciones se hacen de esas dos tendencias estéticas? ¿Qué limitaciones tienen esas expresiones estéticas y las evaluaciones que se hacen de ellas? ¿En qué consistiría una superación de esas limitaciones?

Comprender los límites y el sentido de un sistema musical (sus fundamentos epistémicos y su sesgo morfogenético), requiere manejar teoría social, teoría musical y teoría organizacional-sistémica que de cuenta de las complejas relaciones existentes entre el sistema musical y el sistema social. Para dilucidar la epistemología de las músicas contemporáneas, es necesario reconocer que la división social del trabajo es el contexto relacional al que es inmanente una organización social del conocimiento desde donde se construyen las diversas estéticas musicales. Consideramos que la relación entre estos niveles de materialidad (relaciones sociales, sistemas de conocimiento, sistemas musicales) es compleja en dos sentidos. (1) Entre música y contexto socio-epistémico existe, simultáneamente, dependencia y autonomía. El sistema musical es nivel emergente inseparable del contexto, pero no reductible a él, pues tiene cualidades específicas. (2) Dada esa dialéctica, podemos evaluar el sesgo morfogenético de los sistemas musicales: podemos dilucidar sus premisas, estructura y límites, y su relación de continuidad/discontinuidad con el contexto. En la relación contexto-música coexisten la tendencia a la continuidad epistémica y la posibilidad de ruptura epistémica. Tendencialmente, la inclinación morfogenética de los sistemas musicales es que reproducen-confirman las premisas del contexto en el que existen; son metáfora positiva-afirmativa de su orden social. Minoritariamente, la epistémica de esos sistemas se autonomiza de modo que su sesgo morfogenético es una metáfora negativa, una crítica-negación de su contexto.

Para explicitar el sesgo morfogenético de las músicas populares contemporáneas iniciaremos analizando el hilemorfismo como sistema

socio-epistémico. Luego examinaremos el capitalismo como forma contemporánea de hilemorfismo y analizaremos algunos elementos de varias músicas populares contemporáneas. Finalizaremos reconociendo algunas controversias relativas a la recepción de estas ideas y exponiendo una propuesta post-hilemórfica. Para cumplir esto asumimos una estrategia metadisciplinaria de construcción de conocimiento que integra las conceptualizaciones provistas por la semiología musical (teoría musical y semiología), la concepción materialista de la historia y las teorizaciones sobre sistemas complejos, cada una de las cuales crea pensamiento transdisciplinariamente.

2. Teorización sobre marco socio-epistémico: hilemorfismo y capitalismo

La formación social capitalista es el marco de relaciones sociales desde el cual se construyen las expresiones estéticas musicales contemporáneas. La sociedad capitalista es una sociedad de clases. A pesar de sus diferencias con la esclavitud, un presupuesto es idéntico en ambos sistemas: el hilemorfismo. Esa filosofía de las sociedades esclavistas sigue estando vigente, pues, como dijo Ibáñez, aún “los señores deciden y diseñan (ponen la forma-morfé-), y los esclavos ejecutan (ponen la materia-hylé). Ya no hay esclavos, ...pero la ejecución sigue separada de la decisión y del diseño; el sujeto (los que mandan) sigue separado del objeto (los mandados)”.

Esa división de la sociedad en clases, con su inmanente división social del conocimiento entre trabajo intelectual y manual, entre pensar y sentir, es la premisa que escinde lo poésico-estético en dos reduccionismos: elitismo y populismo. De un lado, la elite, que pone la forma (decide y ordena, hace el trabajo intelectual con “la mente”), crea y degusta una música intelectual “cult”; ésta, tendencialmente, es compleja en los aspectos formales y armónicos, pero afectivamente fría y rítmicamente simplista. Del otro lado, las clases subalternas, que ponen la sustancia (sus “cuerpos” producen al ejecutar-obedecer), crean-degustan músicas populares; éstas tienden a ser muy desarrolladas en las dimensiones afectivas y rítmicas, pero armónica y

formalmente simplistas. La dicotomía elitismo/populismo es la hipostasía de las posiciones del “amo” y del “esclavo”: el elitismo es la idealización de la poiesis-estesis de los sectores poderosos que desean mantener su hegemonía y que, luego de dividir la totalidad integral en forma y contenido, se espantan ante lo indómito de este último, que es su engendro; el populismo es la idealización de la poiesis-estesis de subordinados que no han podido configurar su liberación mediante el establecimiento de otro orden, y que reproducen la escisión que los subordina con su reduccionismo sustancialista. La escisión elitismo/populismo es el doble efecto a nivel poiésico-estético-epistémico de la sociedad de clases.

Pero el hilemorfismo también escinde la perspectiva metodológica, desde la cual se estudian las creaciones estéticas, en una dualidad de reduccionismos: el formalismo y el sociologismo. Filosóficamente idealista, el formalismo asume la completa autonomía de las obras de arte y pretende entender la música en términos exclusivamente estéticos, sin reconocer sus relaciones con el contexto dentro del que existe la creación y el consumo artístico. Así logran entender las dimensiones tímbricas, rítmicas, melódicas, armónicas y diacrónicas; pero desconocen el sentido sociohistórico de esa estética. Este esteticismo reduce la semiosis a sintaxis y olvida la pragmática; escucha el sonido sin captar el sentido. Este reduccionismo es la metodología del morfismo epistémico de las clases dominantes. El error contrario, el sociologismo-sustancialismo, filosóficamente empirista, subestima la importancia de los aspectos formales del arte y pretende entenderlo mirando solo las relaciones sociales dentro de las cuales existe, ignorando las estructuras internas de la poiesis-estesis y su relativa autonomía. Ese sociologismo puede comprender el sentido sociohistórico de la música, pero es sordo ante las dimensiones tímbricas, rítmicas, melódicas, armónicas y diacrónicas particulares. El sociologismo reduce la semiosis a pragmática y desoye la sintaxis; observa el sentido sin escuchar el sonido. Este reduccionismo es la metodología del empirismo (hyleísmo) epistémico de las clases subalternas.

El elitismo condena a lo popular por falta de desarrollo conceptual y estético, por desenfrenadamente pasional; no entiende que esa cultura y estética son producto del orden social dirigido por esa elite. Esquizoidemente, los elitistas quieren otra producción subjetiva sin que se transformen objetivamente las relaciones en las que los sujetos tienen las experiencias a partir de las cuales construyen su cosmovisión. El populismo comete la falta contraria: glorifica automáticamente lo popular; lo exalta por ser expresión de resistencia de los subalternos y no ve los problemas de esas estéticas; en algunos casos subestima la correlación entre degradación de condiciones de existencia y pérdida de desarrollo cultural, intelectual y estética-musical.

Pero, ¿cómo la especificidad contextual contemporánea moldea la poiesis-estesis musical? ¿Cómo la música popular actual es metáfora positiva del capital? Para contestar esta pregunta revisaremos los conceptos de mercancía, subsunción real del trabajo al capital y keynesianismo-fordismo.

Primeramente recordemos con Marx que en el capital todo tiende a existir como mercancía, lo que cosifica la actividad-relaciones humanas y borra el rastro del proceso que creó esos objetos llamados mercancía. En el capitalismo la prioridad es la ganancia de los capitalistas, criterio que es insensible a la calidad estética-musical y que impone a las cualidades de la mercancía (su valor de uso) ser vía para la valorización del capital. Este priorizar las ganancias del capital incluso sabotea la calidad, pues, esta tiende a no ser “costo-efectiva”.

En segundo término, la subsunción real del trabajo al capital impone la sustitución del trabajador por máquinas. Por un lado esto posibilita producir y reproducir masivamente el mismo objeto, lo que permite diversificar e internacionalizar la experiencia musical. Por otro lado, esta mecanización-masificación, al desplazar al trabajador (reduciendo costos salariales al sustituir al músico vivo por grabaciones-pistas-“samples”) incrementa las ganancias del capitalista (intensifica la explotación del trabajador) y aumenta el desempleo. Esto también desposee al trabajador (vilipendia sus habilidades compositivas e interpretativas) y concentra la

producción musical en unas pocas gigantescas corporaciones que imponen pautas estéticas.

En tercer lugar, está la reforma keynesiana-fordista del capitalismo, la que se generalizó a partir de la década de los años cuarenta y que fue exitosa en parte gracias al auge capitalista posibilitado por la segunda guerra mundial y por el aplastamiento fascista del movimiento obrero en Europa. Durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta, la intervención estatal keynesiana-fordista articuló una norma social de consumo funcional a la valorización de la superproducción posibilitada por la subsunción real del trabajo al capital. Emergió una cultura de consumo que convierte todo en mercancía, que instrumenta la domesticación de la rebeldía (hasta la resistencia y el desafío de rockanrolleros, jazzistas, salseros, rockeros, raperos, reguetoneros...) y que promueve un hedonismo irreflexivo.

En contraste con el auge económico dentro del cual existió el reformismo keynesiano, desde la década de los años setenta estamos en tiempos de profundas crisis y altos niveles de desempleo. En esa década hubo intensas luchas sociales y de clases, que fueron mayormente derrotadas. Como resultado de las relativas derrotas de esas luchas democráticas, y ante la crisis del modelo keynesiano-fordista, las clases dominantes implantaron el neoliberalismo económico y reforzaron el conservadurismo en lo moral. En términos de la economía libidinal, este neoconservadurismo significó un retroceso a las luchas feministas y un avance de la moral tradicional-androcéntrica y sus concepciones misóginas. En términos económico-políticos, ese neoconservadurismo implantó políticas neoliberales que desmontaron las reformas que brindaban cierto bienestar material a las clases subalternas y que deterioraron sus condiciones de vida. A partir de esto aumentaron la criminalidad, los crímenes violentos (especialmente contra las mujeres), la drogadicción y el alcoholismo; se generalizó la frustración, se perdió la confianza en la razón, el esfuerzo, la intelectualidad, la ciencia y el progreso; se exalta un individualismo narcisista, la gratificación inmediata, los impulsos desbocados y la violencia. La contrarreforma neoliberal promovió una

socialidad brutalmente individualista, cuyo pináculo es la lumpenizada cultura gansteril.

Esta degradación económica y social es el entorno en el que se despliega la contemporánea degradación de la educación. En este contexto neoliberal-tecnocrático las clases dominantes reducen el presupuesto disponible para la educación pública y ese limitado presupuesto prioriza el conocimiento tecnocrático y desprecia el humanístico. Merma la educación artística, incluyendo la musical, lo que crea públicos poco conocedores, y escasean los músicos educados; esto facilita el despliegue de estéticas simplistas, la que es instrumental a la lógica costo-beneficio burguesa.

3. Comentarios analíticos sobre músicas populares contemporáneas

Una breve evaluación estética y epistemológica de las músicas populares contemporáneas nos permitirá comprender su sentido socio-estético. Debido al marco socio-epistémico propio de las sociedades de clases, las músicas populares tienden a ser muy desarrolladas afectiva y rítmicamente, pero simplistas armónica y formalmente. El examen empírico de la bomba, la plena, la música jíbara, la salsa, el rock, el rap/hip-hop, el reguetón... confirma esto. Como ejemplos, examinemos la bomba y el reguetón. La bomba tiene una inmensa riqueza que incluye alrededor de veinte de toques-ritmos diferentes entre los que se destacan Sicá, Yubá y Holandé (Sicá: negra, corchea, negra, corchea, negra en 4/4; Yubá: negra, corchea, corchea, negra en 3/4; Holandé: cinco corcheas, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea en un compás de 4/4 o cinco negras, corchea, negra, corchea, negra en dos compases de 4/4), pero también incluye Leró, Mariandá, Rulé, Bambulaé, Belén, Calindá, Cocobalé, Cuembé, Cunyá, Danué, Gracimá, Hoyoemula, Paulé, Seis Corrido, Corvé y Holandé Seis por Ocho. Algunos de estos toques tienen ritmo binario, otros tienen ritmo ternario. Cada uno de estos toques, definido por el tambor buleador, los cuás y una maraca, tiene una significativa complejidad rítmica (abundan las síncopas) sobre la cual el tambor primo, o subidor, improvisa virtuosos piquetes. El baile también expresa su complejidad, pues requiere

hacer movimientos que provoquen que el subidor haga buenos repiques; casi como si fuera el bailaror quien toca el instrumento vía el tamborero. Los cantos típicamente se realizan responsorialmente, entre improvisaciones del cantaor/cantaora y el coro. Resaltemos tres cuestiones analíticas. (1) Sociológicamente, esta estética es medio de construcción-expresión de identidad oposicional y resistente a la extrema forma de opresión que es la esclavitud. (2) Socio-estéticamente, la admirable profusión rítmica de la bomba, que fue creada en las peores condiciones de existencia (la esclavitud), indica que la opresión social no necesariamente produce estupidez estética. (3) Epistemológicamente, los límites de esta estética están demarcados por el hileísmo: gran desarrollo rítmico (corporal-sustancial) y simplicidad armónica-melódica (intelectual-formal).

Esta doble conclusión, identidad-resistencia (ante la opresión), e hileísmo (la crítica se realiza dentro de, y reproduce a, los confines delineados por la opresión), es la pauta general en las músicas populares. Similarmente sucede en la música jíbara, la plena, la salsa, el merengue, la cumbia, el vallenato, la samba, el bolero, el blues, el country, el rock, el soul, el disco, el reggae, el hip-hop y el reguetón. Mediante estas músicas las clases subalternas construyen su identidad, visión de mundo, y hasta críticas a la dominación que le imponen las élites; a la vez estas músicas, mediante su hileísmo estético, reproducen la división social del conocimiento propia de la dominación social que las somete al desarrollar más las dimensiones rítmicas que las armónico-formales.

Por un lado, durante las últimas dos décadas, el reguetón ha cumplido la función social que la bomba, luego la plena y posteriormente la salsa, cumplieron en épocas anteriores: ser expresión de identidad y resistencia de clases subalternas. Incluso hay cierta continuidad rítmica: el principal ritmo del reguetón (intercalar figura de reguetón: negra con puntillo, corchea, negra, negra) es similar al de habanera, el que es una simplificación del toque de bomba sicá. El reguetón (bomba inconsciente) aterra a la elitista oligarquía burguesa, heredera contemporánea de los hacendados esclavistas. Pero en el

reguetón también están presentes, a veces de manera protagónica, varios de los más anti-democráticos elementos de la cultura actual: concepciones gansteriles de la violencia y del dinero-mercancía, una brutal misoginia y el desprecio a la destreza. La concepción materialista de la historia indica que esto necesariamente sería así: los sujetos del cosificante, anti-estético y anti-habilidad capitalismo de subsunción real, habiendo pasado por el irreflexivo consumismo fordista, y ahora sobreviviendo precariamente en el hiper-destructivo y misógino neoliberalismo, construyen expresiones estéticas que tienden a asumir esas cualidades.

Pero profundicemos el análisis de lo específicamente musical del reguetón: sus ritmos, armonías y melodías. Como era de esperarse por el momento histórico en que surgió, el reguetón es metáfora positiva de la degradación. (1) La dimensión melódica fue altamente problemática, pues durante muchos años los vocalistas no cantaban, recitaban rítmicamente. Aclaremos este puede ser muy efectivo: recordemos el “sprechgesang”, presente en obras como Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg, y las declamaciones de poesía afropuertorriqueña de Silvia del Villar o Juan Boria. Pero, cuando se sustituye el cantar por declamación rítmica debido a incapacidad de entonar, esa declamación es signo de incompetencia. Aclaremos que cantar afinado no es privilegio exclusivo burgués: recuerden los múltiples excelentes, y entonados, cantantes de la salsa, el rock, el jazz, el reggae, la plena... (2) En términos armónicos, en el reguetón es común que la línea del bajo o que la base de acordes no concuerde con la melodía; esto no es por conocimiento de la disonancia, es por ausencia completa de oído musical armónico-melódico. Disonancia sería que la melodía se base en notas exteriores al acorde, como tritonos, novenas (aumentadas o disminuidas), onceavas aumentadas o treceavas (naturales o disminuidas), para incrementar la tensión armónica-melódica (como lo hace el expresionismo o el bebop); también sería disonancia si el sistema armónico-melódico fuera dodecafónico serial, donde el referente-acorde desaparece y la disonancia se emancipa-generaliza como resultado del contrapunto de las múltiples líneas dodecafónicas. (3) Pero el pináculo de la desgracia estética-musical del reguetón no es que dimensiones

típicamente simples en la música popular estén mal hechas; su sima es la pérdida del tesoro fundamental de las músicas populares: el ritmo. El reguetón carece de la exuberancia rítmica propia de las músicas populares afro-caribeñas como la bomba, la plena o la salsa. Como si fuera poca esta pérdida, los relativamente simples ritmos presentes en este género no son tocados por músicos; son pistas. En resumen, el reguetón ni siquiera alcanza la hileísta estética típica de las músicas populares (simplicidad sincrónico-formal y armónica-melódica, combinada con complejidad rítmica); su degradación estética significó una pérdida del sentido melódico (entonación), armónico (no hay coherencia armónica) y un extravío de la riqueza rítmica.

Una metáfora histórico-política nos ayudará a entender. Imaginemos que en un momento histórico las mujeres, las diversidades sexuales, las minorías étnico-raciales o los trabajadores estuvieran perdiendo derechos. Para defender sus intereses, estos grupos necesitarían reconocer que se está efectuando una degradación en sus condiciones de existencia; también sería imprescindible luchar para revertir esa degradación. Isomórficamente, en la música popular la riqueza rítmica, el virtuosismo técnico (en la salsa, la plena y la bomba) y hasta ciertos desarrollos armónico-melódico-formales (en la salsa), que son conquistas estéticas de las clases subalternas, se han perdido con la instauración del reguetón como la principal estética musical; este empobrecimiento cultural es una pérdida de logros previos. Dentro del contexto político, Leon Trotsky decía que el propósito de las publicaciones socialistas es elevar el nivel cultural de las clases trabajadoras asumiendo una escritura del nivel del trabajador avanzado y no del trabajador medio. Importando la idea de Trotsky a la discusión musical, podemos decir que la intención desde la crítica a la dominación es la siguiente: cuando evaluemos música, es deontológico promover que el nivel de la composición y crítica sea el del oído avanzado y no el del oído medio; y lo es más aún criticar la rebaja del nivel de la escucha.

Otros momentos histórico-culturales han engendrado estéticas populares geniales como el bebop (y sus variantes cool, hard bop, free jazz...).

Recordemos su alto desarrollo armónico-melódico (omnipresencia de la disonancia mediante melodías cromáticas, acordes prestados, extendidos y alterados, modulaciones frecuentes y lejanas...), su hiperdesarrollo rítmico (abandono de la pulsación, sobreabundantes síncopas y polirritmias, autonomización de la percusión...) y su virtuosismo técnico y conceptual, que requiere ejecutar música en estos términos en corcheas y semicorcheas sobre tempos superiores a doscientas negras por minuto en métrica de 4/4, ¡improvisadamente! Quizás sea injusto comparar cualquier música con el bebop, pues este es un ejemplo de metáfora negativa: este género asume tanto la riqueza rítmica y pasional de las músicas populares como la elaboración armónica-melódica-formal de las músicas elitistas, por lo que hace ruptura epistemológica con las dicotomías-reduccionismos de la hilemórfica sociedad capitalista.

4. Epistemología de la recepción de estas ideas

Reflexionemos sobre la epistemología de la recepción de estas ideas. Con Bourdieu, reconocemos que esta reflexión, por la ruptura epistemológica que propone, encuentra resistencia. Esa resistencia surge por varios motivos entre los que están (1) la incomprensión del asunto (falta de teoría musical o de teoría social), (2) el confundir derecho a opinar con capacidad de teorizar, (3) la arrogancia (no reconocer su desconocimiento del tema) y (4) la fantasía racionalista-liberal de creer que la cultura es producto consciente-decisional.

Sobre la incomprensión podemos decir lo siguiente. Los formalistas (elitistas), que desconocen la relación entre sociedad-gnoseología-estética, tildan nuestro argumento de populista. Inversamente, los sociologistas (populistas), que ignoran los conceptos musicales, tachan nuestras ideas de elitistas. Nuestro planteamiento no es elitista, pero no desoye los logros generados en contextos privilegiados. Nuestra tesis tampoco es populista, pero eso no la hace anti-popular ni sorda ante las conquistas estéticas de las clases sub-alternas. Esta argumentación se mueve hacia el post-hilemorfismo; en la medida en que lo logre, sus planteamientos incomodarán a los populistas y a los elitistas,

quienes acusarán a nuestra tesis de estar en el bando contrario. Esas acusaciones suceden por dos razones. (1) El público oligárquico-elitista, que aplaude el formalismo porque legitima su morfismo epistémico, prefiere tener presente en su gnosis solo su pretendidamente superior sintaxis y prescindir del examen de la pragmática; así oculta su antidemocrática posición de privilegio y las opresivas relaciones desde las cuales se erigen esas estéticas “superiores”; es la sistematización de la soberbia. (2) El error contrario es cometido por el público no educado musicalmente, ante el cual el reduccionismo sociologista es exitoso porque expresa y legitima las posturas estéticas-afectivas del populismo. Ese público desoye, y hasta condena, la teorización que contiene conceptos musicales; así se venga de quien explicita su carencia intelectual. El desconocimiento musical de los populistas-sociologistas es la razón por la cual sus incompletos-reduccionistas análisis son acogidos por un público igualmente ignorante; es la alianza de los camuesos.

Esta doble resistencia elitista/populista a la propuesta post-hilemórfica brota de confundir el derecho a opinar con la capacidad de teorizar y de la arrogancia de no reconocer su desconocimiento del tema. Esa doble resistencia es expresión de lo que Bourdieu llamó ilusión de transparencia, definida como la certeza que el sujeto tiene de su conocimiento (musical o social), aunque ese conocimiento sea superficial por haber sido adquirido de modo no sistemático. El sujeto sabe mal, pero cree que sabe bien; el sujeto no sabe, pero ignora su desconocimiento. Así, los populistas-sociologistas creen que su conocimiento espontáneo sobre la música es certero y que su conocimiento sistemático sobre la sociedad es suficiente. Contrariamente, los elitistas-esteticistas creen que su conocimiento espontáneo sobre la sociedad es certero y que su conocimiento sistemático sobre la música es suficiente. Ambos casos padecen de un desacierto y de una omisión, que pueden ser superados por la hipercompleja y post-hilemórfica teorización semiológica-musical, la que rechazarán porque incluye lo que su epistémica abomina. La alternativa ética ante esa síntesis de ignorancia y arrogancia es la humildad: reconocer el desconocimiento y escuchar; asumir el principio de no-consciencia. El principio

de no-consciencia es el reconocimiento que hacemos como sujeto de nuestro desconocimiento del sistema estético y del sistema social, y de la necesidad de un estudio cuidadoso y multidimensional para poder comprender esos sistemas.

La fantasía racionalista-liberal de creer que la cultura es producto consciente-decisional es otro obstáculo epistemológico para la comprensión cabal de este asunto. El sujeto que cree haber seleccionado un género musical se incomoda ante la explicitación de las condiciones ónticas y epistémicas de las músicas contemporáneas, del sesgo morfogenético y de la determinación social de lo que creían producto de su albedrío. El sujeto asume postura defensiva y acusa estas argumentaciones de “mecanicistas”. Sin embargo, nuestro análisis no es mecánico, pues no asume causalidad lineal, ni una estructura estática, ni reductibilidad de la misma a sus elementos, ni escisión estructura/contexto, ni exogénesis, ni exonormatividad. Por el contrario, partiendo de epistemologías de complejidad planteadas por pensadores como Edgar Morin, Gregory Bateson, Ludwig von Bertalanffy, Heinz von Foerster, Anthony Wilden y Niklas Luhmann, nuestra argumentación plantea mediaciones, niveles contextuales (relaciones sociales, experiencias, categorías psicológicas, expresiones estéticas), construcciones dentro de marcos sociales, premisas de saberes, tendencias...; no niega las discontinuidades epistémicas (metáforas negativas), señala caminos, prefigura premisas, indica condiciones y propone posibilidades. Asume los sistemas poiésicos-estéticos como sistemas autpoiéticos hipercomplejos (dinámicos-cambiantes en su funcionamiento y organización, tanto filogenéticamente como ontogenéticamente), inseparables del contexto (pero no reductibles a él), endogenéticos (auto-creados) y autónomos-endonormativos (auto-organizados).

4. Propuesta post-hilemórfica

Una reorganización social en términos post-hilemórficos es condición para la superación de estéticas de reduccionismo formalista

(armonicista-intelectual-elitista) y de reduccionismo sustancialista (ritmista-pasional-populista); también para la creación de sistemas estéticos no-esquizoides. Una sociedad sin clases, en la que los trabajadores controlen colectiva y democráticamente los medios de producción, en la que los que ponen su sustancia-cuerpo al hacer simultáneamente pongan su forma-mente al pensar-decidir, es una organización no dividida contra sí misma, es terreno fértil para el florecimiento de estéticas musicales concurrentemente complejas en lo armónico-formal y en lo afectivo-rítmico. Esto, por supuesto, no es mecánico-lineal-automático; es tendencial y probabilístico. Pero, si las opciones son la arrogancia y el simplismo, apostamos a la superación de la dicotomía.

Bibliografía

- Adorno, T. (1970). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, T. (2002). *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, K. (1994). Linguistics and Semiotics in Music. *Music and Letters*, LXXV/1.
- Agmon, E. (1990). *Music Theory as a Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues*. Music Perception, Vol. 7.
- Álvarez, L. M. (1992). "La presencia negra en la música puertorriqueña", en González, Lydia Milagros (Ed.), *La tercera raíz*. San Juan: CEREP.
- Álvarez, L. M. y Quintero Rivera, A. (2013) *Bambulaé sea allá: la bomba y la plena. Compendio histórico-social*. 30 de marzo de 2013. Recuperado de http://musica.uprrp.edu/lalvarez/bambulae_sea_%20alla_files/bomba_plena.html.
- Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Bachelard, G. (1976). *La formación del espíritu científico*. México: Siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (1977) *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press.

- Bartok, B. (1989). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo veintiuno editores.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University Of Chicago.
- Bloch, E. (1985). *Essays on the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. et. al. (1986). *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. México: Siglo veintiuno editores.
- Campos Parsi, H. (1976). "La música en Puerto Rico", en *La gran enciclopedia de Puerto Rico*. Madrid: Vicente Báez (Ed.).
- Cepeda, M. (1997) Comunicación personal. San Juan.
- de Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Dunsby, J. (1982). Editorial: A Hitch-Hiker's Guide to Semiotic Music Analysis, *Music Analysis*, 1/3.
- Dunsby, J. & Withall A. (1988). *Music Analysis in Theory and Practice*. New Haven: Yale University Press.
- Flores, J. (2000). *From Bomba to Hip-Hop*. Nueva York: Columbia University Press.
- Forte, A. (1977). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Madrid: La piqueta.
- Goux, J. J. (1990). *Symbolic Economies: After Marx and Freud*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales*. México: Editorial Grijalbo.
- Hatten, R. (1990). The Splintered Paradigm: A semiotic critique of recent approaches to music cognition. *Semiotica* 81 (1/2): 145-178.
- Ibáñez, J. (Ed.) (1990) *Nuevos avances en la investigación social*. Anthropos no. 22. Barcelona: Anthropos.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Kernfeld, B. (Ed.) (1988). *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Macmillan Press Limited.

- Leibowitz, R. (1957). *La evolución de la música: de Bach a Schoenberg*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lidov, D. (1987). Mind and Body in Music. *Semiotica* 66 (1/3): 69-97.
- López Cruz, F. (1967). *La música folklórica de Puerto Rico*. Sharon: Troutman Press.
- Luhmann, N. (1991). *Sistemas Sociales. Lineamientos para una Teoría General*. México: Alianza.
- Lukács, G. (1974). *Estética*. México: Grijalbo.
- Mandel, E. (1980). *Las ondas largas del desarrollo capitalista: una interpretación marxista*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Marcuse, H. (1978). *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetic*. Boston: Beacon Press.
- Marx, K. (1976). *El capital*. México: Siglo veintiuno editores.
- Meyer, L. B. (2000). *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molino, J. (1990). Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis* 9/2, 113-156.
- Morin, E. (1991). *El Método IV. Las ideas*. Paris: Seuil.
- Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa: México.
- Nattiez, J. J. (1990) *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Musicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Ortiz, F. (1991). *Estudios etnomusicológicos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Peirce, C. S. (1982). *Writings of Charles Sanders Peirce*. (Peirce Edition Projects) Bloomington: Indiana University Press.
- Pousseur, H. (1984). *Música, semántica y sociedad*. Madrid: Alianza editorial.
- Quintero Rivera, A. (1998). *¡Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rondón, C. M. (2004). *El libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Bogotá: Ediciones B.

- Rosario Luna, R. (1993). *Hacia una semiología de la creación musical moderna: el episteme razón matemática como pauta que conecta la producción discursiva musical moderna*. Tesis de maestría: Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Rosario Luna, R. (1999). *Epistemología de la poietognosis del dodecafonismo serial: un estudio semiológico-musical*. Tesis doctoral: Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Ruwet, N. (1987). *Methods of Analysis in Musicology*. Music Analysis, Vol. 6, No. 1/2.
- Schenker, H. (1954). *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Schoenberg, A. (2010). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press.
- Siegmeister, E. (1938). *Music and Society*. New York, Critics Press Group.
- Sloboda, J. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Sohn Rethel, A. (1977) *Intellectual and manual labour: a critique of epistemology*. Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Supicic, I. (1987) *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press.
- Tarasti, E. (1994). Music Models through Ages: A Semiotic Interpretation, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XXV/1-2.
- Tarasti, E. (1994). *Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Trotsky, L. (1923). *Problemas de la vida cotidiana*. <http://www.scribd.com/doc/13844551/Trotsky-Problemas-de-la-vida-cotidiana>. Recuperado el 26 de marzo de 2013.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- von Bertalanffy, L. (1976) *Teoría general de sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Von Foerster, H. (2006) *Las semillas de la cibernética*. México: Gedisa.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press, 1993

Webern, A. (1963). *The Path to the New Music*. London: Universal Edition.

Wilden, A. (1979) *Sistema y estructura. Ensayos sobre comunicación e intercambio*, Madrid: Alianza.

Zabel, Gary (2013). *Ernst Bloch: música, esperanza y utopía*. Folios.
Recuperado el 1 de mayo de 2013.



Este texto está protegido por la licencia
[Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Puerto Rico License](#).