

EL BASILISCO

Revista de materialismo filosófico

Nº 60 (2024), páginas 35-58

Marie Lavandera Piñero

Universidad Politécnica de Valencia

Criterios constitutivos de la idea de Arte sustantivo de Gustavo Bueno

Resumen:

En los últimos años, la idea de Arte sustantivo de Gustavo Bueno ha sido muy discutida públicamente en el seno de la Escuela de Filosofía de Oviedo, sobre todo a raíz de la lección «La idea de artes sustantivas» (11 de enero de 2021) que impartió el profesor David Alvargonzález y que fue rebatida entonces por el filósofo Tomás García López en la lección «La idea de artes sustantivas de David Alvargonzález vista desde el Materialismo Filosófico» (2 de marzo de 2021). Discusiones, todas ellas, a las que se han sumado posteriormente otros sectores de la Escuela y que han conformado, en definitiva, la «batalla filosófica» actual (o, acaso la más sonora, junto con la interpretación de los *Ensayos materialistas*), relativa a los postulados que definen la idea de Arte sustantivo del materialismo filosófico y, en general, a la doctrina de la Filosofía del Arte del sistema.

Pero, ¿cómo entiende Gustavo Bueno realmente la idea de Arte sustantivo?

De lo que se trata en este artículo no es de dar respuestas *in recto*, fáciles y simples a esta pregunta, sino de poner «negro sobre blanco» la doctrina sobre Estética y Filosofía del Arte del materialismo filosófico y de ofrecer, finalmente, con mejor o peor fortuna, unos criterios que constituyan atributivamente lo que, a nuestro juicio, entiende Gustavo Bueno por «Arte sustantivo»; criterios que han sido extraídos de los propios textos del filósofo y que, podemos afirmar, se enfrentan dialécticamente a los siete postulados anteriores.

Palabras clave: Filosofía del Arte, Objetivismo estético, Arte sustantivo, Arte adjetivo.

Abstract:

In recent years, Gustavo Bueno's idea of Substantive Art has been widely discussed publicly within the Oviedo School of Philosophy, especially as a result of the lesson «The idea of substantive arts» (January 11th, 2021), which was taught by Professor David Alvargonzález and which was then refuted by the philosopher Tomás García López in the lesson «David Alvargonzález's idea of substantive arts seen from Philosophical Materialism» (March 2nd, 2021). Discussions, all of them, to which other sectors of the School have subsequently joined and which have ultimately shaped the current «philosophical battle» (or, perhaps the loudest, together with the interpretation of the *Ensayos materialistas*), relative to the postulates that define the idea of Substantive Art of philosophical materialism and, in general, to the doctrine of the Philosophy of Art of the system.

But how does Gustavo Bueno really understand the idea of Substantive Art?

What is dealt with in this article is not to give *in recto*, easy and simple answers to this question, but to put «black on white» the doctrine on Aesthetics and Philosophy of Art of philosophical materialism and to offer, finally, with better or worse fortune, some criteria that attributively constitute what, in our opinion, Gustavo Bueno understands by Substantive Art; Criteria that have been extracted from the philosopher's own texts and that, we can affirm, dialectically confront the seven previous postulates.

Keywords: Philosophy of Art, Aesthetic objectivism, Substantive Art, Adjective Art.

EL BASILISCO

Fundador

Gustavo Bueno

Director

Gustavo Bueno Sánchez

Secretaría de Redacción

Sharon Calderón-Gordo (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 * Plaza Gustavo Bueno * 33005 Oviedo (España)



Criterios constitutivos de la idea de Arte sustantivo de Gustavo Bueno

Marie Lavandera

Universidad Politécnica de Valencia

1. Introducción y estado de la cuestión

El materialismo filosófico, como es bien sabido, es un sistema de ideas acuñado por Gustavo Bueno que ofrece un mapa de coordenadas refinado y complejo, conformado a partir de la reinterpretación de los sistemas precedentes que en su día influyeron (y siguen influyendo) en los fundamentos ontológicos del *mundus adspectabilis*. Así, este sistema filosófico responde a las más recientes problemáticas enmarcadas en diversos campos y categorías del presente en marcha, que de ninguna manera se presentan ante los sujetos de forma armoniosa y unitaria, sino plural y discontinua (*symploké*), sin perjuicio de sus entrecruzamientos. Estos campos y categorías del saber, por tanto, son abordados desde el materialismo filosófico a partir de dieciséis disciplinas filosóficas, agrupadas, a su vez, en tres clases:

(1) Las disciplinas agrupadas bajo la denominación de «Filosofía especial», inserta en cada uno de los espacios del mundo, donde encontraríamos las disciplinas *filosóficas-cosmológicas*, esto es, aquellas circunscritas al espacio cosmológico (físico-químicas y biológicas); y las *filosófico-antropológicas*, circunscritas al espacio antropológico (eje circular, eje angular y eje radial).

(2) Las disciplinas agrupadas bajo la denominación de «Filosofía general» y repartidas en los apartados de la Ontología y Gnoseología, en tanto que ya no se circunscriben a círculos de Ideas centradas en los espacios o regiones del mundo, cuanto se ocupan de Ideas que desbordan dichos espacios o regiones y se refieren al Mundo en general.

(3) Las disciplinas agrupadas bajo la denominación de «Filosofía proemial» en cuyo seno se abordan las disciplinas reflexivas sobre el sistema mismo de ideas filosóficas.

Pues bien, en el presente escrito nos centraremos en tratar la cuestión de una disciplina inserta en la «Filosofía especial» y circunscrita en el eje radial del espacio antropológico, a saber, la Estética y Filosofía del Arte del materialismo filosófico.

No obstante, primero que nada, advertiremos al lector de que la elección de esta temática no ha sido arbitraria ni ha estado sujeta a motivaciones personales, subjetivo-psicológicas ni sentimentales al más estilo kantiano (aunque tampoco negamos que nuestro conocimiento de primer grado, como pianista y compositora, sobre asuntos artísticos, ha sido

incentivador). Todo lo contrario. El presente escrito se desenvuelve en un contexto circular de polémicas internas a la Escuela de Filosofía de Oviedo acerca de los postulados sobre la Filosofía del Arte y Estética del materialismo filosófico por los que necesariamente se han tomado partido; polémicas recientes que vieron la luz públicamente allá por el año 2021 a partir de la lección «La idea de artes sustantivas» (11 de enero de 2021) que impartió el profesor David Alvargonzález (aunque, recordemos, que ya el 18 de noviembre de 2019 Vicente Chuliá había publicado la lección «La filosofía del arte desde el materialismo filosófico») y que fue rebatida entonces por el filósofo Tomás García López en la lección «La idea de *artes sustantivas* de David Alvargonzález vista desde el Materialismo Filosófico» (2 de marzo de 2021).

A partir de entonces se desencadenaron tal cantidad de conflictos en torno a esta temática que nos hemos visto obligados a «poner encima de la mesa», una vez más (recordemos la cantidad de textos y lecciones sobre Filosofía del Arte y Estética que preceden a este artículo), los textos de Gustavo Bueno a este respecto, con el principal objetivo de interpretarlos y presentarlos en una suerte de composición ordenada de ideas, lo más concisa posible, que dé cuentas sobre la materia de Estética y Filosofía del Arte del materialismo filosófico, tal y como la desarrolló el propio filósofo.

Así, las tesis principales que entran en juego en la «batalla filosófica» actual de la Escuela (o acaso la más sonora) en relación al Arte son las siguientes: (1) la necesidad de apelar a la idea de Fetiche como criterio esencial que construye la filosofía del arte, y, en concreto, la idea de Arte sustantivo del materialismo filosófico; (2) la idea de Finalidad como característica necesaria del Arte sustantivo, que interviene tanto en la motivación del artista que hizo la obra, como en el carácter psicagógico de la obra respecto al público receptor; (3) la identidad entre las técnicas y tecnologías y la idea de Arte, es decir, la tesis de que el arte se define en cuanto es una técnica y en cuanto en él intervienen pluralidad de tecnologías; (4) la exposición de dos criterios aparentemente contradictorios en la filosofía del arte de Gustavo Bueno a la hora de definir la idea de Arte sustantivo: el criterio autorreferente (propio de la música instrumental y las artes abstractas) y el criterio alegórico (presente en el resto de las artes sustantivas); (5) la negación de una «estética materialista» en cuanto constituye de *per se* un contrasentido, a saber, toda estética encierra desde su génesis un idealismo que la hace incompatible con el sistema de Gustavo Bueno; (6) la contraposición absoluta que existe entre la idea de Arte sustantivo y la idea de Arte divino de Platón, que la hace imposible de reinsertar o reinterpretar desde las coordenadas del materialismo filosófico y que, por tanto, debe ser destruida; (7) la negación de toda posible relación entre el Arte sustantivo y la idea de

Materia ontológico-general (M) de Gustavo Bueno, de suerte que sólo por medio del *regressus* de las ciencias categoriales se puede apelar a dicha idea (lo contrario supone caer en postulados metafísicos).

Tesis todas ellas defendidas directamente por autores que, a nuestro juicio, se posicionan, *etic*, fuera de las coordenadas de la Filosofía del Arte del materialismo filosófico, si bien, en perspectiva *emic*, algunos de ellos defienden que sus propias tesis son las verdaderamente «ortodoxas» a las bases ontológicas del sistema materialista.

2. Exposición de las actuales interpretaciones de la teoría del Arte sustantivo

§ 2.1. La intencionalidad del autor, intérprete y receptor; la idea de Finalidad; la identidad entre Arte, Técnica y Tecnología; y los dos criterios dicotómicos de sustantividad.

Estas ideas que titulan el presente apartado han sido expuestas y desarrolladas, en alguna medida, por el profesor David Alvargonzález, quien ha reconocido siempre de forma pública que sus tesis sobre la teoría del Arte sustantivo difieren de las expuestas por Gustavo Bueno, sobre todo, en lo que respecta a la idea de Finalidad en las artes y a la eliminación del sujeto operatorio. Sin embargo, el profesor no sólo se desmarca de estas tesis de Bueno, sino que también incurre en una interpretación, a nuestro modo de ver, errónea, de los criterios de sustantividad del propio sistema, a saber:

En la última lección impartida por Alvargonzález en Grado (Asturias), titulada «El arte abstracto», el profesor afirmaba que en las artes no hay eliminación del sujeto, así como tampoco puede haber eliminación de la intencionalidad del autor ni del intérprete ni del espectador; y ponía como ejemplo lo siguiente:

Cualquiera que haya tocado un instrumento musical y haya estudiado una pieza, el primer problema que se le presenta es «¿cuál es la intención [del autor]?», porque si no ¿cómo lo va a tocar?, acaso, ¿tocando una nota detrás de otra? Eso no es interpretar. Eso es lo que hace una máquina. Pero por eso no soportamos la música clásica tocada por máquinas. Porque no vemos la intencionalidad, porque parte de la intencionalidad de la interpretación se pierde. (Alvargonzález, 12 mayo 2022., min. 15:41)

Sin embargo, más adelante, en una disputa que Alvargonzález mantuvo con una servidora, a raíz de la lección «¿La música se reduce a las técnicas y tecnologías?» de Vicente Chuliá, el profesor matizó esta tesis sobre la intencionalidad, afirmando que aunque

ésta se da entre el autor, el intérprete y el espectador, bien es cierto que puede quedar segregada en el autor y no tanto en el resto.

Es evidente que la intencionalidad del autor hace falta para que el autor componga la obra, porque, de otra manera, no la compondría. De todas formas, yo he defendido repetidamente que esa intencionalidad del autor sí puede quedar segregada y no tiene por qué ser tomada en consideración por el espectador (aunque, en ocasiones, sí es tenida en cuenta). (Alvargonzález, en Chuliá, 28 mayo 2022)

Esta apología hacia la búsqueda de una cierta intención del autor y del intérprete se engrana perfectamente con su teoría –también defendida en la lección «La idea de artes sustantivas» (11 enero 2021)– de la función psicagógica de las artes procesuales –o de las artes escénicas «con y sin lenguaje humano de palabras», tal y como expuso en «La clasificación de las artes sustantivas» (23 julio 2021)–; esto es, la función de «conducir y educar a la psique».

Así pues, la consecuencia de anular toda perspectiva de neutralización de las operaciones lleva a la conclusión de que la obra de arte contiene un *finis operis*, que consiste en poner en conexión dichas obras con el mundo exterior a ellas, o, dicho de otro modo: que las obras de arte sustantivo contienen un fin exploratorio o analítico de la realidad. Esta defensa de la idea de Finalidad en las artes –tanto procesuales como no procesuales, siguiendo su clasificación– constituiría uno de los puntos fuertes de las tesis de Alvargonzález.

Otra de sus tesis residiría en la defensa de que todas las artes (sustantivas y adjetivas) son una variedad de técnicas y tecnologías, gobernadas siempre por intenciones o fines, que dan lugar a estructuras prácticas o *poiéticas*; lo cual conduce a la imposibilidad de toda reinterpretación de la tradicional distinción entre «artes divinas» y «artes humanas», a saber, todas las artes son humanas –y, por ende, técnicas– y forman parte de la Cultura, de suerte que la distinción (dicotómica) entre sustantivo y adjetivo se produce alrededor del siglo XVIII en el momento en que algunas categorías técnicas se independizan de sus fines adjetivos (religiosos, políticos, militares, etc.), adquiriendo, en consecuencia, una especie de «autonomía» o «pureza» sustantiva. Esta sustantividad, entendida como categoría técnica autónoma y pura, no mostraría superioridad de ningún tipo frente a las artes técnicas adjetivas o decorativas, y ni tan siquiera frente a otras categorías sustantivas (categorías que, tras observar los análisis del profesor, deducimos que se identifican con las tradicionales Bellas Artes, es decir, Pintura, Arquitectura, Literatura, Música, Escultura...).

Finalmente, David Alvargonzález defiende que «Bueno no tenía una idea de arte sustantivo, sino que

tenía dos: una de carácter autorreferente para la música instrumental y las artes abstractas, y otra alegórica para el resto de las artes sustantivas» (28 mayo 2022). Y aquí es donde, a nuestro juicio, tal y como trataremos de demostrar a lo largo de nuestro escrito, Alvargonzález incurre, no ya en una desviación, sino en un error interpretativo de los fundamentos de la Filosofía del Arte del materialismo filosófico, a saber, Alvargonzález entiende que Gustavo Bueno niega toda perspectiva alegórica en categorías artísticas como la Música, colocando, en cambio, dicha perspectiva como factor esencial en la sustantividad de otras categorías como, por ejemplo, la Literatura.

§ 2.2. La idea de Fetiche como criterio esencial que construye la Filosofía del Arte del materialismo filosófico; la destrucción absoluta de la idea de Arte divino; y la negación de una «estética materialista».

En este segundo apartado trataremos una serie de interpretaciones sobre la Filosofía del Arte del materialismo filosófico que, a diferencia de las expuestas anteriormente, han sido desarrolladas y compartidas por diversos miembros de la Escuela de Filosofía de Oviedo.

El fundamento por el cual se ha identificado el Arte sustantivo con la idea de Fetiche proviene de un nexo común entre ambas ideas filosóficas que ya encontramos en la doctrina del materialismo filosófico, a saber: Gustavo Bueno, en *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión* (1989), en el artículo «Los valores de lo sagrado: númenes, fetiches y santos» (2000); en el libro *La fe del ateo* (2007) y en la tesela «Lo sagrado: númenes, fetiches y santos» (2009), principalmente, realiza una correspondencia de las especies de valores de lo sagrado (los númenes, los santos y los fetiches) con los ejes del espacio antropológico, esto es, el eje angular (númenes); el eje circular (santos) y el eje radial (fetiche). Así, esta última correspondencia entre el eje radial y el fetiche se conectaría con la doctrina del Arte sustantivo de Gustavo Bueno en tanto y cuanto sostiene que las obras de arte sustantivas se sitúan en el eje radial del espacio antropológico, ergo el valor sustantivo de una obra de arte se reduce a la cosificación de tal compuesto técnico, constituyendo un fetiche.

Desde la idea de Fetiche y desde la noción filosófica de *hierofanía* (del griego *hieros* = sagrado y *faneia* = manifestar), una noción ajena al materialismo filosófico y que proviene del filósofo rumano Mircea Eliade, se llega a la conclusión de que la idea de Arte, más allá de sus aspectos técnicos y tecnológicos, se reduce a los valores de lo sagrado; unos valores que el filósofo materialista ateo científicista debe, naturalmente, desenmascarar a partir de la identificación de la idea de «sustancia poética actualista» con la idea de «fetiche sustancial». Esta identificación es el fundamento sobre

el cual se destruye la impostura doctrinal platónica del «arte divino».

Dicho de otra manera: desde estas posturas filosóficas se defiende que las obras artísticas, al situarse en el eje radial del espacio antropológico al igual que se sitúan los fetiches –que son, a su vez, el resultado por excelencia de la «sacralización del arte»–, dichas obras, constituyen, en definitiva, el más alto grado de representación gráfica de la religión; una representación que, en las sociedades «democráticas», «aconfesionales» y «agnósticas» del presente en marcha se traduce en la visión de un gremio cultural plagado de mitos o en la interpretación del artista como el «hechicero contemporáneo». De esta manera, se propone como única vía de «salvación» de los compuestos artísticos (víctimas de magos y divinidades numinosas del presente) la interpretación del Arte como pura técnica y tecnología.

Por último, no debemos olvidar la tesis igualmente defendida en el ámbito de la Escuela sobre la imposibilidad de construir una estética desde postulados del materialismo filosófico. A este respecto, el único argumento expuesto «negro sobre blanco» lo hemos encontrado en el artículo «El síndrome del Ego trascendental» del filósofo José Luis Pozo Fajarnés en el que se cita un fragmento de la entrevista realizada por Alvargonzález a Gustavo Bueno en el año 2000 cuyo final reza así:

D. A.: Entonces no hay estética en el materialismo filosófico.

G. B.: No, porque la estética puede estar en las artes liberales como en las mecánicas. No habría artes o técnicas exclusivamente dedicadas a producir belleza. La belleza no depende de las técnicas o de las artes, sino de cualidades del producto o del ingenio, y la distinción entre artes liberales y mecánicas hay que reconstruirla también. Es una distinción fantástica que venimos arrastrando. (Pozo Fajarnés, 2022, p. 5)

A partir de este fragmento citado de la entrevista, se interpreta que la Estética es una idea de origen germánico que, dada su histórica génesis metafísica, hay que rechazar de plano, sin ninguna posibilidad de reconstrucción. Por ello, la noción de Arte sustantivo, si acaso tuviere alguna importancia ésta residiría en aquellos productos técnicos basados en la tradición por los cuales fue compuesta, quedando la obra de arte reducida a coordenadas sociológicas y políticas.

§ 2.3. La negación de toda posible relación entre el Arte sustantivo y la idea de Materia ontológico-general (M).

Finalmente, traemos a colación en este tercer apartado probablemente el punto más conflictivo en relación a la teoría del Arte sustantivo de Gustavo Bueno que anda

circulando en el presente en marcha de la Escuela de Filosofía de Oviedo, a saber, la relación que pueda (o no) existir entre la idea de Materia ontológico-general y los compuestos artísticos de carácter sustantivo.

El *materialismo filosófico*, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que constituidas, sin duda, a través del hombre, pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general, puesto que ni siquiera pueden entenderse en el ámbito de la Naturaleza (lo que no quiere decir que el arte –la música, como quería Schopenhauer– haya de considerarse como una manifestación de la “Voluntad misma”). (*Diccionario*, [662])

Esta cita de Gustavo Bueno en el *Diccionario filosófico* es el objeto de los recientes conflictos, puesto que, pese a que Bueno deja por escrito de forma explícita que las obras de arte sustantivo «pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general», existen discípulos que encuentran reticencias en lo que respecta a los fundamentos ontológicos que envuelven el *regressus* y *progressus* ontológicos de M_i a M y de M a M_i , con el eslabón del Ego trascendental, negando la vía progresiva.

En este sentido, se apela a que M es una idea que no es fundamento de nada y a la que, por tanto, no debe recurrirse para tratar asuntos en relación a la idea de Arte sustantivo.

Por el contrario, la única vía interpretativa a la que se recurre para entender la anterior cita es: o bien observar que la Materia ontológico-general es aquí citada como un recurso *quasi* retórico, para no fingir hipótesis:

Cuando Bueno menta la Materia ontológico-general aquí nada nos dice de su composición, de si su acción es la que deriva en que la estructura ósea de un estegosaurio se haya configurado como lo que llegó a ser, o que tenga participación protagonista –al modo de las musas o demiurgos platónicos– en la escritura de la Sonata, como si no hubiera sido Mozart y todo lo que directa o indirectamente colaboró con su técnica –la tradición en que estaba inmerso– en que lo hizo. Lo que se entiende en lo que Bueno escribe es que con la llamada a M lo que nos trasmite es que no finge hipótesis. [Énfasis añadido] (Pozo Fajarnés, 2022, p. 16)

O bien entender la Materia ontológico-general en el sentido de la destrucción de unas partes por otras, sin especificar qué partes –ni tan siquiera realizando análisis concretos– que justifiquen o rebatan dicha afirmación de Gustavo Bueno.

Sea como fuere, bajo estas interpretaciones, se defiende de manera tajante que la idea de Arte sustantivo debe quedar encerrada en la inmanencia del Mundo (M_i), tildando de «metafísica» toda interpretación contraria.

3. Crítica de las anteriores interpretaciones desde la reexposición de la Filosofía del Arte y Estética de Gustavo Bueno

§ 3.1. Introducción

En este tercer punto de nuestro escrito, trataremos de realizar una reexposición de las teorías estéticas y de la Filosofía del Arte del materialismo filosófico que ya Gustavo Bueno dejó diseminadas en su día, empezando por su texto nuclear «Sobre el alcance educativo en la música popular» (1957); y siguiendo con el *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra (2000); *El mito de la Cultura* (10ª ed., 2016); «Sobre la presencia del autor en su obra» en *Puzzle* (1991); «Jesús Mateo. La determinación» (1999); «Arquitectura y filosofía» (2004), *La fe del ateo* (2007); los artículos «Poemas y teoremas» (junio 2009) y «Poesía y verdad» (julio 2009); «Más allá de lo Sagrado: un análisis del proyecto del mural de Jesús Mateo» (2012); o el artículo «Ojos claros, serenos: ¿«Madrigal» o «Problema?»» (2013); sin perjuicio de los abundantes ejemplos o referencias a categorías artísticas que el propio filósofo realizaría en otros escritos aparentemente alejados de toda temática artística, como, por ejemplo: «Corrupciones específicas de la democracia que manan de la Sociedad civil» [769]; «Disociación y separación esencial de los Géneros» [63]; «La genealogía de los sentimientos» (1988); o «Algunas precisiones sobre la idea de holización» (2011).

Ahora bien, re-exponer no implica necesariamente un ejercicio filológico sobre la materia; y en esto nos remitimos al filósofo y maestro Tomás García López, concretamente, sobre lo que dejó por escrito en la descripción de su lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo del 17 de octubre de 2022, titulada «Circularidad entre la Ontología General y la Ontología Especial de Gustavo Bueno»:

Con esto último salimos al paso de quienes creen que re-exponer los *Ensayos materialistas* [en nuestro caso, diríamos: la Filosofía del arte y Estética del materialismo filosófico] es un simple ejercicio filológico (filosofía filológica), creemos, por el contrario, que la re-exposición de esta obra y cualquier otro escrito de Gustavo Bueno es la representación de una Filosofía crítica de la Filosofía. (op. cit.)

Por lo tanto, en esta re-exposición que nos ocupa, trataremos de ejercer una Filosofía crítica sobre los postulados filosóficos anteriormente descritos que, a nuestro juicio, no poseen un fundamento ontológico materialista sólido, así como tampoco un conocimiento «de primer grado» de las materias artísticas (ni siquiera de alguna de ellas) que se pretenden abordar.

§ 3.2. La idea de Arte divino reinterpretada desde la noción de Arte sustantivo y desde la doctrina del Objetivismo estético.

Comenzaremos explicando la noción de Arte sustantivo de Gustavo Bueno que tiene como elemento nuclear la reinterpretación que el filósofo realiza de la idea platónica de Arte divino, sustentada en el componente suprasubjetivo de las obras de arte. Esta idea platónica, que encontramos en el *Ion*, fue expuesta por Gustavo Bueno a lo largo del curso de su obra en diversos textos como los que vamos a citar y comentar a continuación:

- «Sobre el alcance educativo en la música popular» (1957)

La música es un mundo por respecto del cual el hombre puede, acaso más que nunca, sentirse parecido a la divina energía creadora; porque, en la música, el hombre comienza por «crear» hasta sus propios materiales, con los cuales ha de edificar un universo de formas que fluyen y se entretajan, según ley, en un firmamento resonante. De él es responsable el hombre por entero: ni lo ha imitado de la naturaleza en tomo, ni, menos aún, de la armonía de las esferas, como los débiles cerebros pitagorizantes de todos los tiempos quieren creer, en cuanto insoslayable recurso para subrayar la grandeza del milagro musical. Es el hombre quien ha «levantado en el aire» [volumen] estas corrientes avenidas, estos profundos valles efímeros, este perfume huidizo [totalidad joreomática] que componen una sinfónica estructura. Mundo sutil, impalpable, evanescente, que, en compensación, sólo gracias a un delicado y vigoroso aparato de abstracción especulativa, puede asumir la apariencia de una realidad corpórea [más adelante sustituirá «corpóreo» por «voluminoso»] y sustantiva [primera vez que aparece la noción de «sustantivo» para el arte] ante el espíritu. Este ha sido quien lo ha creado, precisamente como un contenido objetivo [objetivismo estético]. El oído especulativo es, efectivamente, la superficie que recoge la última espiral de la onda sonora, que así se redondea sobre sí misma y no se derrama en la más muda e inexpressiva soledad. Brota la onda del cerebro del músico y se propaga, a través de violines y tubas, hasta el alma del oyente [M₂]. Sólo cuando ingresa en éste la onda cumple su ciclo perfecto, cerrándose en sí misma [complejidad], tras encadenar, sutil hilván, a todos los que le recibieron en su rodar misterioso, en una superior comunión espiritual, una congregación de vibraciones exquisitas que mutuamente se requieren.

Punto y seguido, aparece la primera mención de Gustavo Bueno a la importancia del *Ion* como analogía para la Filosofía del arte que está confeccionado:

Como la piedra imán —dice Platón—, el genio divino [el ingenio de la obra] comunica su fuerza atractiva al artista [compositor] y éste, primer anillo imantado, la transmite al rapsoda [intérprete] que a su vez deja difundir su energía en el oyente o espectador. Una misma onda envuelve a todos, requiere a todos para poderse cerrar sobre sí misma

y para que todos sean verdaderamente entusiasmados, esto es, poseídos por la divinidad. [Énfasis añadido] (Platón, *Ion*, 533 d ss.) (Bueno, 1957, pp. 12-13)

- «Jesús Mateo. La determinación» (1999)

La condición lógica, «apolínea», que atribuimos a la voluntad artística en cuanto voluntad práctica o técnica que determina llevar adelante la obra, no excluye los presupuestos protológicos, «dionisiacos», preferirían llamarlos otros, dentro de los cuales brotan los materiales que tendrán que ser moldeados por la propia voluntad artística. Estos materiales han de serles dados al artista, porque él no crea ex nihilo, y él mismo resulta de la confluencia de muy diversas corrientes, las que proceden de las fuentes de la subjetividad [variables y transformaciones] y las que proceden de las cosas objetivas mismas [invariables]. En esta confluencia podríamos poner aquello que solemos designar como inspiración: Una «fuerza divina» o, por lo menos, previa a la misma voluntad humana, y no una técnica es lo que mueve al artista, a Ión. Una fuerza «parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heráclea». Por cierto, que esta piedra, sigue diciendo el Sócrates platónico, «no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que, a veces, se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra». Una «fuerza divina» ha movido también, sin duda, a la voluntad artística de Jesús Mateo, y se ha transmitido a cientos de personas. [...] A todos les viene la fuerza que les sustenta de esa «fuerza divina», y no de la técnica, que movió la primera piedra, al artista, a Ión, a Jesús Mateo. [Énfasis añadido] (Bueno, 1999, párr. 6)

- *La fe del ateo* (2007)

Y así como necesitamos disponer de una idea adecuada de religión, necesitamos disponer de una idea adecuada de arte. [...] Estamos ante la cuestión que plantea una antiquísima y arraigada clasificación del conjunto de las artes en general, definidas por Aristóteles como el conjunto de las obras producidas por el hombre [...] resultado de la capacidad poética o creadora de la razón humana, en tanto está moderada y canalizada [...] por la técnica. [...]

Este conjunto plerórico de artes, poéticas o técnicas [...] era sin embargo tan heterogéneo que requería una urgente reclasificación.

Platón introduce la célebre clasificación, central para nuestro asunto, [...] en el diálogo *El Sofista*: «El arte de hacer se divide en dos partes, divina una, humana la otra». [...]

No es posible entrar aquí a fondo en este asunto. Tan sólo diremos que Platón ha llegado, a partir de una clasificación de las artes, a la conclusión de que las cosas naturales son también obras de arte, pero de arte divino (lo que implica reconocer demiurgos divinos, y no sólo humanos). Pero resulta que existen obras de los hombres que están también inspiradas por los dioses, y estas artes deberían distinguirse de las artes puramente humanas. [...]

Probablemente una gran parte de los lectores que hayan seguido esta exposición se sentirá decepcionada ante la fundamentación platónica de la misma que acabamos de sugerir. Considerarán mitológica una fundamentación semejante, que apela a demiurgos divinos. [...]

Por nuestra parte, compartiríamos en principio esta decepción, aunque apreciamos en la fundamentación platónica un componente decisivo, que comentaremos más abajo, que por sí sólo justificaría la clasificación platónica, a saber, el componente suprasubjetivo («suprahumano») que su condición de artes divinas confiere a las artes nobles, y el componente subjetivo, pragmático o prosaico que la condición de artes humanas confiere a las artes serviles. [Énfasis añadido] (Bueno, pp. 270-271)

A continuación, en el apartado «La “Oda a Salinas” de fray Luis de León», expone dicho componente decisivo que observa en la fundamentación platónica sobre las artes divinas:

La misma idea de sustantividad podría ser utilizada en la reinterpretación filosófica de las ideas de Platón que antes hemos considerado, tomadas de *El Sofista* o del *Ion*, y que tienen que ver con las artes divinas, no humanas, o con la fuerza divina, no humana, que impulsa al artista más allá de su «técnica servil». Sencillamente, aquello que Platón atribuye a unas fuerzas divinas no humanas, capaces de enfrentarse al hombre y al propio artista hasta el punto de dirigirlo, podría ser traducido por la «sustantividad actualista» que atribuimos a la obra de arte superior no servil. Porque estas obras ya no sirven a los hombres, subordinándose a sus necesidades, sino que más bien son las obras de arte superior aquellas a las cuales los hombres han de enfrentarse y aun subordinarse, ante todo para tratar de entenderlas. [...]

Más aún, los hombres, los artistas inspirados [...] ni siquiera crean su obra. Sin la tradición, sin el grupo social a través del cual el artista la recibe y del cual forma parte, la obra de arte jamás podría haber sido sustantivada [punto de convergencia con las tesis de José Luis Pozo]. Ante todo porque la obra de arte sustantiva necesita el dominio de una técnica a su servicio, servil, que viene dada de la tradición; pero la obra de arte superior sustantiva no se agota en las técnicas, y sólo le es dado dominarlas para poder encauzar la sustancia de su obra, que desbordará siempre esas técnicas serviles. [Énfasis añadido] (Bueno, p. 285)

En definitiva, Gustavo Bueno recoge la clasificación platónica Arte divino / Arte humano, y la traduce o reinterpreta desde las coordenadas del materialismo filosófico a partir de dos componentes: el componente suprasubjetivo o suprahumano de las «artes nobles» y el componente subjetivo o prosaico de las «artes serviles».

Este carácter suprasubjetivo al que se refiere Gustavo Bueno proviene, a su vez, de dos postulados, a saber: por un lado, de los conceptos gremiales de ciertas disciplinas artísticas:

La metodología materialista aconseja comenzar por el análisis de las especialidades gremiales de artesanos y artistas (escultores, músicos, constructores, danzantes), así como de sus diversificaciones según culturas o escuelas interiores a cada cultura, como puedan serlo, en pintura, escultura o arquitectura, el realismo, el expresionismo, el funcionalismo, o el surrealismo... [...] sólo manteniendo contacto con las mismas disciplinas artísticas será posible determinar las Ideas que de ellas «emanan» y en torno a las cuales habrá de derivarse en cada momento la filosofía de arte. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [650])

El *materialismo filosófico* parte necesariamente *in medias res* de las disciplinas artísticas y de las Ideas que emanan de su propio curso. [Énfasis añadido] ([651])

Y en este sentido, si aquí terminara toda perspectiva suprasubjetiva de la idea de Arte, existiría una identidad total entre esta idea y las ideas de Técnica y Tecnología, tal y como defienden las tesis anteriormente citadas. Por lo que, desde el materialismo filosófico, encontramos un segundo parámetro de suprasubjetividad que pretendemos defender y que reside, precisamente, en las conexiones, relaciones y complejidades –esto es, las unidades sinalógicas, diaiológicas y complejas– de las partes de la obra en concreto que se dan a partir de los valores estéticos.

¿Pero cómo que «valores estéticos»? ¿Acaso Gustavo Bueno no dejó ya dicho en la entrevista que le hizo David Alvargonzález que no había una «estética» en el materialismo filosófico?

D. A.: Entonces no hay estética en el materialismo filosófico.

G. B.: No, porque la estética puede estar en las artes liberales como en las mecánicas. No habría artes o técnicas exclusivamente dedicadas a producir belleza. La belleza no depende de las técnicas o de las artes, sino de cualidades del producto o del ingenio [neutralización de las operaciones; lo suprasubjetivo], y la distinción entre artes liberales y mecánicas hay que reconstruirla también [arte sustantivo y arte adjetivo]. Es una distinción fantástica que venimos arrastrando. [Énfasis añadido]

Pues bien, si realizamos una lectura un poco más sosegada de esta contestación a la entrevista del año 2000, y la concatenamos con el grueso doctrinal expuesto y desarrollado en el apartado de Filosofía del Arte y Estética del *Diccionario filosófico* –apartado que, por cierto, fue escrito por el propio Gustavo Bueno bajo el concepto de «Entrevista» y publicado ese mismo año–, nos percatamos que lo que entiende el materialismo filosófico por «valores estéticos» se fundamenta en la Filosofía del Arte a partir de la doctrina del «Materialismo filosófico como Objetivismo estético», a saber:

A partir de la demolición de las ideas de Naturaleza y Cultura ejercitadas en el Arte en forma de Objetivismos naturalistas, artificialistas y eclécticos, Gustavo Bueno concibe a la idea de Arte como una serie de morfologías

que forman parte del eje radial del Espacio Antropológico –posicionándose, a su vez, en contra de los subjetivismos estéticos– a las cuales los sujetos deben enfrentarse, dirigiéndose desde los conceptos categoriales técnicos de los que provienen hasta sus conexiones, relaciones y complejidades objetivas.

Esta doctrina materialista del Objetivismo estético nos permite realizar una jerarquización de la calidad de las obras de arte, es decir, que niega que la sustantividad de los compuestos artísticos sea equiparable entre las categorías artísticas, ni tan siquiera respecto a otros compuestos meramente serviles (adjetivos).

El materialismo filosófico ofrece con esto un criterio fértil para entender por dónde se abren las vías de disociación esencial [...] de la obra de arte sustantiva respecto de otras instituciones o procesos culturales o naturales con los que está entretrejida, así como para analizar los principios de una ordenación crítica (o clasificación jerárquica) de las diversas obras de arte sustantivadas. [...] La crítica de la obra de arte, como la crítica de las ciencias positivas, ha de ser muy rigurosa; no se puede poner todo en un mismo plano siguiendo el principio «todo vale» o «todo es válido». En el arte no caben principios llamados democráticos, ni siquiera los principios de la justicia laboral. Podrá un músico genial haber tardado tres horas en escribir un andante, y otro, gran trabajador, pero sin genio, trescientas en escribir una sinfonía: pero el andante valdrá mucho, casi infinito, y la sinfonía valdrá poco, o casi nada. [Pero, ¿cómo? ¿Acaso el músico genial y el trabajador sin genio no han bebido de la misma tradición? En esta cita queda claro que para Gustavo Bueno la sustantividad o la idea de genio no vienen exclusivamente de la idea de tradición, como apuntan algunos críticos]. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [662])

Es decir, todo valor estético que se atribuya a un compuesto artístico, en cuanto «valor», equivaldrá necesariamente a la devaluación de los valores opuestos, tal y como afirma Bueno en *La fe del ateo* (2007):

La operación «poner en valor algo» equivale siempre ha devaluar los valores opuestos. No es posible poner en valor la República sin devaluar la Monarquía; no puedo poner en valor a Bach sin devaluar al pop, o si se quiere al jazz-Bach. (2007, p. 46)

Dicho esto, pasamos a explicar el ejemplo de interpretación musical al que se refirió Alvargonzález en su lección «El arte abstracto», tratando de aplicar, ahora sí, las doctrinas del Objetivismo estético del materialismo filosófico. La cita rezaba así:

Cualquiera que haya tocado un instrumento musical y haya estudiado una pieza, el primer problema que se le presenta es «¿cuál es la intención [del autor]?», porque si no ¿cómo lo va a tocar?, acaso, ¿tocando una nota detrás de otra? Eso no es interpretar. Eso es lo que hace una máquina. Pero por eso no soportamos la música clásica tocada por máquinas. Porque no vemos la intencionalidad, porque parte de la intencionalidad de la interpretación se pierde. (Alvargonzález, 12 mayo 2022, min. 15:41)

Para ello, nos remitiremos (como no puede ser de otra manera) a los últimos trabajos en materia de Filosofía de la música que ha realizado el director de orquesta, compositor e investigador de la Escuela del materialismo filosófico, Vicente Chuliá Ramiro, basados en el desarrollo que ha realizado de la Teoría del volumen tridimensional de la música de Gustavo Bueno, extendido como «espacio musical» (*melológico*, denominado por el maestro) y dividido en tres ejes y once figuras (véase: Chuliá, 2022, pp. 193-225).

Así, a partir de este material, construido sobre un potente saber de primer grado, podemos entender el objetivismo estético de Gustavo Bueno aplicado a la música, que se desenvuelve en dos partes: (1) por un lado, a partir de las invariables basadas en entes materiales que no se dan ni en el espacio ni en el tiempo (M_3); (2) y por otro lado, a partir del *sustancialismo actualista* como doctrina principal de la Filosofía del Arte de Gustavo Bueno, a saber:

La idea de sustancialismo actualista es una idea construida por Gustavo Bueno, previa destrucción de la desconexión entre las obras de «arte liberal» y la idea de Finalidad; es decir, desde el materialismo filosófico se establece que las artes llamadas «liberales o nobles» no tienen en sí una finalidad o *finis operis*, sin perjuicio de que los artistas, en el proceso mismo de la composición de las obras, pudieran tener como *finis operantis* diversas motivaciones, encargos o, incluso, intencionalidades, propias del contexto de la prosa de la vida en el que fueron compuestas.

La obra de arte sustantiva no es un «mensaje» que el autor enviase para comunicarse con el público; podrá ser este su *finis operantis* pero no es el *finis operis*. Incluso en los casos en los cuales la obra de arte es literaria, es decir, consiste en palabras líricas o dramáticas, la obra sustantiva no es un mensaje, ni una comunicación, ni un diálogo que el autor establece con el público: toda la comunicación o diálogo que de hecho se establezca se mueve en un terreno distinto al terreno del arte. Lo que el público de la obra sustantiva escucha o ve no es al autor, sino a los personajes que «hablan entre sí»; incluso ante un poema lírico, un lector, salvo que quiera convertirse en psicólogo, sólo verá en el autor a «alguien», perteneciente desde luego a una época determinada, que escribió lo que escribió y que está ahí para ser leído. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [662])

Así —comenta Gustavo Bueno— «sólo desde perspectivas teleológicas o mitológicas podría atribuirse una finalidad objetiva (un *finis operis*) a la obra de arte» (Bueno, 2007, p. 278). De esta manera, realiza una analogía de atribución entre las obras artísticas y los resultados científicos α -operatorios, en tanto y cuanto, ambos constituyen materialidades cuyos resultados no pudieron ser previstos por los sujetos que operaron sobre ellos:

Esto aproxima inesperadamente las artes liberales a las ciencias más firmes (aquellas que han logrado segregar de sus teoremas a los sujetos operatorios). [...] ¿Qué finalidad puede atribuirse al teorema de Pitágoras? Ninguna: el teorema de Pitágoras, o cualquier otro teorema de la Geometría (euclídea o no euclídea), es un resultado imprevisto, una «resultancia» que jamás pudo ser prevista ni propuesta como un fin natural o humano anterior a su prefiguración técnica entre carpinteros o albañiles mesopotámicos o egipcios. [...] ¿Y qué finalidad puede atribuirse a la Luna, o a un volcán, o a un río que resulta de las aguas caídas del cielo? [...] La finalidad, suponemos, solo afecta a la vida orgánica, y no del mismo modo. Pero ni los teoremas ni los contenidos inorgánicos de la naturaleza ni las obras clasificadas como artes liberales son morfologías vivientes, organismos, más que por metáfora. [...] La música barroca o clásica, la sonata o la sinfonía, fueron resultados no previstos de la historia de la música, y a los que no puede atribuirse finalidad alguna. [Énfasis añadido] (Bueno, 2007, pp. 279-280)

Pues bien, retomando la idea de sustancialismo actualista, ésta surge como contrapartida a la mitológica idea de Finalidad en las «artes liberales» en tanto y cuanto la sustancia es una invariante que, a diferencia de la sustancia «estática» Aristotélica, «solo cobra realidad, cuando hay lugar a ello, en el proceso mismo de las transformaciones (por ejemplo, de un grupo de transformaciones) que pueden asumir la función de accidentes de esa sustancia» (Bueno, 2007, p. 280). En este sentido, Gustavo Bueno observa ejemplos de sustancia actualista en el barco de Teseo, «que permanece identificable aunque hayan sido sustituidas todas las tablas de las que está formado»; así como también en un organismo viviente «que mantiene la continuidad de su forma individual (y no sólo su estructura o forma específica) en medio de los recambios integrales de sus moléculas químicas en el metabolismo» (pp. 280-281).

Así pues, y en contra de la idea de intencionalidad ya expuesta —o de *finis operis* (objetivo)— en las obras de «arte liberal», proponemos la siguiente réplica de Gustavo Bueno, que dice así:

Las sustancias, según esto, aunque hayan sido producidas por el hombre, cuando logran segregar al sujeto operatorio alcanzan la independencia o autonomía respecto de los mismos sujetos o demiurgos que las han producido. Estas sustancias fabricadas por el hombre (un barco, una sinfonía, un molino, un cepo) entran en una trama de relaciones e interacciones que se mantienen por encima de la voluntad de sus autores, a la manera como un libro ya publicado tiene un curso objetivo que es relativamente o absolutamente independiente de su autor. [...] Se cuenta que Oscar Wilde replicó al director escénico de una de sus obras cuando le pidió que introdujese algunas rectificaciones en el texto: «¿Quién soy yo para modificar esta obra maestra?» [Énfasis añadido] (p. 281)

En este sentido, y volviendo a nuestro ejemplo musical, partiremos de las invariables (M_3) de las obras

musicales sustantivas, basadas en tres figuras –tal y como explicó Chuliá en la presentación de su *Tratado de filosofía de la música* en Valencia el día 3 de noviembre de 2022–: la figura del eje armónico (Y) correspondiente a los *grados tonales*; la figura del eje rítmico (X) correspondiente a los *metros*; y la figura del eje cromatofónico (Z) correspondiente a las *articulaciones glomerulares* (melodías y contrapuntos).

La confluencia de estas tres figuras en una obra musical ofrece como resultado su *velocidad expansiva*, es decir, unos componentes terciogénicos que identifican la sustancia de la obra, permitiendo su estudio y análisis al margen de intencionalidades subjetivas (tanto del compositor como del intérprete), a saber, ¿dónde queda el sujeto en una «séptima diatónica sobre el segundo grado», o en una «dominante de la dominante» (grados)?; ¿dónde queda el sujeto y su intencionalidad en la relación entre una blanca y una corchea, o entre la polirritmia de cuatro semicorcheas y un tresillo (metros)?; y, finalmente, ¿dónde queda el sujeto en una contracción o dilatación periódica de un motivo, o en una periodicidad isomorfa respecto a otra (articulaciones glomerulares)?

Dicho esto, coincidimos plenamente con la afirmación del profesor Alvargonzález en lo que respecta a que «no soportamos la música clásica tocada por máquinas». Ahora bien, en lo que no coincidimos es en la explicación e interpretación que ofrece de esta tesis, a saber, bien es cierto que el papel de los intérpretes en la representación en acto de una obra musical es esencial, pero lo es en tanto y cuanto estos intérpretes, en su propio ejercicio interpretativo, quedan «trabados» o al servicio de la objetividad de la pieza musical, es decir, que es la propia «fuerza magnética» de la obra (que traducimos como los componentes terciogénicos donde quedan segregadas las operaciones) la que «tira» de la multiplicidad de variables y transformaciones subjetivas de los intérpretes –y del público, que totaliza las morfologías sonoras que van sucediéndose en acto, joreomáticamente–; variables y transformaciones necesarias e imprescindibles en el acto musical en tanto y cuanto «reanudan a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis» (*Diccionario*, [662]).

Por decirlo de otra manera: desde el objetivismo estético musical, visto desde el materialismo filosófico, una obra como, por ejemplo, las *Escenas de niños* (op. 15) de Robert Schumann (1836), interpretada por Vladimir Horowitz en su concierto de Viena de 1987, si finalmente fuere sustantiva, dicha sustantividad no residiría en el argumento de la pieza:

La obra consta de trece piezas breves con títulos que evocan la infancia: «De tierras y personas lejanas», «Una historia curiosa» «El hombre del saco», «Ensoñación», «En la chimenea», «Casi demasiado serio», «Habla el poeta»; sobre las que Schumann escribió que se trataban de «reminiscencias de un adulto para adultos». (Alvargonzález, en *Teatro Crítico*, 9 octubre 2021)

Ni tampoco en el contexto sociocultural del compositor respecto al del intérprete,

El piano en el que compuso la obra Schumann dista mucho del moderno gran cola de Steinway & Sons de la primera mitad del siglo XX, utilizado por Horowitz en su concierto, un piano de una sonoridad y una dinámica infinitamente mayor que el de Schumann, y dotado de la característica potencia y homogeneidad del sonido en las más variadas tesituras, típica de los Steinway. (op. cit.)

en cuyo caso, sólo por medio de la cultura colectiva y las experiencias vitales comunes de los oyentes, se darían las condiciones necesarias para que éstos apreciaran el análisis y la exploración que tanto el compositor como intérprete tienen la «intención» de mostrar.

Por el contrario, el compuesto de las *Escenas de niños* de Schumann, interpretado por Horowitz, podría sustantivarse si en el proceso mismo de esa interpretación en acto, las operaciones de Horowitz quedaran sometidas al tejido objetivo de la pieza de Schumann (las invariables terciogénicas en cuanto grados, metros y articulaciones glomerulares) por encima de sus *finis operantis* o de las variables y transformaciones subjetivas del pianista en cuestión. Este proceso es lo que entiende Gustavo Bueno como «segregación (que no «eliminación total») del sujeto operatorio en la obra»:

Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público [las variables], 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. [...] Los artistas o los actores [...] que están implicados en su obra, cuando ésta es indisoluble de sus cuerpos, incluidos los espectadores, no son artistas o actores en el sentido del arte sustantivo. En cambio, en el concierto de piano puedo disociar al pianista de la obra cerrando los ojos o desviándolos; de este modo, escuchando, podré entender sin distracciones más a fondo el tejido objetivo del concierto [la invariable sustancial: la velocidad expansiva], si es que lo tiene: el ejecutante, presente en la génesis de la obra, ha de ser segregado de su estructura. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [662])

A continuación, Gustavo Bueno, desde la doctrina del objetivismo estético, realiza una jerarquización de unas morfologías artísticas musicales respecto a otras:

Si situamos al concierto de «rock participativo» [...] en escalones mucho más bajos que el concierto sinfónico tradicional [...] es precisamente porque la sustantivación representativa de la música es ínfima en el primer caso y máxima en el segundo. El concierto participativo de rock no es sencillamente música, sino dinámica de grupos, terapia conductista, masaje; en general esto hay que decirlo de toda música bailada, no representada. Platón advirtió cómo la música en cuanto tal degeneraba al convertirse en instrumento de las acciones corporales de los sujetos y relacionaba esta degeneración con la propia decadencia de la ciudad. [Énfasis añadido] (op. cit.)

Podemos observar también en *El mito de la Cultura* (1996), cómo Gustavo Bueno introduce la idea de «segregación» o «neutralización de las operaciones» del artista respecto a la estructura objetiva del compuesto artístico, tal y como se puede apreciar en la siguiente cita:

El curso de las operaciones que condujeron a Pitágoras a establecer su teorema habrá de ser segregado de este teorema; pero también, en un concierto sinfónico, es necesario segregar los gestos de los violinistas, la respiración de los clarinetistas y hasta la danza y visajes místicos del director: todos estos cursos de operaciones genéticas no pertenecen a la estructura musical de la sinfonía, y, de hecho, quedan segregados en una grabación sonora, o sencillamente, en el concierto, cerrando los ojos (no tanto para «concentramos en la esencia», cuanto para dejar de ver). [Énfasis añadido] (p. 173)

Es decir, desde el Materialismo filosófico como objetivismo estético aplicado a la música obtenemos el desarrollo de la idea de *velocidad expansiva* –en cuanto componentes terciogénicos que identifican la sustancia de la obra y constituyen su invariable– como criterio de neutralización de la intencionalidad de los sujetos.

§ 3.3. Distinción entre el Fetichismo en el Arte y la idea de Arte sustantivo

La idea de Fetiche constituye un eslabón más en el conjunto de ideas que conforman el *mapamundi* del sistema del materialismo filosófico, sobre todo, en lo que concierne al campo de la Antropología (véase el apartado cuarto del *Diccionario filosófico*, «Antropología y Filosofía de la Historia»).

Ahora bien, esta idea se engrana con la doctrina de la Filosofía del Arte del materialismo filosófico de una manera específica, a saber: recordemos que el Fetiche es una idea que adquirió un papel fundamental en el proceso de sacralización del arte, que tuvo lugar históricamente cuando los valores sagrados de la religión terciaria, que se atribuían a un ente corpóreo en forma de fetiche, iban constituyendo, a su vez, obras de arte «refinado» que, de alguna manera, dada su propia estilización, distraían y eclipsaban «la presencia verdadera de la divinidad o del *numen*» (op. cit., [664]). Este proceso dio lugar a un movimiento contrario, esto es, a la desacralización del arte; una desacralización –explica Bueno– «que no estaba impulsada desde una perspectiva racionalista, que buscarse secularizar los valores estéticos, sino desde una perspectiva religiosa» [énfasis añadido] (Bueno, 2007, p. 56), denominada popularmente como «iconoclastia».

Pues bien, siguiendo en este contexto, Gustavo Bueno concibió desde el materialismo filosófico que lo que es *sacrum* no tenía por qué circunscribirse a lo que es religioso, y de esta manera llevó a cabo el proceso de correspondencia de las especies de valores de lo sagrado con los ejes del espacio antropológico, a saber, «lo *sacrum*

en el *eje angular*, se polarizaría como lo numinoso; en el *eje circular*, como lo *santo*; y en el *eje radial* lo *sacrum* se polarizaría como *fetiche*» (*Diccionario filosófico*, [664]).

Es a partir de este momento cuando, desde el materialismo filosófico, se entiende al Fetiche como idea desconectada con la religión («una desconexión radical, que no excluye la posibilidad de eventuales entretejimientos sobre las múltiples ramas del fetichismo con otras no menos frondosas de la religión» –Bueno, 1989, p. 261–), y se opta por una reivindicación desde postulados materialistas (frente a los postulados espiritualistas o positivistas) en función del factor de la corporeidad de los objetos fetichizados «y no a partir de una supuesta alma que haya de agregársele, aun cuando se le considere sustancialmente unida» (op. cit.), adquiriendo, finalmente, la siguiente connotación:

Fetichismo, tal como lo entendemos, implica la «consagración» de los cuerpos objetivos, según la irrevocabilidad de aquellas formas suyas que, aun procedentes de la actividad humana, hayan alcanzado una situación de estabilidad tal, que las preserva del cambio y las emancipa de esas mismas operaciones humanas generadoras. [Énfasis añadido] (op. cit., p. 267)

Esta definición de Fetichismo, leída *grosso modo*, pudiera acaso parecerse a la definición de sustancialismo actualista que aplica Gustavo Bueno a la Filosofía del Arte como *pars construens* de una previa trituración de la idea de Finalidad en las «artes liberales», en tanto y cuanto ambas tienen en común la premisa de los cuerpos objetivos sobre los cuales las operaciones humanas que los generaron quedan, de alguna manera, emancipadas del hombre. Ahora bien, la diferencia esencial y decisiva que queremos resaltar a este respecto reside, precisamente, en la característica de «preservación del cambio», a saber, la idea de *sustancialismo actualista* –recordemos– se fundamenta en el fenómeno de las variables y transformaciones que se dan sobre la invariable material que tiene su centro de gravedad en los componentes terciogénicos, sin perjuicio de las referencias corpóreas de las que parte necesariamente; mientras que el *fetiche sustancial*, partiendo de una consagración y valorización de dicho material corpóreo confeccionado por el hombre, mantiene su sustancia invariable a los cambios o transformaciones. Esta diferencia adquiere en el campo de la Filosofía del Arte del materialismo filosófico unas connotaciones luminosas que nos hacen comprender cada vez mejor lo que Gustavo Bueno entendía por Arte sustantivo. Veámoslo con un ejemplo pictórico, por ser esta categoría, tal y como expone Bueno, de las más propensas a fetichizarse:

El célebre cuadro *Las meninas* de Velázquez, por ejemplo, decimos que es una obra sustantiva en tanto y cuanto su invariable material ha sido –y es– interpretada y analizada de diversas maneras por miles de sujetos a

lo largo de la historia, es decir, cuando su invariable material ha estado sujeta a una pluralidad de variables (restauraciones) y transformaciones (réplicas en otros soportes) que todavía, a día de hoy, no se han agotado y distan mucho de agotarse. Ahora bien, suponiendo que en un momento determinado de la historia dicha obra pictórica corpórea y original se destruyese, aún así podríamos continuar sustantivándola debido, precisamente, a la cantidad de documentos, réplicas y litografías que de ella se han generado y a partir de los cuales seguiríamos observando su estructura invariable. No obstante, desde el fetichismo sustancial (o *fetichismo originario*, tal y como denomina Bueno en el segundo de los criterios expuestos para un sistema de alternativas básicas sobre el fetichismo; este fetichismo originario lo es en tanto que la génesis –emic– de su prestigio reside en la consideración de que su valor es obtenido en virtud de la misma configuración de su cuerpo, «tanto si esta configuración es espontánea, natural, como si resulta de las operaciones humanas del arte» –op. cit., p. 250–), la obra pictórica en cuestión sólo adquiriría valor en cuanto ente corpóreo que ha perdurado en la Historia, viéndose inalterado por los cambios y transformaciones. Por lo tanto –retomando el caso anterior–, si el cuadro original de *Las meninas* de Velázquez se destruyera, ya no cabría hablar de sustancia artística, porque el ente corpóreo original, fruto de las operaciones de Velázquez y ajeno de impurezas, ya no existiría como tal.

Esta recurrente necesidad de las sociedades por sobrevalorar el cuerpo material (originario) de las obras artísticas que habitan en los museos, sin otra finalidad que la de «adorar» su soporte, o –si acaso aún más nocivo– elaborar una serie de «fantasmas» sobre dichas reliquias, basados en el «Mito de la Cultura» (la elevación del espíritu de todo aquél que visita los museos, la necesidad educativa de cultivar el alma de los niños y jóvenes estudiantes, la crítica del juicio estético ejercida por los académicos y expertos, etc.) y con el objetivo de llevar a cabo una suerte de «control social», es lo que constituye el fenómeno que denuncia Gustavo Bueno en *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión* de 1989, como «culto fetichista de las obras de arte plástico»:

La teoría del fetichismo propuesta pide el análisis de la evaluación diferencial que pueda atribuirse al fetichismo y a la religión en las sociedades actuales [...] en su conexión con las categorías políticas y, muy particularmente, con los mecanismos que algunos describen como mecanismos de «control social». [...] Fetichismo y religión son canales por los cuales se ejerce, indudablemente, el «control social». [...] Se comprende que en nuestra época se incrementa simultáneamente la delimitación y consagración de recintos destinados a la conservación de objetos intangibles, tabuados que, además, ni siquiera pueden ser identificados en muchas ocasiones en función de alguna utilidad práctica definida: nos referimos, sobre todo, a los Museos de Arte. Los Museos de Arte moderno son los lugares en donde se conservan, para emitir tranquilamente

su prestigio, los fetiches más característicos de nuestros días. Masas de ciudadanos visitan regularmente estos llamados «templos de la escultura y la pintura» [...]. Pero no son númenes quienes habitan estos «templos», sino fetiches. [...] El arte abstracto, especialmente el no figurativo, al estilo de Picasso y sobre todo de Miró, podría considerarse, acaso, como el más genuino alimento de las necesidades fetichistas de las sociedades urbanas contemporáneas, probablemente de aquellos grupos sociales que han perdido el interés por la religión. Ofrece formas o figuras sin significaciones obvias, pero formas que son custodiadas en edificios costosísimos, planeados con la finalidad de conseguir que esas formas se mantengan siempre intactas, y queden situadas en una atmósfera extra-económica en la cual esas formas pierden incluso su valor de cambio; son formas que precisamente por tener esas características, podrán adquirir la condición de valores supremos, en virtud de motivos literalmente incomprensibles [...] La visita al Museo de Arte los domingos por la mañana, realizada por masas de jóvenes adolescentes, o de adultos, que miran respetuosos, y sin tomar notas, las obras de arte que refulgen en los soportes, no es un sucedáneo de la misa (salvo en sus efectos, de control social): es una ceremonia fetichista, que educa a los ciudadanos en la conciencia de que existen valores concretos (físicos, perceptuales) que están por encima de ellos, y hay que acatar. Me atrevería incluso a considerar a muchos de estos museos como instituciones destinadas a ejercitar una especie de «crítica del juicio estético» paralela a la «crítica de la razón», que el templo fideísta propicia mediante la administración de los dogmas religiosos. Es, por lo demás, evidente, que [...] el culto fetichista de las obras de arte plástico se refuerza y hace posible gracias a su entretijamiento con los intereses económicos de marchantes y de inversores (pues el fetiche se convierte, con gran facilidad, en moneda diferida). [Énfasis añadido] (Bueno, 1989, pp. 268-270)

Este «culto fetichista» difiere absolutamente de lo que Gustavo Bueno entiende por Arte sustantivo o sustancialidad poética, puesto que, por un lado –como hemos comentado anteriormente–, trata de valorizar la obra de arte en exclusiva función de sus componentes primogénicos (cosificación de la obra) de suerte que cualquier alteración de su cuerpo anula toda posibilidad de apreciación artística (recordemos que la idea de Arte sustantivo, por el contrario, pone el foco de atención en los componentes terciogénicos, M_3 , a partir de los cuales las operaciones de los artistas quedan segregadas); y por otro lado, concibe a dicho cuerpo estético como una entidad sacra que se presenta ante los sujetos, no para ser explorada e interpretada «análogamente a como exploramos las “obras de la Naturaleza”» (*Diccionario filosófico* [648]), sino para ser «adorada» respetuosamente, sin tomar notas (es decir, lejos de toda perspectiva analítica que caracteriza a la apreciación de una obra poética), y en una actitud de «culto» a las doctrinas del «juicio estético» que los expertos en Bellas Artes y críticos del Museo suministran a dichos «fieles» del mito de la Cultura.

Así, el proceso de fetichización de una obra de arte, para Gustavo Bueno, es la «sacralización del arte», correspondiendo «lo sacro» con el eje radial del espacio antropológico:

Lo que llamamos «sacralización del arte» podría interpretarse, ante todo, como el proceso de fetichización de la obra de arte. El fetichismo es, como hemos dicho, un *sacrum* identificado con un cuerpo individual que, por ello mismo, resulta ser idiográfico, en cuanto posee en sí mismo una virtud o prestigio que no puede ser disociada de su corporeidad individual. Y esta circunstancia es la que permite hablar de un fetichismo en el arte, particularmente en aquellos casos en los cuales la obra de arte (pongamos el *Guernica* de Picasso) se aprecia precisamente por su misma corporeidad individual, por su «identidad sustancial». Ahora bien, es técnicamente posible en nuestros días hacer una reproducción «clónica» del *Guernica*, que se encuentra en el Museo Reina Sofía de Madrid, indiscernible si se aplican los criterios ordinarios de la estética (salvo que, convertidos en físicos, los críticos de arte utilicen instrumental adecuado). Sin embargo, la reproducción clónica del *Guernica* no sería aceptada por el Museo Guggenheim de Bilbao; luego estamos aquí hablando, no de valores estéticos, sino sacros, y no de religión, sino de fetichismo: el *Guernica* de Picasso como fetichismo. [Énfasis añadidos] (*Diccionario filosófico*, [664])

Ahora bien, este sacro cosificado en un cuerpo individual e inserto en el eje radial del espacio antropológico sigue sin ser identificable con la idea de Arte sustantivo del materialismo filosófico, en tanto y cuanto el valor que posee en sí mismo, o su prestigio, es *idiográfico*, es decir, que no puede ser separado y ni tan siquiera disociado (segregado) de su corporeidad individual. En este sentido, ¿qué ocurriría con las obras poéticas y el sentido idiográfico que atribuye Gustavo Bueno a los fetiches? La respuesta nos la ofrece el propio filósofo en el siguiente párrafo que pone fin al artículo «Poesía y verdad» (julio 2009), en el que lleva a cabo una analogía de atribución entre la racionalidad de un teorema y la racionalidad de un poema de Lope de Vega:

En cualquier caso, lo cierto es que estas interpretaciones alegóricas del teorema I,1 no añaden nada a su verdadera geometría, que además tiene la capacidad suficiente en su autonomía, como para poder disipar cualquier pretensión mística. Lo contrario ocurriría con la interpretación alegórica del soneto, que es necesaria para alcanzar su sentido poético, aún cuando también este significado podría determinar la anulación de toda figura idiográfica. [Énfasis añadido] (op. cit.)

Como podemos observar, el sentido poético (sustantivo) de la obra literaria en cuestión (a partir de su interpretación alegórica) podría determinar la anulación de toda figura idiográfica; luego, la obra literaria de Lope de Vega, si se observa desde sus componentes poéticos (sustantivos), no puede ser un fetichismo.

Si continuamos deslindando la anterior cita del «Fetichismo en el Arte», nos topamos de frente con un ejemplo muy similar al que propusimos anteriormente sobre *Las Meninas* de Velázquez, en el que se evidencian las principales diferencias entre la concepción de una obra artística desde la idea de Arte sustantivo como parte del objetivismo estético del materialismo filosófico y la idea de una obra de arte como fetichismo, en relación al *Guernica* de Picasso; un ejemplo coordinado con la mención que ya Gustavo Bueno realizaba en 1989 a los Museos de Arte moderno donde se exponen las obras pictóricas de arte abstracto, «especialmente el no figurativo, al estilo de Picasso y sobre todo de Miró».

Este ejemplo en concreto hace hincapié en la absoluta necesidad fetichista «de las sociedades urbanas contemporáneas» (el Museo Guggenheim de Bilbao) de mantener intacto el cuerpo individual (idiográfico) de la obra de arte, desechando otras reproducciones clónicas cuya invariable ni siquiera es apreciable estéticamente por la vista, sino por medio de diversas técnicas, elementos químicos e instrumentos. De este modo, y en base al juicio de Gustavo Bueno, lo que se está ejercitando en esta sobrevaloración del cuadro original del *Guernica* frente al mismo cuadro reproducido clónicamente, no son los «valores estéticos», que Bueno considera necesarios en la apreciación poética de la obra de arte sustantivo, sino los «valores sacros» que hacen interpretar al *Guernica* de Picasso como un fetichismo.

¿Y qué podríamos decir de una obra musical como, por ejemplo, la última Sonata de Beethoven de dos movimientos (Sonata n.º 32, op. 111)? ¿Cabría hablar de componentes fetichistas en esta obra? Si así fuere, ¿en qué se diferenciarían de una interpretación poético-sustantiva?

Pues bien, en la conformación y posterior apreciación poética de una obra musical intervienen una mayor multiplicidad de factores que en el caso de una obra pictórica. Por lo que, primeramente, comenzaremos distinguiendo tres planos distintos. Por un lado, el plano de la interpretación *en directo* de la Sonata, por otro lado, el plano de la partitura manuscrita de la obra, y, finalmente, el plano de la grabación en disco de dicha Sonata.

En el primero de ellos –como expone Gustavo Bueno– «el fetichismo en música está descartado, porque la “primera interpretación” de la *Novena Sinfonía* no puede ser recuperada jamás» (*Diccionario filosófico* [664]). Es decir, el fetichismo originario de la *Novena Sinfonía* (o, en nuestro ejemplo, la Sonata n.º 32) no existe como tal, porque tanto las operaciones de los intérpretes que dieron lugar al estreno de la obra, como la propia obra interpretada en acto (bien sea en la ceremonia de aquel concierto, bien sea en el salón-comedor de un apartamento actual), han desaparecido desde el «minuto 1» en que comenzó a sonar (recordemos

que el núcleo de la música constituye un volumen que se expande joreomáticamente en el tiempo –sin perjuicio de los cuerpos sistáticos por los cuales se desarrolla: instrumentos, partituras, intérpretes, magnetófonos, discos...–, y que, por tanto, cada interpretación en directo es única e irrepitable, siguiendo la doctrina del actualismo).

Sin embargo, si esto hubiera quedado ahí, no estaríamos ni tan siquiera hablando de la *Novena Sinfonía*, puesto que para que una construcción humana perdure en el tiempo es imprescindible su institucionalización. En el caso que nos ocupa, tanto la *Novena Sinfonía* como la Sonata n.º 32 constituyen una institución, dada su referencia corpórea, plasmada tanto en partituras como en discos.

En nuestros días, un concierto de violín y piano K, con su partitura correspondiente, es sin duda una institución virtual, o formal (si ha sido presentado en público); un concierto improvisado de violín y piano, y que no haya sido recogido en partitura, ni grabado, es un contenido cultural pero, aunque haya sido público, al no ser repetible, no es una institución, aún cuando su valor musical fuese superior al del concierto institucionalizado. [Énfasis añadido] (Bueno, 2005, p. 28)

Estos referenciales ya presentan un cuerpo objetivo idiográfico que, al igual que el cuerpo de la obra pictórica, podrían ser fetichizables. Es decir, en el caso de las partituras, naturalmente podría fetichizarse (y, de hecho, se fetichiza) el manuscrito original de la Sonata n.º 32 de Beethoven, e incluso las anotaciones del propio autor que ediciones ortodoxas como la *Urtext* defienden frente a otro tipo de editoriales. Ahora bien, Gustavo Bueno, desde la Teoría de la esencia procesual de la música, defiende que la partitura no es música, sino que forma parte del cuerpo de la esencia genérica de la música; ergo, desde este segundo plano, la música tampoco puede constituir un fetiche.

¿Y en el caso de una grabación musical? En este tercer plano –y quizás el más controvertido en lo que respecta a las tesis «fetichistas» sobre la música–, Gustavo Bueno también es determinante:

La segregación por separación prácticamente total de la música alcanza su límite en la sustancialidad conseguida en la música grabada. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [648])

En esta afirmación anterior, Gustavo Bueno está abordando la cuestión de la segregación de las operaciones de los artistas respecto de las obras como factor fundamental para que pueda darse una sustantivación del compuesto artístico. Por ello, el ejemplo de la música grabada es fundamental en tanto y cuanto en una grabación ya no se perciben componentes primogénicos y secundogénicos (las manos del pianista, los gestos, sudores e incluso el

molesto e inoportuno ruido del papel del caramelo que suele calmar la recursiva tos que ameniza de fondo los conciertos vespertinos) que distraigan al receptor atento de la apreciación poética del tejido objetivo de la pieza. Por el contrario, en una grabación, dichos componentes «que distraen» y forman parte necesariamente de la ceremonia del concierto en directo quedan segregados de forma tal que el oyente, esta vez, puede alcanzar un mayor grado de apreciación de los componentes suprasubjetivos (M_3) de la obra, que un buen intérprete habrá sabido representar por medio de sus variables y transformaciones subjetivas (M_2).

Sin embargo, estos componentes terciogénicos de la Sonata no son el propio disco. Es decir, la sustancialidad poética de la pieza musical tampoco puede ser fetichizada en una grabación, puesto que ésta se da en los componentes terciogénicos que están más allá del tiempo y del espacio y que ningún soporte puede agotar (análogamente a los teoremas científicos). De no ser así, ¿cuál sería, entonces, la versión grabada «original» de la Sonata n.º 32 de Beethoven, la de Daniel Barenboim, Richter, Kissin, Claudio Arrau, Andras Schiff, João Pires, Trifonov, Pollini, Alfred Brendel, Michelangeli, Wilhelm Backhaus, Edwin Fisher...? La lista de grabaciones de esta obra sería interminable. No obstante, el componente idiográfico del soporte de la grabación sí puede ser fetichizable: bien porque sea un CD firmado por un intérprete afamado por el «mercado musical», bien porque tenga un valor extramusical determinado, bien porque sea una reliquia histórica, etc. En estos casos, al igual que con el *Guernica* de Picasso, hablaríamos de «Fetichismo en el arte», pero, bajo ningún concepto, de «Fetichismo en música».

En resolución, con este apartado damos por finalizada la crítica a la extravagante pretensión de identificar la idea de Fetiche con la idea de Arte sustantivo, en tanto que constituye de por sí un sinsentido filosófico para todo aquel que diga regirse desde las coordenadas del materialismo filosófico de Gustavo Bueno. No obstante, no descartamos volver a ella en el transcurso dialéctico de nuestro escrito.

§ 3.4. El papel de la idea de Materia ontológico-general en el objetivismo estético del Materialismo filosófico

Con este apartado pretendemos dar un poco más de luz a las oscuras interpretaciones que de la Materia ontológico-general y la Filosofía del Arte se han realizado desde hace un tiempo hasta ahora, basadas en la negación de toda posible intersección entre dicha idea y las categorías artísticas del *mundus adspectabilis*. Veamos lo que explica Gustavo Bueno al respecto en el texto «Materialismo filosófico como objetivismo estético»:

Hay una continuidad (no lineal-evolutiva, menos aún lineal-progresiva) entre las morfologías naturales y las morfologías culturales (entre los panales de las abejas y los edificios de apartamentos, entre la estructura arquitectónica de un roble y la estructura arquitectónica de la torre Eiffel). Sin duda, las obras culturales y, en particular, las obras sustantivas, la *Sonata número 14 para piano* de Mozart, «abren nuevos espacios sonoros» respecto de las morfologías precedentes, pero también las obras naturales, por ejemplo la morfología de un vertebrado, «abren espacios nuevos respecto de morfologías precedentes». Y todas estas morfologías pueden quedar afectadas por valores estéticos positivos o negativos, aun cuando su razón de ser no tenga que ver necesariamente con tal afectación. Todas estas morfologías nos son dadas en el plano del «mundo de los fenómenos»; de este modo, la «trituration» de la Naturaleza y de la Cultura en el ámbito de la materia ontológico-general se produce de algún modo. De otra manera [...] desde la perspectiva de la Materia ontológico-general, tan primaria, inmediata u original es la morfología ósea de un Estegosaurio como pueda serlo la morfología sonora de una sonata de Mozart. Mozart queda tan al fondo [segregación] de la morfología de su *Sonata 14* como puedan quedar los rayos cósmicos que determinaron la mutación de los antepasados del Estegosaurio. El materialismo filosófico, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que constituidas, sin duda, a través del hombre, pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general, puesto que ni siquiera pueden entenderse en el ámbito de la Naturaleza. ([662])

¿Qué puede querer decir Gustavo Bueno con que la trituration de las ideas de Naturaleza y Cultura se produce, de algún modo, en el ámbito de la Materia ontológico-general?

1. Primeramente, hemos de aclarar que Gustavo Bueno defiende un objetivismo estético muy particular. Y decimos que es muy particular porque antes de constituir dicha doctrina objetivista, el filósofo ya había realizado una clasificación de las concepciones objetivistas de los valores estéticos, tomando como criterio de clasificación, precisamente, las ideas de Naturaleza y Cultura. Según esto, Bueno distinguió tres versiones de objetivismos: Naturalismo estético.
2. Artificialismo o creacionismo estético.
3. Eclecticismo estético.

Así pues, desde el objetivismo como *naturalismo estético* se entienden los valores estéticos del arte como meros reflejos de los valores estéticos naturales, esto es, la concepción de «las obras de arte como mimesis de la Naturaleza»:

La doctrina aristotélica del arte como mimesis de la Naturaleza puede verse precisamente como una forma

de naturalismo. También Platón defendió la teoría de la mimesis, pero en él este término tiene otro sentido que lo separa del naturalismo estricto y lo aproxima a un sobrenaturalismo (expuesto en el *Ion*: los poetas intérpretes de los dioses) y, por tanto, de algún modo, al materialismo filosófico. [Énfasis añadido] ([658])

Aquí encontraríamos abundantes ejemplos artísticos que ya el propio Gustavo Bueno especifica, a saber: las obras imitativas o descriptivas presentes, sobre todo, en la Escultura y la Pintura; aunque también en la Arquitectura, a través de las interpretaciones de las catedrales góticas como síntesis en piedra de los grandes bosques germánicos; y, desde luego, en la propia «Música descriptiva», presente en obras como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, *La creación* de J. Haydn, o –añadiríamos nosotros– la música programática de Héctor Berlioz o Richard Strauss. Obras, todas ellas, «que, sin embargo, pueden ser reinterpretadas desde otras perspectivas y, sobre todo, desde el análisis de la imitación como un caso particular límite de la construcción», es decir, que, sin perjuicio de su génesis de corte estético-naturalista, podrían ser reinterpretables e incluso alcanzar sustantividad al margen de dicha característica imitativa.

Pues bien, si la primera versión del objetivismo estético se reduce a la idea de Naturaleza, la segunda versión estará abanderada por un reduccionismo a la idea de Cultura, esto es, el objetivismo como *artificialismo* o *creacionismo estético*.

Según ella, lo bello, lo elegante, etc., son valores que se circunscriben originariamente al terreno de las obras culturales de los hombres. ([660])

¿Y qué puede haber más cultural, desde el materialismo filosófico, que los componentes técnicos y tecnológicos fruto de las operaciones que los sujetos han aprendido a través de la tradición? ¿No serán aquellas posturas expuestas en el apartado 2.2. un sucedáneo de objetivismo estético artificialista tecnológico?

Finalmente, el *eclecticismo estético*, como tercera versión de objetivismo, resulta de la yuxtaposición entre el naturalismo y el artificialismo, a partir de la idea de Ser:

Esta yuxtaposición, inconsistente de todo punto, sólo puede mantenerse en cuanto vehículo de una residual concepción neoplatónica o escolástica (*ens et pulchrum convertuntur*); puesto que si se toma la Naturaleza, en cuanto tal, y la Cultura, en cuanto tal, lo que pueden tener de común, ambas abstracciones (o mitos), es el *Ser* que, además, los desborda. El llamado «realismo socialista» podría considerarse como una mezcla ecléctica de *naturalismo* y de *artificialismo tecnológico*. ([661])

Finalmente, ante estas tres vías estético-objetivistas, Gustavo Bueno propone en su Filosofía del Arte una cuarta que titula, precisamente, *Materialismo filosófico*

como *objetivismo estético*, a partir de la cual –como hemos comentado al principio de este apartado– ejerce una trituración demoledora de los valores estéticos que se reducen tanto a la idea de Naturaleza («arte como mimesis») como a la idea de Cultura («arte como técnicas y tecnologías»); y para ello, sitúa sobre el tablero una tercera idea a partir de la cual el «Materialismo filosófico como objetivismo estético» ya no será objeto de reduccionismos mitológicos, a saber, la idea de Materia ontológico-general.

La idea de Materia ontológico-general constituye una de las tres ideas cardinales que conforman el mapa ontológico del Materialismo filosófico, a saber: la idea de Mundo (M_i), constituido a su vez por tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 y M_3); la idea de Ego trascendental (E); y la propia idea de Materia ontológico-general. Ahora bien, este conjunto de ideas ontológicas no parte de la nada, sino que a lo largo de la Historia de la filosofía se han ido desarrollando de múltiples formas, dando lugar a la conformación de los principales grandes sistemas filosóficos que Gustavo Bueno clasifica en la Teoría de los seis sistemas genéricos a partir de dos perspectivas de ordenación, a saber, la perspectiva del *ordo essendi* y la perspectiva del *ordo cognoscendi* (1974, p. 35). En este sentido, la ontología del Materialismo filosófico se constituye a partir de la siguiente fórmula, expuesta en la teoría mencionada: $M_i \subset E \subset M$.

En efecto, desde las coordenadas ontológicas del sistema se parte de la inmanencia del Mundo o *mundus adspectabilis* en el que operan, a su vez, tres géneros de materialidades que cumplen la función de formas universales. Estos géneros que operan en el mundo se traducirían como (1) materialidades primogénicas o entidades dadas en el espacio y tiempo, tales como partituras, lienzos, instrumentos, cuarzo, madera, ondas sonoras, electromagnéticas...; (2) materialidades segundogénicas, también entendidas como los procesos reales que se dan antes en una dimensión temporal que espacial y hacen referencia al mundo de las sensaciones cenestésicas, las emociones o las percepciones de los sujetos e incluso de los animales; y (3) materialidades terciogénicas, referidas a conceptos e ideas que son intemporales e inespaciales, tales como: triángulo, acorde de Do mayor, estructura, arte, ciencia, armonía...

No obstante, estos géneros no operan sobre el Mundo de forma caótica o aleatoria, sino que ontológicamente se totalizan por medio de la idea de Ego trascendental, a saber, una idea que constituye un sujeto lógico resultante de la interacción armónica o polémica de miles de sujetos operatorios interconectados en el curso histórico y social, es decir, el Ego trascendental es una idea predicativa que, por un lado, constituye el conjunto unión de los tres géneros de materialidad del mundo de los fenómenos (M_i), y por otro, el eslabón entre el Mundo y la idea de Materia ontológico-general:

La idea ontológico-general de Materia la entenderemos, sobre todo, como la Idea de la pluralidad indeterminada, infinita, en la que «no todo está vinculado con todo». Pero esto es tanto como la negación de un orden o armonía universal. «Materialismo», en sentido ontológico-general, es por tanto, una posición solidaria de la idea crítica de *symploké*. [Énfasis añadido] (Bueno, 1972, pp. 45-46)

La materia ontológico general no es una totalidad unitaria. No es un «orden», pero tampoco es un «caos». Tampoco es una masa homogénea, una materia prima, sin cantidad, sin cualidad, es decir, pura potencia; porque esa materia está siempre en acto y, en algún punto de su curso, lleva en su seno la vida y las mismas inteligencias de los cuerpos vivientes que llegan a «representársela». El principio de *symploké*, al prohibirnos ver la materia ontológico general como una unidad de conjunto, nos obliga a verla como un conjunto de corrientes diversas e irreductibles algunas de las cuales han debido confluir para dar lugar a la conformación del mundo. Un mundo en el que, sin embargo, apreciamos, como si fueran indicios de fracturas más profundas, en líneas divisorias («punteadas») de círculos objetivos que llamamos categorías. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [54])

¿Acaso Gustavo Bueno no está determinando ontológicamente lo que es la idea de Materia ontológico general en la cita anterior? Si realmente no se puede decir «nada» positivo de esta idea, salvo el «No ser», ¿cómo es que, sin embargo, Gustavo Bueno le atribuye las cualidades de «pluralidad indeterminada», «infinita»..., y no de «materia abstracta», «materia prima» o «pura potencia»?

En efecto, la Materia ontológico-general, vista desde el Mundo a través del Ego trascendental que lo totalizó previamente, es pura negatividad, es decir, nada se puede decir de ella desde una positividad gnoseológica. Y en este sentido, las categorías artísticas, como categorías que están en el Mundo, no pueden expresar nada sobre una materia indeterminada que se conforma por los límites o desbordamientos de las materialidades cósmicas del Mundo que nos conducen al *ignoramus, ignorabimus*.

Sin embargo, Gustavo Bueno también defiende una vía progresiva de la Materia-ontológico general al Mundo a partir de la doctrina de «Circularidad entre la ontología general y la ontología especial», expuesta en *Ensayos materialistas* (1972, pp. 175-183)¹, en tanto y cuanto, las propias inconmensurabilidades, inagotabilidades y discontinuidades entre los estromas y géneros de materialidad del Mundo constituyen la constatación

(1) Los investigadores de la Fundación Gustavo Bueno que más han incidido últimamente en la reivindicación del circularismo ontológico presente en la doctrina del Materialismo filosófico de *Ensayos materialistas* (1972), son: Tomás García López, con su lección «Circularidad entre la Ontología General y la Ontología Especial de Gustavo Bueno» (17 octubre 2022); Vicente Chuliá Ramiro, en «La circularidad ontológica expuesta en los Ensayos materialistas y desarrollada en El Ego trascendental» (21 julio 2022); y Ekaitz Ruiz de Vergara, en «Reexposición canónica de la doctrina de los tres géneros de materialidad» (7 noviembre 2022).

ontológica (positiva) de la Materia ontológico-general. Es decir, la Materia ontológico general se constata en los momentos desbordantes del Mundo:

La operación «totalización de M_i » atribuida a E, no podría tener lugar al margen de la formación de la clase complementaria ($-M_i = M$). Una «clase» M que, sin confundirse con M_i , tampoco tiene que entenderse como su negatividad pura (como el No ser). Puede también entenderse, por el contrario, como una realidad múltiple, muchos de cuyos contenidos cabría considerar como presentes también en M_i . [...] Es decir, M, como idea negativa en el terreno gnoseológico. Pero no negativa a título de No ser [...] puesto que ella es «materialidad ontológico positiva» y no meramente abstracta. [Énfasis añadido] (Bueno, 2016, p. 297 y p. 302)

De este modo, si M «tampoco tiene que entenderse como su negatividad pura (como el No ser)», ¿por qué suscita tanto revuelo en el sector crítico que ya mencionamos en el apartado 2.2. del presente escrito el hecho de que las obras de arte sustantivo se den en el ámbito de la Materia ontológico-general, dicho explícitamente por el propio Gustavo Bueno?

Tal y como expone el filósofo, muchos de los contenidos de la Materia ontológico-general pueden considerarse como presentes en el Mundo (M_i); contenidos tales como «desbordamiento», «discontinuidades», «pluralidad indeterminada», «infinitud»... que operan constantemente en los diversos estromas de la materia cósmica (M_1 , M_2 y M_3) y, por ende, en las morfologías sustantivas de las obras de arte. Es por ello que Gustavo Bueno expone en «Materialismo filosófico como objetivismo estético» que:

El materialismo filosófico, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que constituidas, sin duda, a través del hombre, pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general, puesto que ni siquiera pueden entenderse en el ámbito de la Naturaleza. [Énfasis añadido] (Diccionario, [662])

Y esta característica de las obras de arte sustantivo, como obras que, una vez constituidas, pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico general, es la que diferencia, precisamente, el Materialismo filosófico como Objetivismo estético de las posturas naturalistas o artificialistas sobre la estética en el arte; lo cual no significa que los contenidos de M que se aprecian en los estromas artístico-sustantivos sean exclusivos de estas morfologías estéticas. Ni mucho menos.

En efecto, las cualidades ontológico-positivas de M que se consideran presentes en M_i a través de los momentos desbordantes de la materia cósmica que nos remiten al *ignoramus, ignorabimus*, se hallan presentes

en todos los momentos y estromas de dicho mundo, es decir, existen discontinuidades, inconmensurabilidades, desbordamientos, etc., tanto en las artes adjetivas como en las sustantivas; tanto en las técnicas y tecnologías como en las ciencias... Por ello, de lo que se trata, precisamente, es de estudiar cómo se dan estos contenidos de la Materia ontológico-general en los compuestos sustantivos a partir de las filosofías centradas del materialismo filosófico.

En el caso que nos ocupa, la Estética y Filosofía del arte deberá contar con las filosofías centradas de la Literatura, Arquitectura, Escultura, Pintura, Música... a partir de cuyos campos podrá investigarse cómo se observan dichos contenidos ontológico-generales en las morfologías poéticas y en qué se diferenciarían dichos contenidos de aquellos que se observan en las morfologías adjetivas o prosaicas, a saber:

Las discontinuidades e inconmensurabilidades que se dan en el arte adjetivo ya tienen que ver directamente con la idea de Finalidad, es decir, con el aspecto «servil» que caracteriza a las obras de arte adjetivo, de suerte que si se elimina del plano el *finis operis* de su propia constitución, dicha morfología deja de subsistir. O dicho de otra manera: los contenidos ontológico-generales presentes en las artes adjetivas no son discontinuidades de la propia inmanencia artística, sino discontinuidades antropológicas del eje circular, angular, radial... en los que dicha obra se desenvuelve y tiene su razón de ser. Así pues, en Música, por ejemplo, las inconmensurabilidades que se puedan dar en una canción country norteamericana de Alan Jackson, o en una de rock de la banda Queen, o en el último *single* de Rosalía, por ejemplo, tendrían que ver con componentes categoriales técnicos de la propia morfología sonora, mezclados con técnicas de baile, movimientos coreográficos, ceremonias institucionales, etc.

Sin embargo, todas estas discontinuidades no son internas a la obra musical, como sí lo son en la Quinta Sinfonía de Tchaikovsky, dirigida por W. Furtwängler, o en el *Oh magnum misterium* dirigido por Pablo Colino, en los que ya se aprecian choques y complejidades en los propios componentes del espacio melológico (metros, tonos, intervalos, grados, compases, tiempos, orquestaciones...), que se mantienen inmanentes a la estructura de la pieza y, por tanto, a la propia categoría.

Otro ejemplo de contenidos de la Materia ontológico-general presentes, de alguna manera, en la materia cósmica o Mundo se dan, por ejemplo, en las discontinuidades entre M_1 , M_2 y M_3 de la categoría musical, en tanto y cuanto, los contenidos terciogénicos que conforman las velocidades expansivas de las obras y, por ende, las invariables, se combinan, en el propio acto joreomático de la interpretación, con las variables y transformaciones de las morfologías tonales, bien por medio de la actualización de los instrumentos musicales

–M₁– (ya no se interpreta las sonatas de Schubert con el piano de mesa, ni *El clave bien temperado* de Bach sólo con el clave), bien por la multitud de interpretaciones enfrentadas entre sí –M₂– que no agotan las posibilidades del tejido objetivo e invariable.

Una prueba de esto último se puede deducir del siguiente fragmento de una entrevista al pianista Daniel Barenboim, realizada el 12 de septiembre de 2020 por el periódico *El País*. En ella se puede apreciar cómo el pianista hispano-argentino, tras haberse consagrado como un portento y uno de los más altos representantes de las interpretaciones de las sonatas de L.V. Beethoven (recordemos que Barenboim grabó a lo largo de su vida, desde 1958-59, la integral de sonatas del compositor alemán en lo que vendrían a ser cuatro ciclos), retoma de nuevo el estudio de dichas sonatas, a partir de la edición de Hans von Bülow:

[Daniel Barenboim] Ha vuelto a las sonatas de Beethoven. Nunca se alejó de ellas, pero el confinamiento le ha hecho profundizar en unas partituras que llevan acompañándole 70 años. [...]

P. ¿Así que ha vuelto a las sonatas de Beethoven?

R. Llevo desde los años sesenta con ello. Pero una buena partitura es como una montaña. Siempre queda un lado que no ves. Hay que moverse para encontrarlo. Esa visión de Von Bülow me produjo sed. La forma de pensar, graduar, la digitación nada convencional: no busca la comodidad, busca la expresión del pasaje. Las notas repetidas nunca las tocaba con el mismo dedo para no mecanizarlo.

P. El confinamiento, ¿habrá influido en esa nueva visión suya de Beethoven?

R. Para mí ha sido una bendición. Yo me levantaba por la mañana y me ponía a estudiar. Todo el día. [Énfasis añadido]

¿No es acaso una muestra de inagotabilidad de interpretaciones el hecho de que un pianista, con una técnica tan admirable como la de Barenboim y habiendo ya trabajado las sonatas durante cerca de sesenta años, decida retomar el estudio de dichas piezas y admita que «siempre queda un lado que no ves»?

Precisamente, la relación entre la Materia ontológico-general y las obras de arte sustantivo, tal y como lo expone Gustavo Bueno, se refiere a casos como el que acabamos de observar, esto es, a obras, que, aunque se han trabajado durante décadas, nunca dejan de agotar, desde su propia inmanencia categorial, sus posibilidades interpretativas.

¿Por qué ocurre esto? *Ignoramus, ignorabimus.*

4. Propuesta de un criterio poliédrico de la idea de Arte sustantivo del materialismo filosófico

§4.1. Justificación de la propuesta

Por todo lo expuesto hasta el momento, el lector ya puede hacerse una idea clara y distinta de lo que se entiende por Arte sustantivo desde el Materialismo filosófico, y cómo interactúa dicha idea con otras tantas que se entrecruzan necesariamente en el terreno filosófico de la Estética y Filosofía del arte materialistas; ideas como Fetiche, Finalidad, valores estéticos, Naturaleza, Cultura, Arte adjetivo...

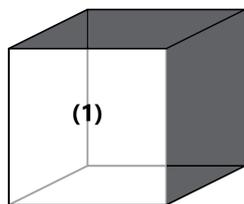
Sin embargo, y dado que Gustavo Bueno no llegó a recoger todas estas tesis sobre Filosofía del Arte en ningún volumen concreto, sino que son el resultado de múltiples reflexiones que ya aparecen esbozadas desde el año 1957 y que poco a poco fueron adquiriendo un grosor importante a lo largo del curso de su obra filosófica, hemos creído conveniente proponer un sistema de ordenación de los criterios expuestos en diversas obras por Gustavo Bueno que, en suma, constituyen una definición de Arte sustantivo desde el Materialismo filosófico. No obstante, esta definición, como es habitual en muchas terminologías del sistema, no puede recogerse simple y llanamente en uno o dos párrafos, sino que requiere de una mayor extensión explicativa, como es propio, por otro lado, de ideas como «cierre categorial», «identidad sintética» o «Teoría del volumen tridimensional».

Pues bien, lo que aquí se propone, en resolución, es un «criterio poliédrico» que dé cuenta de la suma de criterios que conforman la idea de Arte sustantivo; una suma, que, a nuestro juicio, ofrece como resultado un total de seis «caras» o criterios que, por su naturaleza, adquirirán una forma cúbica al respecto, comportándose como partes integrantes del todo atributivo que es la idea de Arte sustantivo (al modo en como las notas Re – Fa# – La – Do, en el ámbito tonal de Sol, constituyen partes integrantes de la totalidad atributiva de «Acorde de Séptima de dominante»).

Las *totalidades atributivas* T son aquellas en las cuales sus partes mantienen sus relaciones o conexiones con el todo no directamente o inmediatamente, sino mediatamente, a través de las partes. Por ejemplo, el hexaedro (o cubo) como totalidad atributiva, consta de seis caras, que no se relacionan directamente con el cubo, sino con otras caras, compartiendo además lados fusionados en las aristas del cubo. Las partes de un todo atributivo son principalmente las *partes integrantes*. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [24])

§4.2. Criterio «poliédrico» de la idea de Arte sustantivo de Gustavo Bueno.

(1) El primer y fundamental criterio para tratar cualquier asunto acerca de las obras de arte con significación sustantiva, es el criterio de la inmanencia categorial artística:



Las obras de Arte, las obras culturales humanas con significación sustantiva, son muy diversas y heterogéneas: musicales (y aún esta unidad es demasiado genérica: música instrumental, de cuerda, de viento, de madera, música vocal, música sinfónica), arquitectónicas, pictóricas, poéticas, teatrales, cinematográficas... [...] La metodología materialista aconseja comenzar por el análisis de las especialidades gremiales de artesanos y artistas (escultores, músicos, constructores, danzantes), así como de sus diversificaciones según culturas o escuelas interiores a cada cultura, como puedan serlo, en pintura, escultura o arquitectura, el realismo, el expresionismo, el funcionalismo, o el surrealismo... [...] Sólo manteniendo contacto con las mismas disciplinas artísticas será posible determinar las Ideas que de ellas «emanan» y en torno a las cuales habrá de derivarse en cada momento la filosofía de arte. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [650])

Es decir, no podemos abordar el análisis de ninguna obra sustantiva si previamente dicha obra no ha sido configurada a partir de la inmanencia de sus contenidos, propios de una categoría en concreto que, en cualquier caso, no podrá ser reducible a otra:

La categoricidad tiene como característica más señalada la irreductibilidad (o si se prefiere, la inmanencia de los contenidos de cada arte a su propia categoría): no es posible traducir la música a arquitectura o viceversa. Esto no significa que no puedan mediar isomorfismos, analogías y, sobre todo, franjas genéricas de intersección entre las categorías que también habrán de considerarse en principio como internas (o inmanentes) a las mismas. ([666])

Desde esta primera cara de nuestro «cubo» también podemos comprender la doctrina platónica, expuesta en el *Ion*, en *El Sofista* y en *Las Leyes*, sobre la inmanencia categorial de los géneros artísticos; inmanencia que en Platón se circunscribe a la Poesía y a la Música:

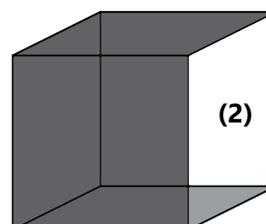
Cada uno de ellos [los poetas] sólo puede sobresalir en la clase de composición a que le arrastra la musa. Uno sobresale en el ditirambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos

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 trabajo. [Énfasis añadido] (Platón, «*Ion*», 1871, p. 196).

Nuestra música estaba antiguamente dividida en muchas especies y formas particulares. Las súplicas dirigidas a 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 a 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. [Énfasis añadido] (Platón, «*Las Leyes*», 1872, pp. 188-189)

Ahora bien, este criterio aislado no es suficiente para definir una idea de Arte sustantivo, puesto que desde este único criterio tendrían cabida las artes adjetivas, las artesanías, las técnicas, tecnologías, etc. Al materialismo filosófico, sin embargo, le son dados otros cinco criterios que definirían atributivamente la idea de Arte sustantivo:

(2) El segundo criterio se fundamenta en la segregación de las operaciones de los artistas respecto de las obras sustantivas, dando lugar al carácter suprasubjetivo de la obra de arte y a su inserción en el eje radial del espacio antropológico.



Recordemos que las ideas de Arte sustantivo o poético y Arte adjetivo o alotético son el resultado de una redefinición de las tradicionales ideas de Bellas Artes o Arte liberal y las ideas de Arte servil o mecánico; redefinición que Gustavo Bueno lleva a cabo al margen de fundamentos subjetivo-sociales (las artes liberales eran las «preferidas» por las élites nobles aristocráticas, y se denominaban como tal porque las practicaban «hombres libres»; frente a los siervos, que solían practicar las artes serviles –Bueno, 2007, p. 275–), en favor de fundamentos objetivos. Así pues, uno de los fundamentos objetivos que distinguen claramente el Arte adjetivo del Arte sustantivo (distinción que se lleva a cabo en el proceso analítico de disociación y no separación de ambas ideas, pues, desde el materialismo filosófico no se comprenden como dicotómicas) reside en la característica de *finis operis* que mantiene la primera y la característica de segregación del artista que mantiene la segunda, la cual considera a la obra sustantiva por encima de la voluntad de sus autores:

El materialismo filosófico se vale de un criterio análogo al que le sirve para distinguir las ciencias estrictas, las ciencias α , de las tecnologías y ciencias β : el criterio de la «segregación» del sujeto actante mediante la representación. Y esta segregación de la obra respecto de los sujetos, cuando está determinada por un «cierre fenoménico» (que sólo por analogía puede compararse con un cierre categorial, esencial) es lo que la convertiría en obra de arte sustantivo o poético. [...]

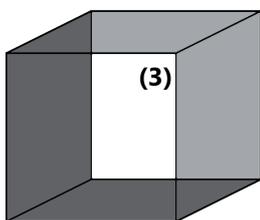
Las sustancias, según esto, aunque hayan sido producidas por el hombre, cuando logran segregar al sujeto operatorio alcanzan la independencia o autonomía respecto de los mismos sujetos o demiurgos que las han producido. Estas sustancias fabricadas por el hombre (un barco, una sinfonía, un molino, un cepo) entran en una trama de relaciones e interacciones que se mantienen por encima de la voluntad de sus autores. [...]

Las obras producidas o creadas por las artes liberales podrían en general redefinirse como obras de arte sustantivo cuando efectivamente logran segregar a los sujetos operatorios que las compusieron o las ejecutaron. [...]

Dicho de otro modo (por referencia al espacio antropológico): la sustancialidad actualística de las obras de arte liberal equivale al ingreso de tales obras en el eje radial del espacio antropológico. En este eje las obras de arte se encuentran con morfologías naturales y con otras morfologías tales como los teoremas geométricos, que no forman parte de la Naturaleza, pero tampoco de la Cultura. [Énfasis añadido] (Bueno, 2007, pp. 280-282)

Así pues, desde este segundo criterio, la razón por la cual una obra sustantiva es análoga a un teorema científico –y, por tanto, se disocia de las operaciones del autor– es debido a la urdimbre de conexiones, relaciones y complejidades que conforman el componente suprasubjetivo del valor estético de la obra.

(3) Criterio basado en la negación de una Finalidad o *finis operis* en las obras de arte sustantivo.



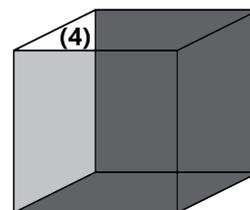
Esta tercera cara del cubo se nos presenta como una consecuencia de la anterior, a saber, al quedar segregado el sujeto operatorio de la obra sustantiva, esta morfología se conforma al margen de la idea de Finalidad, sin perjuicio, tal y como hemos explicado anteriormente, de los *finis operantis* o fines sobrevenidos que puedan darse en el contexto de dichas morfologías. A este respecto, recordamos la cita de Gustavo Bueno en la que realiza analogías de atribución entre componentes del eje radial como puedan ser: un volcán, la Luna, el agua caída del

cielo, un teorema y una obra de arte sustantiva. Todos ellos, dados al margen de la idea de Finalidad.

Esto aproxima inesperadamente las artes liberales a las ciencias más firmes (aquellas que han logrado segregar de sus teoremas a los sujetos operatorios). [...] ¿Qué finalidad puede atribuirse al teorema de Pitágoras? Ninguna: el teorema de Pitágoras, o cualquier otro teorema de la Geometría (euclídea o no euclídea), es un resultado imprevisto, una «resultancia» que jamás pudo ser prevista ni propuesta como un fin natural o humano anterior a su prefiguración técnica entre carpinteros o albañiles mesopotámicos o egipcios. [...] ¿Y qué finalidad puede atribuirse a la Luna, o a un volcán, o a un río que resulta de las aguas caídas del cielo? [...] La finalidad, suponemos, solo afecta a la vida orgánica, y no del mismo modo. Pero ni los teoremas ni los contenidos inorgánicos de la naturaleza ni las obras clasificadas como artes liberales son morfologías vivientes, organismos, más que por metáfora. [...] La música barroca o clásica, la sonata o la sinfonía, fueron resultados no previstos de la historia de la música, y a los que no puede atribuirse finalidad alguna. [Énfasis añadido] (Bueno, 2007, pp. 279-280)

Este criterio, sería, además, la razón por la cual se diferenciaría la segregación del autor que se da en un compuesto sustantivo respecto de la segregación que tiene lugar en una morfología servil o adjetiva, como pueda ser un ordenador, una mesa, un sofá o un fetiche al servicio de la adoración sacra del cuerpo idiográfico.

(4) Criterio basado en la idea de sustancialidad actualista, aplicada a los valores estéticos objetivos de la obra, como multiplicidad de interpretaciones enfrentadas entre sí sobre las invariables.



El cuarto criterio se fundamenta, ni más ni menos, en la idea de sustancialidad actualista que Gustavo Bueno constituye como *pars construens* a la previa destrucción de la idea de *finis operis* en los compuestos sustantivos. Es decir, la cuarta característica que define la idea de Arte sustantivo se basa en la concepción de la obra como una invariable objetiva (o sustancia) sobre la que intervienen multiplicidad de transformaciones e interpretaciones, por parte de los sujetos que la rodean, enfrentadas entre sí, gracias a las cuales se van reanudando «los campos que ella había logrado poner entre paréntesis».

Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público [las variables], 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. [...] Los artistas o los actores [...] que están implicados en su obra, cuando ésta es indisoluble de sus cuerpos, incluidos los espectadores, no son artistas o actores en el sentido del arte sustantivo. En cambio, en el concierto de piano puedo disociar al pianista de la obra cerrando los ojos o desviándolos; de este modo, escuchando, podré entender sin distracciones más a fondo el tejido objetivo del concierto [la invariable sustancial: la velocidad expansiva], si es que lo tiene: el ejecutante, presente en la génesis de la obra, ha de ser segregado de su estructura. (Diccionario, [662])

Desde esta idea de sustancialismo actualista, Gustavo Bueno reinterpreta la idea de Arte divino de Platón de la siguiente manera, a saber, la «fuerza divina» –que Platón compara con la piedra Heráclea, la cual atrae una multitud de anillos que conforman una cadena de anillos de hierro– se traduce por la gran cadena de interpretaciones diversas y enfrentadas que quedan trabadas a la sustancia invariable del objetivismo estético de la obra sustantiva. Así mismo lo explica el filósofo en el artículo «La determinación», a raíz de la obra pictórica de Jesús Mateo:

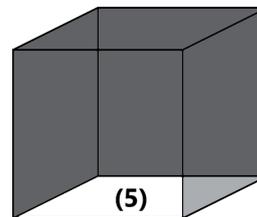
En esta confluencia podríamos poner aquello que solemos designar como inspiración: Una «fuerza divina» o, por lo menos, previa a la misma voluntad humana, y no una técnica es lo que mueve al artista, a Ión. Una fuerza «parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heraclea». Por cierto, que esta piedra, sigue diciendo el Sócrates platónico, «no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que, a veces, se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra». Una «fuerza divina» ha movido también, sin duda, a la voluntad artística de Jesús Mateo, y se ha transmitido a cientos de personas. [...] A todos les viene la fuerza que les sustenta de esa «fuerza divina», y no de la técnica, que movió la primera piedra, al artista, a Ión, a Jesús Mateo. [Énfasis añadido] (Bueno, 1999, párr. 6)

Y en el libro *La fe del ateo*:

La misma idea de sustantividad podría ser utilizada en la reinterpretación filosófica de las ideas de Platón que antes hemos considerado, tomadas de *El Sofista* o del *Ion*, y que tienen que ver con las artes divinas, no humanas, o con la fuerza divina, no humana, que impulsa al artista más allá de su «técnica servil». Sencillamente, aquello que Platón atribuye a unas fuerzas divinas no humanas, capaces de enfrentarse al hombre y al propio artista hasta el punto de dirigirlo, podría ser traducido por la «sustantividad actualista» que atribuimos a la obra de arte superior no servil. Porque estas obras ya no sirven a los hombres, subordinándose a sus necesidades, sino que más bien son las obras de arte superior aquellas a las cuales los hombres han de enfrentarse y aun subordinarse, ante todo para tratar de entenderlas. [...]

La obra de arte sustantiva necesita el dominio de una técnica a su servicio, servil, que viene dada de la tradición; pero la obra de arte superior sustantiva no se agota en las técnicas, y sólo le es dado dominarlas para poder encauzar la sustancia de su obra, que desbordará siempre esas técnicas serviles. [Énfasis añadido] (Bueno, 2007, p. 285)

(5) Criterio basado en la complejidad entre el plano de interpretación literal (o noetológico); el plano de interpretación alegórico; y el plano de interpretación autogórico.



Si realizamos un estudio detallado de la obra de Gustavo Bueno y nos centramos en lo tocante a cuestiones sobre Filosofía del arte, no podemos por menos que detenernos en uno de sus escritos clave, a saber, «Poesía y verdad» (julio 2009). Este artículo fue escrito a raíz de la jornada del 27 de mayo de 2009, que tuvo lugar en la Fundación Gustavo Bueno, dedicada a analizar y debatir el proyecto «en torno a una crítica de la razón literaria» del profesor Jesús González Maestro.

En efecto, aquí podemos encontrar, entre otras, una doctrina sobre la interpretación poética del poema *Suelta mi manso, mayoral extraño* de Lope de Vega, basada en tres planos: el plano literal o noetológico; el plano alegórico y el plano autogórico.

1.- El plano literal está basado en la inmanencia racional de los términos del compuesto artístico que es analizada a partir de la racionalidad universal noetológica:

a) El plano de las interpretaciones literales no autogóricas, pero sí inmanentes al sentido ordinario de la cadena textual de significantes. [...]

El soneto, en efecto, como venimos diciendo, tiene un sentido literal, estrictamente inmanente, en el cual los términos «manso» y «mayoral» son significantes o nombres comunes (universales, en sentido lógico), cuyos valores singulares se encuentran dados en un campo antropológico o etológico, al que accedemos a través de los diccionarios de la época. Y es este sentido literal el que ha sido tenido en cuenta en la interpretación del soneto como un «discurso racional» de carácter económico idiotético, aunque homologable noetológicamente al discurso racional de carácter geométrico del teorema de Euclides. [Énfasis añadido] (julio 2009)

2.- El plano autogórico se refiere a los propios materiales internos a la categoría artística, a saber, en Literatura, la cadena de significantes y significados; en Música, las figuras del espacio melológico, explicadas y tratadas por

Chuliá a partir de la Teoría del volumen tridimensional de la Música de Gustavo Bueno; en Pintura, el cierre tecnológico, expuesto magistralmente por Tomas García López... y así sucesivamente.

Los significantes, lejos de tener que ser reducidos a la condición de algo así como meros «instrumentos vehiculares» de los significados (y subordinados siempre a ellos), pueden también asumir el papel de contenidos significados, lo que hace que sean estos significados los que estarán subordinados a los significantes (en el caso en el que aquellos significantes tengan que ver con los signos autogóricos o tautogóricos), para atenernos a los dominios en los que se mueve. El ejemplo más a mano que podemos ofrecer de «soneto autogórico» es el famoso soneto, también de Lope de Vega, «Un soneto me manda hacer Violante». [Énfasis añadido] (op. cit.)

Sin duda, habría que estudiar en cada categoría artística y en cada materialidad estética cómo se comportan dichos materiales; y esto abre futuras y abundantes vías de investigación de gran importancia para la Escuela de Filosofía de Oviedo.

3.- El plano alegórico, finalmente, se refiere a la traducción de las ideas que operan sobre la inmanencia de los términos estéticos que constituyen la obra, desbordando dicha inmanencia, lo cual hace de este plano de interpretación un componente imprescindible para el estudio y totalización del compuesto artístico. Gustavo Bueno, además, en la categoría literaria, sitúa este último plano como el imprescindible para que pueda darse una sustantividad poética:

b) El plano de las interpretaciones alegóricas de unas cadenas de términos cuya interpretación textual ordinaria se presupone como base de referencia, pero que desborda la inmanencia de la base. [...] El sentido literal del verso en el que un pastor pide al mayoral que suelte a su manso, no deja de entender su genuino significado poético, que sólo se alcanza cuando caemos en la cuenta de que este manso es una alegoría de algo muy diferente al toro, a saber, la figura de una mujer. [...]

Ahora bien, el soneto *Suelta mi manso, mayoral extraño*, tiene un sentido literal y prosaico cuya racionalidad noetológica —no por ello científica estricta, alfaoperatoria sino prudencial betaoperatoria— pueda serle reconocida al margen y previamente a su sentido poético. Un sentido que sólo se nos manifiesta en su interpretación alegórica, cuando manso (y sólo a través del autor y de otras obras suyas, como causa eficiente y formal) nos lleva a la mujer. [...]

En cualquier caso lo cierto es que estas interpretaciones alegóricas del teorema I,1 no añaden nada a su verdadera geometría, que además tiene la capacidad suficiente en su autonomía, como para poder disipar cualquier pretensión mística. Lo contrario ocurriría con la interpretación alegórica del soneto, que es necesaria para alcanzar su sentido poético, aún cuando también este significado podría determinar la anulación de toda figura idiográfica. [Énfasis añadido] (op. cit.)

Con todo ello, ¿por qué entendemos estos tres planos como un criterio más que establece una idea clara y distinta de la idea de Arte sustantivo de Gustavo Bueno?

En efecto, los planos autogórico, literal y alegórico también se pueden dar en obras de arte adjetivas como, por ejemplo, en una canción pop o rock, no obstante, si viéramos dicha canción desde el plano autogórico, en múltiples ocasiones se nos presentaría como unos pocos acordes que se repiten mecánicamente, con cadencias «elementales», sin modulaciones, sin riqueza contrapuntística, sin giros melódicos intrincados, etc., por lo que, finalmente, y debido al poco peso que tendría este plano, las ideas extramusicales (alegóricas) que la rodean predominarían por encima del resto.

Ahora bien, lo que distinguiría Arte sustantivo de Arte adjetivo desde esta quinta cara del cubo, lo obtendríamos desde la noción del materialismo filosófico de «unidad complexa»², a saber, el criterio de complejidad o trabazón entre los planos autogórico, literal y alegórico de manera dialéctica impediría que la morfología artística fuese utilizada de manera servil, en tanto y cuanto ya no habría ningún predominio o reducción de un plano a los demás, sino que la interpretación estética de dichos planos trabados actualizaría las invariables sustantivas de la obra artística.

Un ejemplo de ello lo encontraríamos en la interpretación de una obra pictórica como el *Guernica* de Picasso. Este cuadro, como es bien sabido, está rodeado de ideas (políticas y antropológicas) de toda índole, pero si estas ideas no se traducen al plano autogórico (los colores y trazos que representan las ideas) y al plano literal (la estructura del cuadro en cuanto a dimensiones, proporciones, etc.), la obra estaría siendo adjetivada a tales ideas alegóricas, por carecer del carácter complejo de los tres planos. Lo mismo ocurriría con la interpretación de una sinfonía. Si las ideas que envuelven dicha obra (la idea de Naturaleza, la filosofía de Hegel, analogías pictóricas, etc.), no se traducen internamente en contenidos autogóricos y literales concretos a los cuales dichas ideas han de trabarse o complexionarse, estaríamos ante una interpretación adjetiva de la sinfonía. Así lo explica Gustavo Bueno en la siguiente cita de «Filosofía del arte como catártica»:

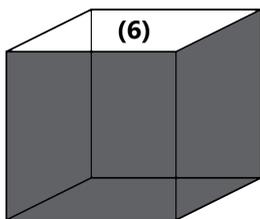
La catártica incluye también el análisis de los procesos mediante los cuales determinadas Ideas han sido «traducidas» a normas «técnicas de construcción categorial». Por ejemplo, supongamos que la Idea, propia de la filosofía clásica alemana (Kant y, sobre todo, Hegel) según la cual los procesos dialécticos se despliegan en los momentos de la tesis, antítesis y síntesis, influyó de hecho en la organización de la estructura de las sonatas o de las

(2) Esta noción, aplicada a los planos autogórico, alegórico y literal, la tomamos de la brillante lección «El modelo lingüístico en los estudios literarios» (22 julio 2021), impartida por Ekaitz Ruiz de Vergara en los XVII Curso de Filosofía de Santo Domingo de la Calzada.

sinfonías de Beethoven. La norma técnica habría consistido en interpretar los momentos dialécticos como tiempos o partes globales de la obra y las oposiciones dialécticas como oposiciones de ritmo (*allegro/andante, allegro/assai*) o de tonalidad (*Do menor, Sol mayor, etc.*). Pero, ¿hasta qué punto, o en qué medida, esas «Ideas preconcebidas» del ritmo ternario de la dialéctica hegeliana permanecen en la obra musical? Por de pronto, han de ser redefinidas en los términos de la materia categorial musical, porque solo de este modo la doctrina hegeliana de los ritmos dialécticos puede «sonar». [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [665])

Es decir, aquellas obras musicales basadas en potentes ideas alegóricas (sobre todo las obras de «música de vanguardia») que no se traduzcan a normas técnicas de construcción categorial o que no queden finalmente redefinidas en los términos de la materia categorial musical (el «espacio melológico») para la que fueron compuestas, quedarían tipificadas desde el materialismo filosófico como obras de arte adjetivo.

(6) Criterio basado en la idea de Materia ontológico-general como destrucción de las concepciones estéticas naturalistas, culturalistas y artificialistas de la obra de arte.



Como hemos procurado dejar claro al final del punto tres de nuestro artículo, Gustavo Bueno se basa explícitamente en la idea de Materia ontológico general como fuente de crítica a las ideas de Naturaleza y Cultura, que intervienen en diversas concepciones estéticas de la obra de arte. Es decir, el criterio por el cual una obra de arte adquiere significación sustantiva está basado en la apreciación de contenidos de la Materia ontológico general en el mundo de los fenómenos (M_i), tales como discontinuidad, inconmensurabilidad, infinitud..., que se aprecian, precisamente, en la propia inmanencia de la categorialidad de la obra artística, y no tanto en sus fines sobrevenidos. Esta característica es la que distinguiría la idea de Arte sustantivo de la idea de Arte adjetivo.

O dicho de otra manera, el criterio basado en la contemplación de las obras de arte como obras dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general es aquel por el cual se nos hace imposible una contestación gnoseológico-positiva de aquello que comentaba Gustavo Bueno sobre un músico genial y un trabajador sin genio:

Podrá un músico genial haber tardado tres horas en escribir un andante, y otro, gran trabajador, pero sin genio, trescientas en escribir una sinfonía: pero el andante valdrá mucho, casi infinito, y la sinfonía valdrá poco, o casi nada. [Énfasis añadido] (*Diccionario*, [662])

Y a su vez, es aquel por el cual podemos afirmar ontológicamente que una obra de arte se enfrenta a los sujetos operatorios como «extraña» o «enigmática»:

Una obra de arte liberal, en cuanto obra de arte sustantivo, es la que tiene capacidad de segregar al artista, y enfrentarse, como «extraña», no sólo a él, sino al grupo al cual el artista pertenece. [...] La obra de arte sustantivo ocupa de este modo un lugar junto a las obras de la Naturaleza, y puede resultar tan enigmática o más que las formas naturales. El principio *Verum factum* («solamente entendemos aquello que hemos construido») sólo tendría aplicación, según esto, a las obras de arte servil. El *Concierto para piano y orquesta n.º 29* de Mozart es acaso tan enigmático como morfologías fósiles de Burgess Shale. [Énfasis añadido] (Bueno, 2007, pp. 282-283)

En definitiva, para finalizar este escrito, queremos incidir una vez más en los postulados críticos que argumentan *ad hominem* el hecho de que las obras de arte, al darse en el Mundo (M_i), no permiten apelar a la idea de Materia ontológico general para entender su propia constitución, ya que afirman que la idea de M no puede ser fundamento de nada en tanto y cuanto ésta queda fuera del Mundo.

Pues bien, para empezar, al menos afirmaremos que la idea de Materia ontológico general, como hemos explicado anteriormente, es uno de los fundamentos clave del materialismo filosófico, a partir del cual se construye la idea de Arte sustantivo; y que es imposible entender la relación ontológica entre las ideas de Mundo (M_i) y Materia ontológico general (M) sin su eslabón, representado por la figura del Ego trascendental (E) que, a su vez, intercala dichas ideas de M_i y M, tal y como lo explica Bueno en los *Ensayos materialistas* (1972, p. 68), donde define al Ego trascendental como «la propia constitución de la Idea general de Materia a partir de M_i ».

Todo ello nos conduce al postulado primero de la ontología materialista, representado por la fórmula $E = M_i$, que tanta polémica está causando últimamente desde la lección «Reexposición canónica de la doctrina de los tres géneros de materialidad» (7 de noviembre de 2022), impartida por Ekaitz Ruiz de Vergara, de suerte que algunos críticos creen observar una errata en esta fórmula, basándose en el argumento de que en el siguiente párrafo de la exposición de la fórmula (1972, p. 67), Gustavo Bueno se refiere a la identidad entre el Ego trascendental y el Mundo.

¿Debemos interpretar esta fórmula, por tanto, como un error, en tanto y cuanto al referirse en la página 67 de *Ensayos materialistas* al Mundo, Gustavo Bueno debió poner M_i en lugar de M?

Aunque sobre esta polémica, tanto Tomás García López como Ekaitz Ruiz de Vergara, en sus últimas lecciones, ya han dado suficientes argumentos para

desestimar la propuesta de entender la fórmula $E = M$ como una errata, por nuestra parte insistiremos en la no dicotomía entre las ideas de M_1 y M , que a través de E quedan intercaladas, por su importancia en la propia constitución y entendimiento de la idea de Arte sustantivo de Gustavo Bueno:

Las clases A (E) y B (M_1) no «agotan» los elementos o contenidos inscritos en ellas. Y si M_1 «cubre» la totalidad del Universo finito visible, la conclusión que se impone es necesariamente esta: que el universo visible (M_1) no «agota» la integridad de los elementos o contenidos dados en él. O, lo que es lo mismo, *que los elementos o contenidos del Universo no se agotan en su condición de tales elementos o contenidos del Mundo*. Ellos constan, además, de contenidos que desbordan el Mundo, los cuales no son representables por clases, dado que hemos supuesto que M_1 contiene todas las clases conceptualizables.

Esta es la razón por la cual llamamos a tales contenidos del mundo M_1 , en sus momentos desbordantes de este Mundo M_1 , contenidos de una Materia ontológico general (M) que ya no tendría por qué ser concebida como pura negatividad ontológica (puesto que su negatividad es puramente gnoseológica). [Énfasis añadido] (2016, pp. 192-193)

En este sentido, si las obras de arte sustantivo, como contenidos de M_1 , no se agotan, en su condición de tales elementos o contenidos del Mundo, a través de la suma de múltiples, discontinuas, enfrentadas e inconmensurables interpretaciones (actualismo), debemos entenderlas, por tanto, como morfologías que, en sus momentos desbordantes de este Mundo (sus propias inconmensurabilidades), son dadas en el ámbito de una Materia ontológico general (M) que «no tendría por qué ser concebida como pura negatividad ontológica».

Ahora bien, estos momentos desbordantes del Mundo no podrían darse sin la actividad del Ego trascendental. Dicho de otra manera: si partimos, por ejemplo, de la morfología constituida por la Sinfonía Quinta de Beethoven –como parte de M_1 –, su propia totalización precisa de la actividad del Ego trascendental por medio de la concatenación atributiva de los múltiples sujetos que la han totalizado e interpretado a lo largo de la Historia (Hans von Bülow, Arthur Nikkisch, Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini, Víctor de Sábata, Sergiu Celebidache, Herbert von Karajan, Ataúlfo Argenta...). Sin embargo, estas interpretaciones están enfrentadas entre sí y dan lugar a la imposibilidad de cerrar y fijar la propia constitución morfológica de la Sinfonía, por lo que es, precisamente, en los momentos desbordantes de dicho ejercicio de totalización (E) donde se constatan los contenidos de la Materia ontológico general, y por tanto colocan a la Quinta Sinfonía de Beethoven en este ámbito ontológico general.

Dicho de otro modo: el Ego trascendental (por tanto, no categorial) E interviene en la totalización finita de $M_1 = (M_1 \cup M_2 \cup M_3)$, en tanto requiere el complemento infinito (negativo) de esa totalidad, M_1 .

Por ello decimos que E constituye un eslabón imprescindible tanto para la constitución de la idea M_1 como para la constitución de la idea de M . [Énfasis añadido] (2016, p. 193)

Referencias bibliográficas

- Alvargonzález Rodríguez, David. (11 enero 2021). «La idea de artes sustantivas». Escuela de Filosofía de Oviedo. Disponible en: <https://fgbueno.es/act/efo221.htm>
- (23 julio 2021). «La clasificación de las artes sustantivas». XVII Curso de Filosofía de Santo Domingo de la Calzada. Disponible en: <https://www.fgbueno.es/act/sdc2021.htm>
- (12 mayo 2022). «El arte abstracto». Casa de Cultura de Grado, Asturias. Disponible en: <https://youtu.be/RLRGNjR6ams>
- Bueno Martínez, Gustavo. (1957). «Sobre el alcance educativo en la música popular». *Revista española de Pedagogía* (58): 77-88.
- (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus.
- (1974). *La metafísica presocrática*. Oviedo: Pentalfa.
- (1989). *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión*. Madrid: Mondadori.
- (1999). «Jesús Mateo. La determinación». *Matador; revista de cultura, ideas y tendencias* (25-26). Vol. 5. Madrid: La Fábrica.
- (2000). «Los valores de lo sagrado: númenes, fetiches y santos». En María Isabel Lafuente Guantes (ed.), *Los valores en la ciencia y la cultura. Actas del Congreso Los valores en la ciencia y la cultura*. León: Universidad de León (407-435).
- (2004). «Arquitectura y filosofía». En *Filosofía y Cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno* (405-181). Madrid: Ediciones Libertarias.
- (2005). «Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones». *El Basilisco* (37): 3-52.
- (2007). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy.
- (2009). «Lo sagrado: númenes, fetiches y santos». Tesela n.º 6. Disponible en: <https://fgbueno.es/med/tes/t006.htm>
- (junio 2009). «Poemas y teoremas». *El Catoblepas* (88): 2.
- (julio 2009). «Poesía y verdad». *El Catoblepas* (89): 2.
- (2012). «Más allá de lo Sagrado: un análisis del proyecto del mural de Jesús Mateo». *El Catoblepas* (122): 2.
- (2013). «Ojos claros, serenos: ¿«Madrigal» o «Problema»?». *El Catoblepas* (139): 2.
- (2016). *El ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa.
- (2016). *El mito de la cultura*. 10ª ed. Oviedo: Pentalfa.
- Chuliá Ramiro, Vicente. (18 noviembre 2019). «La filosofía del arte desde el materialismo filosófico». Escuela de Filosofía de Oviedo. Disponible en <https://www.fgbueno.es/act/efo202.htm>

- (2022). *Tratado de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- (28 mayo 2022). «¿La Música se reduce a las técnicas y tecnologías?». *Filosofía materialista de la música*. Disponible en <https://fgbueno.es/fmm/081.htm>
- (21 julio 2022). «La circularidad ontológica expuesta en los *Ensayos materialistas* y desarrollada en *El Ego trascendental*». XVII Curso de Filosofía de Santo Domingo de la Calzada. Disponible en: <https://fgbueno.es/act/sdc2022.htm>
- (3 noviembre 2022). Presentación del Tratado de Filosofía de la Música. Valencia: Real Acadèmia de Cultura Valenciana. Disponible en: <https://fgbueno.es/fmm/racv2022.htm>
- Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*. (2000). Editado por Pelayo García Sierra. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- García López, Tomás. (2 marzo 2021). «La idea de *artes sustantivas* de David Alvargonzález vista desde el Materialismo Filosófico». Escuela de Filosofía de Oviedo. Disponible en <https://www.fgbueno.es/act/efo228.htm>
- (17 octubre 2022). «Circularidad entre la Ontología General y la Ontología Especial de Gustavo Bueno». Escuela de Filosofía de Oviedo. Disponible en: <https://www.fgbueno.es/efo/efo277.htm>

Pozo Fajarnés, José Luis. (2022). «El síndrome del Ego trascendental». *El Catoblepas* (199): 8.

Platón. (1871). «Ion». En *Obras completas*. Editado por Patricio Azcárate. Tomo 2. Madrid: Medina y Navarro Editores.

— (1872). «Las Leyes». En *Obras completas*. Editado por Patricio Azcárate. Tomo 10. Madrid: Medina y Navarro Editores.

Ruiz de Vergara Olmos, Ekaitz. (22 julio 2021). «El modelo lingüístico en los estudios literarios». XVII Curso de Filosofía de Santo Domingo de la Calzada. Disponible en: <https://www.fgbueno.es/act/sdc2021.htm>

— (7 noviembre 2022). «Reexposición canónica de la doctrina de los tres géneros de materialidad». Escuela de Filosofía de Oviedo. Disponible en <https://www.fgbueno.es/efo/efo281.htm>

Teatro Crítico, un programa de debate y análisis. (9 octubre 2021). «Controversia sobre las artes sustantivas y el materialismo filosófico», n.º 140. Disponible en: <https://teatrocritico.es/2021/p140.htm>

Recibido: 19-12-2024
Aceptado: 28-01-2025

