

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 139-145

Vidzu Morales
Universidad Autónoma de Tlaxcala

Breve deslinde en torno al escrito «Sobre el alcance educativo en la música popular» de Gustavo Bueno

Resumen:

El presente trabajo busca reflexionar el concepto de música popular, en torno a un trabajo del filósofo Gustavo Bueno y, a su vez, reconocer la relación que existe entre este género musical y las implicaciones socioeducativas tanto para el sujeto gnoseológico como para la consolidación histórica de una nación como la española.

Palabras clave: Gustavo Bueno, educación, historia, institución, música popular, Estado.

Abstract

This paper seeks to reflect on the concept of folk music, around a work by the philosopher Gustavo Bueno and, in turn, recognize the relationship that exists between this musical genre and the socio-educational implications both for the gnoseological subject as well as for the historical consolidation of a nation like the Spanish.

Keywords: Gustavo Bueno, Education, History, Institution, Folk music, State.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusica.es/afm>
anuario@filosofiadelamusica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022



Breve deslinde en torno al escrito «Sobre el alcance educativo en la música popular» de Gustavo Bueno

Vidzu Morales Huitzil
Universidad Autónoma de Tlaxcala

§1. Prolegómeno

Gustavo Bueno en su artículo «Sobre el alcance educativo en la música popular», publicado en 1957 en la *Revista Española de Pedagogía*, plantea la relación entre música, enseñanza, historia y política. Es en este escrito donde el egregio filósofo esboza la importancia de deslindar las operaciones musicales que emanan del seno popular con la finalidad de introducirlas en el plan de estudio y, con ello, entablar un vínculo fundamental entre conocimiento, praxis y cohesión social. Bueno enfatiza que la formación de un ciudadano, en este caso el español, requiere de espacios que favorezcan determinadas «continuidades estructurales» (Bueno: 1991, p. 4), donde se criben las «reliquias y los relatos» (Bueno, 1978, p.1) musicales para la formación del párvulo o el académico en dependencia de la instancia institucional en la que se encuentren.

Por su parte, en este acaecer tan específico, existe una discontinuidad entre las especies que no obsta el deslinde del género musical a tratar, lo que permite a Gustavo Bueno en el principio de su escrito determinar morfologías que, dada unas propiedades históricas

particulares, develan su importancia en la constitución de una organización política. El sujeto cognoscente, por ende, debe establecer tanto las especies con-causativas (determinaciones del género popular) como la cronicidad de estas operaciones; dado que, en el proceso de delimitación, las variantes se subsumen a un marco de referencia conceptual y la diferenciación de sus constitutivos, en su objetivación, decanta como referente gnoseológico en instituciones específicas.

De esta forma, Bueno plantea que las correlaciones objetuales, que concretan las particularidades de la música popular, enfatizan un *axis* complejo para el sujeto gnoseológico, debido a las operaciones de las reliquias musicales en la «capa circular del espacio antropológico» (Bueno, 1978, p. 57). Condición importante, la que plantea en este caso Gustavo Bueno, para negar las cribaciones en un solo constitutivo de la materialidad ontológico especial. Es decir, no podemos reducir las operaciones de la música popular solamente a «la materia primogenérica, a la segundogenérica o a la terciogenérica» (Bueno, 1972, p. 140), debido a que la comprensión de nuestro objeto de estudio implica la confluencia de los refe-

rentes fisicalistas, la funcionalidad del aparato psíquico, así como la reciprocidad conceptual entre ciertos ejes gnoseológicos. Por ende, el considerar que la música popular acaece solamente en M_2 impediría aprehender su historicidad, ya que se suprimiría una continuidad específica y se caería en una discontinuidad debido a la ablación del sujeto gnoseológico.

§2. Deslinde de la música popular

Gustavo Bueno en su escrito indica, al comprender tal género musical, las diferencias intrínsecas que tienen causa necesaria en la confluencia de los tres referentes de la materia ontológico especial y permiten comprender tales constitutivos gnoseológicos desde «términos vinculados objetivamente unos a otros para, a partir de ahí, tratar de regresar a las operaciones que los componen o recomponen» (Bueno, 1989, p. 163). Por ende, la concreción de una especie de la música popular remitiría a las entidades históricas de un Estado (en este caso, el español) y a la confluencia diacrónica y sincrónica de los basamentos institucionales que se retraen analépticamente, con la finalidad de configurar un programa para la formación de los párvulos en los estatutos de la Música. Con ello, para Gustavo Bueno las concreciones de la música popular desvelan operaciones de continuidad y discontinuidad propias de la organización política a la que pertenecen; dado que «todo lo que acaece procede de materiales antecedentes, sin que pueda aceptarse solución de continuidad, al menos en el plano fenoménico [...] sólo que esta continuidad causal, no es incompatible con el postulado de una discontinuidad estructural» (Bueno, 1991, p. 8). La música popular, como género, es una correlación entre la convergencia y la divergencia que acaecen en la determi-

nación de sus especies que, articuladas por morfologías específicas, remiten a un constitutivo primigenio; así, «estas virtudes pedagógicas que presumimos en la música popular fluyen de ella, ante todo, del ingrediente genérico de su estructura, a saber, de esta propiedad primaria que a la música popular hemos de conceder: el ser *música*» (Bueno, 1957, p. 80).

En este punto, Gustavo Bueno ofrece una complejidad específica, ya que cada una de las especies del tema a tratar no modificaría, en todos los acaceres a los géneros o sub – géneros de la música; empero, en el deslinde histórico, se concretará como una pieza de determinada envergadura, debido al enfoque y a la cribación que emana de *El Ego Trascendental* (Bueno, 1972, p. 44). De esta forma, la cribación y nominación de las especies de la música popular implican una totalidad, sin embargo, cuando estas tienden a ser parte, en función de otras operaciones que se ayuntan al campo de la música, se le adjudican novísimas modalidades; *v.gr.* cuando la música popular está adscrita a un plan de estudios o en el momento en que una pieza funge como referente histórico para una parte de la población. Es decir, la objetivación de cada una de las especies adquiere matices debido a las figuraciones gnoseológicas, constituidas en determinados límites cronológicos. Con ello, las instituciones y los sujetos operatorios designan un cierto estatus al núcleo de la música popular, donde las variaciones o nominaciones particulares a este género, «equivalen a la transformación del símbolo “E” de constante en variable: una variable muy peculiar, puesto que sólo es tal desde cada mención como constante» (Bueno, 1972, p. 44)

Ante estos planteamientos, postulamos las siguientes interrogantes: ¿qué materialidades de la música popular deben ser cribadas por *E*, para que la

variabilidad torne, en un cierta distención temporal u objetivación gráfica, en una constante? y ¿cuáles son los basamentos operatorios que funcionan como vínculo entre el deslinde referido y el espacio antropológico? Respecto al primer interrogante, Gustavo Bueno plantea que la música popular conjuga dos elementos: los sonoros y los rítmicos, que en su «holización» (Bueno, 2010, p. 25) permite una atribución específica. El primero de estos términos, conlleva una tridimensionalidad, a saber: «altura, timbre e intensidad, que dan lugar, respectivamente, a la melodía, armonía y fuerza sonora de la obra musical» (Bueno, 1957, p. 81).

Cuestiones que, en correlación con la distención rítmica, constituyen una operación en *E*, que, en continuidad, circunscriben un referente para el sujeto gnoseológico; es un eslabón físico entre las generaciones que van constituyendo las particularidades de la música popular. La segunda cuestión implica su operatoriedad rítmica, dado que «el concepto de ritmo suele ser expuesto sin rigor». (Bueno, 1957, p. 81), es decir, la materialidad del ritmo construida por «la intensidad periódicamente reiterada, [decanta en] la presencia de un elemento dominante» (Bueno, 1957, p. 81). Por ende, las concatenaciones entre sujetos operatorios precedentes y posteriores, en la música popular, implicarían un basamento para deslindar las reliquias tratadas en un orden gnoseológico específico. Esta realidad devela una distinción en cuanto las entidades que componen el género referido, sin negar sus condiciones internas; *v.gr.* el historiador que reconoce en el ritmo de la música popular un «concepto que se construye materialmente con [diversos] elementos (así como también con otros de naturaleza no sonora: basta que duren, como los movimientos del cuerpo)» (Bueno, 1957, p. 81).

Con ello, la conjugación entre ritmo, melodía, armonía e intensidad funcionan a modo de una *estructura disipativa*, en la medida en que una especie de la música popular, en el límite operacional de un sujeto *x*, se distiende como eslabón debido al sustento material de un espacio antropológico *y*; empero, en esta condición se agregan, o se suprimen, constitutivos tanto sonoros, como rítmicos. Lo anterior «resulta interesante, no sólo en cuanto anuncia estados afectivos, o los suscita, sino también en cuanto sucesión de líneas sonoras que se superponen y entretajan «en el aire», estructuralmente» (Bueno, 1957, p. 81), por lo que, cada individualidad musical implica una relación entre continuidades y discontinuidades deslindadas en el género a tratar.

§3. Música Popular y Eutaxia

Precisamente estas relaciones, intrínsecas a la especie, complejizan los atributos del género musical «en función de su carácter inter-nacional (inter-estatal), y, por tanto, de su historia» (Bueno, 1991, p. 62). De esta forma, la enunciación de dicho género musical expone un enfoque, donde las proposiciones concatenadas aluden a un mayor o menor grado de objetividad, debido a una fundamentación institucional. Es decir, Bueno considera que una programática específica, tiene en su *axis* la comprensión de la estructura objetiva de la Música, permitiendo, institucionalmente, una relación entre la formación parvularia y la música popular, justificando «sin duda el interés instrumental que se le otorga por los pedagogos, en cuanto ocasión para el cultivo de todos los hábitos y reflejos psicológicos y fisiológicos que el trato asiduo con la estructura musical implica» (Bueno, 1957, p. 81).

Esta postulación imperativa implica la cribación de especies análogas,

desde las coordenadas de la materia primogenérica, segundogenérica y terciogenérica, por lo cual, las operaciones en el aula no se subsumen a M_2 , dado que «si la música fuese fundamentalmente lenguaje, expresión lírica, la quintaesencia de la misma vendría a identificarse con el contenido subjetivo expresado, lo cual nos conduciría a una teoría psicologista de la intuición musical» (Bueno, 1957, p. 82). Esta distinción es fundamental ya que la convergencia entre el pensamiento y el sentimiento, para Bueno, deben constituir un basamento para la «eutaxia» (Bueno, 1991, p. 208) de una organización política. Este proceder dentro de la holización social implicaría una pugna entre los meremas fundantes, donde la música popular encuentra cabida, por un lado, en los conflictos emanados de su postulación como parte de un canon institucional y, por el otro, en el sustrato histórico que le permite, en la medida de lo posible, constituirse como referente primordial de dicho género, a pesar de la negación nominal por partes conformantes de esta sociedad.

Lo anterior no obsta a afirmar que existe una limitante gnoseológica debido a las especies anuladas cuando el sujeto operatorio, que la distendía por el espacio antropológico, ha fenecido, es decir, es una clausura de dicho eslabón. Estas entidades, se mantienen como una reliquia intermedia, que, en ciertos casos, permiten desarrollar hipótesis de constitutivos pretéritos, dado los procedimientos análogos que en el presente podemos manipular. Es decir, la música popular se objetiva, mediante una Institución, entre disensiones y concreciones, ya que, en su historicidad, la unidad musical es un «modo de simultaneidad (que podríamos llamar estructural) y [un] modo de sucesividad (que podríamos llamar procesual)» (Bueno, 1995, p. 46).

En ese sentido, y planteando la relación entre sociedad y música popular, daremos paso a la respuesta del segundo interrogante, debido a que Bueno comprende que este género es un ligamen político, es decir, es un nodo inextricable a su historicidad y, por ende, a la eutaxia de un Estado. En este último punto, podemos considerar el uso de la música popular, dentro de los espacios de formación académica, como género imperante que retrae al sujeto gnoseológico a las reliquias y los relatos que han configurado un enfoque en torno a la Música; dado que, «las relaciones políticas entre n términos del campo político sólo pueden alcanzar su significación esencial propia, cuando se consideran relaciones insertas en un complejo $n + k$, en cuanto son fragmentos o segmentos de un sistema global constituido precisamente por la sociedad política» (Bueno, 1991, p. 60).

De esta forma, Gustavo Bueno considera que no podemos operar con mayor efectividad en el espacio antropológico, si no astringimos estas variantes meroemáticas, es decir, «¿cómo podremos representarnos la cultura objetiva sin la presencia esencial de las estructuras musicales?» (Bueno, 1957, p. 81). Por ende, el eslabón del género tratado complejiza, en un enfoque institucional, la técnica y el material acústico, lo que supone el otear las especies y ayuntarlas en un campo gnoseológico, dada la programática educativa de la época. Este ajuste formal y de contenido ofrece unos esquemas en los cuales operarán los músicos noveles o, en su defecto, los parvularios en diferentes instancias de su formación; por tanto, si la música es una vía de conocimiento y una posibilidad para la eutaxia de un Estado, implicaría que «los *finis operantis* han de estar presentes, al menos [en cierta medida], en los *finis operis*; y que el criterio de los *finis operis* son

los resultados efectivos» (Bueno, 1991, p. 190) de una planificación social, en relación a los géneros y especies musicales. Este punto es fundamental, ya que Bueno niega el mero tratamiento abstracto de la música, conjugando las aplicaciones concretas del género popular en los alcances educativos.

La modalidad del saber en torno a la música popular, cuando se presenta institucionalmente, no es una suerte de trasvasamiento, dado que el sujeto gnoseológico no agota la materia a tratar; más bien, se plantea como un enfoque particular que responde a determinados requerimientos históricos. «El “pueblo”, ciertamente, es inagotable manantial de intuiciones musicales; pero no tanto porque él sea el creador de las mismas cuanto porque es el transmisor y conservador de los hallazgos de algunos individuos egregios» (Bueno, 1957, p. 84). Entonces, la cribación dota en la formación educativa, de atribuciones a este género frente a sus análogos, donde el contenido se va deslindando por posicionamientos, técnicos, estructurales, rítmicos o sonoros, a saber: la música popular implica, «ritmos sencillos (v. gr., montados sobre el octosílabo), ausencia de tejido polifónico, escasa fuerza discriminativa en la escala musical, paleta sonora pobre, instrumentos poco capaces o toscos» (Bueno, 1957, p. 84).

Bueno aclara que un compilado de música popular, presentado como nodo cognoscitivo de una identidad nacional, devela la posibilidad de fortalecer los contenidos educativos, al tener como medio sus objetivaciones y como fin la conservación de la patria, por ende, «el valor de la música popular estriba entonces, principalmente, en construir un arsenal de intuiciones musicales ingenuas, experimentadas a todo lo largo de los tiempos de una sociedad y que reflejan certeramente

el peculiar modo de ser al que propenden las personas que la componen» (Bueno, 1957, p. 85). De esta forma, el sujeto operatorio, dado el contenido de la música popular, densifica las operaciones intrínsecas en el género a tratar, donde las especies permiten la atribución y enunciación del conformante, que recursa circularmente en el conformado social, así «en el pueblo encontramos la “estructura musical media”, en el sentido de Galton, obtenida por los individuos gracias a una labor de acribia y superposición de las aportaciones individuales» (Bueno, 1957, p. 85). Tales operaciones, mediante un sustrato social y una programática específica, develan morfologías que se holizan en el rótulo de «música popular», al matizar el plan de estudio frente a sus análogos, que han sido constituidos dadas las exigencias histórico-políticas de otros estados nacionales; con ello «el cultivo de [la] música popular resulta inexcusable, porque la música popular constituye una de las contadas vísceras que componen el organismo nacional» (Bueno, 1957, p. 87).

Empero, la postulación del género y las especies musicales a tratar, en los estemas de la historia de la música, por parte de un Estado, requiere un grado específico de eutaxia, dado que una organización política limitada en sus distensiones «basales, corticales y conjuntivas» (Bueno: 1991, p. 208), solo asume un canon musical emanado por Estados de mayor envergadura y, por ende, en esos casos, la música popular se condiciona como referente extra – institucional, a pesar de su condición intrínseca para cohesionar meroemas sociales; o «¿acaso puede decirse que [una persona] conoce a España si, aun habiendo visto en alguna excursión la catedral de Burgos o El Escorial, no sabe reconocer el Retablo de Maese

Pedro, de Falla, alguna Cantiga del Rey Sabio o la Suite Iberia, de Albéniz?» (Bueno, 1957, p. 87). Por ende, Bueno afirma que la densidad material de la música popular, así como su sofisticación, dada las instancias gnoseológicas, dotan de una particularidad praxeológica y cognoscitiva del género referido, al ser «el eslabón que transmite las sonoras esencias musicales de la patria, conservándolas renovadamente frescas, no en fonógrafos o en pautadas vitelas, sino en las gargantas de los propios niños españoles. Estos son los juglares de los presentes tiempos» (Bueno, 1957, p. 88). Por ende, el parvulario, el novel y el ciudadano adquieren en la música popular, una vía de conocimiento para matizar el sustrato histórico en el cual están operando. Lo anterior, exige enfatizar que no existe una configuración institucional de la música popular sin la circularidad del conocimiento entre los meroemas de la entidad política y las condiciones materiales por las cuales se criban estos constitutivos musicales, sinergia que complejiza la relación del sujeto con sus congéneres, ya que «el que sabe escuchar sabe también callar, sabe sujetar apetitos, sabe reflexionar y concentrarse abstractamente. Escuchar es una actividad que puede llegar a tener, mediante un superior esfuerzo, sustantividad propia» (Bueno, 1957, p. 89).

Con ello, la objetivación de este género densifica un campo semiológico que es cursado y recursado por el sujeto gnoseológico en un sustrato social específico, ya que «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 entretejen, según ley, en un firmamento resonante» (Bueno, 1957, p. 89).

Estas concreciones tienen, para Bueno, un efecto que impacta en la esquemización axiológica de los educandos y, por ende, en la posibilidad eutáxica de un Estado, debido a que «si del espíritu de nuestros niños podemos esperar la afición por los valores absolutos, una vez ventilado por la brisa de la razón, también habremos de confiar en el automático desarrollo de una profunda aversión por lo zafio y lo feo, lo grosero y lo erróneo, de lo cual hemos de beneficiarnos nosotros mismos» (Bueno, 1957, p. 91).

§4. Conclusiones

Para finalizar este escrito, expondremos, en tres puntos, la importancia del artículo tratado: en primera instancia, se presenta un deslinde en torno al rótulo de música popular; en segundo lugar, se ostenta la importancia gnoseológica de este género en lo que respecta a la formación educativa, ya que, «si la educación es participación en esta cultura objetiva y, eminentemente, participación en acto, participación activa, resulta preferible decir que el interés pedagógico de la enseñanza musical reside, antes que en ser un medio de “elevación del cuerpo y del alma”, en ser un medio para la adquisición de las propias esencias musicales» (Bueno, 1957, p. 81); finalmente, se enfatiza la relación entre música popular y la eutaxia de un Estado, como lo es el español. Estas tres cuestiones fundamentales, que Bueno consideró de suma importancia, se vislumbran, hoy en día, en casos muy específicos; *v.gr.* la canción *La tierra que nos parió* de la cantautora española, Ana Martí, donde se exterioriza la confluencia entre forma y contenido, en tanto reminiscencia de la música popular, que remite a unos materiales determinados, con la finalidad de encauzar un contrapeso ante la distaxia que aqueja a dicha nación.

Bibliografía

- Bosenko, Valeri. (2018). «Contenido gnoseológico en el concepto de materia». *El proceso de formación de la teoría*. Ecuador: Ediciones EDITHOR.
- «Sobre el objeto de la lógica dialéctica» *El proceso de formación de la teoría*. Ecuador: Ediciones EDITHOR
- Bueno, Gustavo. (1972). *Ensayos materialistas*. España: Taurus Ediciones
- (1978). «Reliquias y relatos: Construcción del concepto de “Historia fenoménica”». *El Basilisco* (1): 5-16.
- (1978). «Sobre el concepto de “Espacio Antropológico”». *El Basilisco* (5): 89-114.
- (1989). «Sobre el alcance de una “ciencia media” (ciencia β_1) entre las ciencias humanas estrictas (α_2) y los saberes prácticos positivos (β_2)». *Revista Meta*. Congreso sobre la filosofía de Gustavo Bueno. Madrid.
- (1991). «La Etología como ciencia de la cultura». *El Basilisco* (9): 3-37.
- (1991). *Primer ensayo sobre las categorías de las ‘ciencias políticas’*. Biblioteca Riojana.
- (1991). «Sobre la Filosofía del Presente en España (Respuestas a las Preguntas del Dr. Volker Rühle)». *El Basilisco* (8): 60-73.
- (1995). «Sobre la Idea de Dialéctica y sus Figuras». *El Basilisco* (19): 41-50.
- (2007). «En torno a la Distinción «Morfológico / Lisológico»». *El Catoblepas* (63): 2.
- (2007). «En torno a la Distinción «Morfológico / Lisológico (2)»». *El Catoblepas* (64): 2.
- (2007). «En torno a la Distinción «Morfológico / Lisológico (2)»». *El Catoblepas* (65): 2.
- De Gortari. (1979). *Lógica dialéctica*. México: Editorial Grijalbo
- Lukács, George. (1966). *La peculiaridad de lo estético (I)*. México: Ediciones Grijalbo
- Lukács, George. (1966). *La peculiaridad de lo estético II: Problemas de la mimesis*. México: Ediciones Grijalbo
- Lukács, George. (1967). *La peculiaridad de lo estético III: Categorías psicológicas y filosóficas Básicas de lo Estético*. México: Ediciones Grijalbo
- Noya, Javier. (2014). «Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música». *Revista internacional de Sociología*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Instituto de Estudios Sociales Avanzados
- Silbermann, Alphons. (1982). «Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música». *Revue internationale des sciences sociales*. Francia: Bibliothèque National
- Valotta, Bruna. (2018). «La Scienza della Complessità di Ilya Prigogine: per un’Ontologia del Divenire». *AGON*. Italia: Tribunale di Reggio Calabria