

ARTÍCULOS

Hacia una definición de arte sustantivo

José Manuel Rodríguez Pardo

(Universidad de Oviedo)

A José María Rodríguez Vega (1948-2023), *in memoriam*.

Resumen: La controversia dentro del materialismo filosófico acerca del denominado «arte sustantivo» frente al «arte adjetivo» se ha convertido en un tema muy discutido en determinadas instituciones donde se cultiva este sistema filosófico. Pese a que Gustavo Bueno no concedió especial importancia a estas cuestiones, pues nunca formuló una Estética o Filosofía del Arte propiamente dicha (salvando algunas cuestiones sueltas en diversas obras), en la quinta oleada del materialismo filosófico, aún en desarrollo (2016-2025), autores que se han incorporado al sistema en dicha oleada, parecen haberse especializado en discutir interminablemente al respecto. En este artículo se pretende analizar el origen y desarrollo de esta controversia, así como plantear una posible forma de resolver la cuestión.

Palabras clave: Arte sustantivo, Estética, Ontología, Gustavo Bueno, materialismo filosófico.

Abstract: The controversy within philosophical materialism about the so-called «substantive art» versus «adjective art» has become a highly discussed topic in certain institutions where this philosophical system is cultivated. Despite the fact that Gustavo Bueno did not attach special importance to these issues, since he never formulated an Aesthetics or Philosophy of Art itself (except for some loose issues in various works), in the fifth wave of philosophical materialism, still in development (2016-2025), authors who have joined the system in this wave, seem to have specialized in endlessly arguing about it. This article intends to analyze the origin and development of this controversy, as well as propose a possible way to resolve the issue.

Keywords: Substantial art, Aesthetic, Ontology, Gustavo Bueno, philosophical materialism.

SUMARIO

PRIMERA PARTE. LA POLEMICA DEL ARTE SUSTANTIVO.

1. INTRODUCCIÓN.

2. GENEALOGÍA DE LA CONTROVERSA.

- a. «Los estromas encubren la verdad de la Materia ontológico general». El comentario de Tomás García López a Ada García, con comentario posterior de Marcelino Suárez Ardura.
- b. Vicente Chuliá y su *Manual de Filosofía de la Música*.
- c. Ekaitz Ruiz de Vergara reconstruye la genealogía de Jesús González Maestro.

3. LOS CRÍTICOS DE LAS TESIS DE CHULIÁ.

- a. Querubín Pérez y el problema de la sustantivación de la obra de arte.
- b. David Alvargonzález y su reconstrucción de las tesis de Bueno.

SEGUNDA PARTE. EL ARTE SUSTANTIVO MATERIALISTA.

4. LA DEFINICIÓN DE ARTE SUSTANTIVO DE GUSTAVO BUENO.

- a. ¿Cuál es el criterio utilizado por Gustavo Bueno para definir el arte sustantivo?
- b. La «prosa de la vida» y las artes divinas.
- c. La Noetología, ¿el genuino análisis del arte sustantivo?
- d. Holemas y meroemas.
- e. ¿La materia ontológico general tiene algún papel?

5. HACIA UNA DEFINICIÓN DE ARTE SUSTANTIVO.

- a. La especificidad del arte respecto al resto de la realidad institucional.
- b. ¿Arte sustantivo o Mito de la Cultura?
- c. La ausencia de morfologías.

6. FINAL.

7. BIBLIOGRAFIA CITADA.

PRIMERA PARTE. LA POLEMICA DEL ARTE SUSTANTIVO.

1. INTRODUCCIÓN.

Como recordarán nuestros lectores, en el primer trabajo que publicamos en esta revista realizamos una reconstrucción de las diversas oleadas del materialismo filosófico (Calderón, S., 2003, 20) señalando que «la Quinta Oleada, iniciada en 2016 y aún en formación, que culminará en el año 2025, comienza con el hito fundamental del fallecimiento de Gustavo Bueno el 7 de Agosto de ese año, y ello marca decisivamente la suerte del sistema filosófico que él acuñó. Con un sistema cada vez más ensimismado, viviendo de una fama aparente que reportan los innumerables contenidos audiovisuales que se presentan al ancho mundo, pero donde la crítica y la polémica han virtualmente desaparecido, [...]» (Rodríguez Pardo, J. M., 2018, 32).

Y ciertamente, no es que vayamos a enmendar lo dicho aquel entonces, sino que conviene matizar un tanto este aserto, puesto que con el fallecimiento de Gustavo Bueno, y como hito más destacado de esta Quinta Oleada del materialismo filosófico, tenemos ante nosotros la controversia sobre las ciencias y las artes, iniciada por personas incorporadas al sistema del materialismo filosófico en esta quinta oleada (aunque no los únicos, ya que hay trabajos de otros autores que, pese a haber pasado desapercibidos, son a nuestro juicio mucho mejores que las horas interminables de exposiciones audiovisuales que ha generado esta polémica); nos referimos a Vicente Chuliá y Ekaitz Ruiz de Vergara como referentes principales (ninguno de ellos llegó a conocer personalmente a Gustavo Bueno).

Si bien es cierto que Gustavo Bueno dedicó algunas partes de sus obras a hablar acerca de las artes, la cuestión ha desbordado con mucho lo dicho por Bueno, sobre todo en lo referente a un principio fundamental de actuación que distinguió al acuñador y principal autor del materialismo filosófico: exponer por escrito todo lo que hubiera sido previamente presentado de forma oral, para así precisar todo lo expresado. Sin embargo, y como decimos, la tendencia de esta polémica, pese a dejar escritos, algunos de ellos importantes tanto en cantidad como en calidad, ha sido el desarrollarse preferentemente en formato oral, una tendencia que ya detectamos en nuestro trabajo fundacional:

Es más, a propósito de la difusión, diríase que la visualización de estos contenidos ha provocado la exaltación de un género oral en detrimento de lo que verdaderamente genera peso en un sistema filosófico: la redacción de artículos y libros, que en el contexto del sistema han pasado a un segundo plano en correspondencia con las tendencias y desarrollos de nuestra era digital, pasando internet de ser mero texto a ser sobre todo imagen audiovisual; una era en la que leer ya se considera algo proscrito (Rodríguez Pardo, J. M., 2018, 31).

Por nuestra parte, ya en ese trabajo fundacional de nuestra revista, hicimos una clara apuesta por los contenidos escritos, por lo que no tomaremos en consideración esas fuentes orales (para eso ya están otras personas, muy interesadas a lo que se ve en criticar por escrito el contenido de exposiciones orales conservadas en forma de vídeos). Preferimos apostar por lo que verdaderamente genera presencia y peso en un sistema filosófico, que es, como señalamos en la cita, la redacción de artículos y libros.

Por lo tanto, si las tesis audiovisuales no son puestas por escrito, ningún valor tendrán para nosotros. Quiere esto decir que no prestaremos atención alguna a las afirmaciones que se haya expresado oralmente, ya sean del propio Gustavo Bueno o de los posteriores contendientes, si con posterioridad no han quedado reflejadas por escrito (tampoco prestaremos atención a las «transcripciones literales» de vídeos que pretenden reflejar, aun imperfectamente, esa literalidad). *Verba volant, scripta manent*, o por utilizar el español: «las palabras se las lleva el viento, sólo lo escrito permanece».

Para tal fin, comenzaremos con el punto exacto que consideramos el inicio de esta controversia, ya con Bueno fallecido, desarrollando más adelante los diversos avatares de la misma. Posteriormente, daremos cuenta de la posición de Gustavo Bueno al respecto, comparándola como es lógico con la controversia que estamos analizando. Por último, presentaremos nuestro punto de vista al respecto.

2. GENEALOGÍA DE LA CONTROVERSIA.

a. «Los estromas encubren la verdad de la Materia ontológico general». El comentario de Tomás García López a Ada García, con comentario posterior de Marcelino Suárez Ardura.

En el año 2017, Tomás García López realiza un comentario acerca de la obra de una artista gijonesa, Ada García Pérez, que sirvió de homenaje a Gustavo Bueno y su esposa, recientemente fallecidos, señaló la adscripción de la artista al materialismo filosófico a través de ciertas ideas que su arte representaría, refiriéndose a una idea muy concreta, la de estroma, que Bueno desarrolló en sus últimos años de vida filosófica:

Gustavo Bueno incorpora estas líneas categoriales a su doctrina sobre la idea de estroma, ofreciéndonos en el regressus su «tejido de tesis nucleares» para la redefinición del Materialismo Filosófico, expuesta en la Escuela de filosofía de Oviedo durante los cursos 2007-2008, 2008-2009 y 2009-2010, y que en esencia se concretan en estos seis «hilos»: Universo antrópico (que no es lo mismo que Principio antrópico), pluralidad, discontinuidad, symploké, codeterminación y conservación del mundo (M frente a Mi). Desarrolla después, en el progressus, las líneas maestras para la construcción de la idea de estroma como unidad morfológica (desechando términos como sustancia, cosa,

entidad, objeto o ente por su carácter lisológico) a partir de las realidades discontinuas pero codeterminadas, dadas en el Mundus adspectabilis (Mi) a escala antrópica. [...] Estos estromas (tejidos) están dotados de una trama fenoménica «encubridora» que oculta la verdad de la urdimbre, que no es otra para él que la Materia Ontológico General (M.) (García López, T., 2017, 1).

Tomás García López, que no se caracteriza por su facilidad para definir las temáticas que aborda (y menos aún por trasladarlas al lenguaje escrito), sino por ser excesivamente tortuoso en sus exposiciones, en coherencia con esa característica suya deja la referencia al lector de un vídeo (una tesela) de Gustavo Bueno del año 2014, en lugar de citar a la fuente original, que no es otra que el libro publicado el mismo año por el mismo autor, *Ensayo de una definición filosófica de la Idea de Deporte* (Bueno, G., 2014), donde se define el estroma y su papel dentro de la Ontología materialista. En él, Bueno señala por escrito (y no oralmente) esta cuestión del estroma:

Suponemos que este mundo contiene múltiples morfologías, estromas o dominios; y que las tecnologías y las ciencias particulares son aquellas capaces de formar conceptos, en torno a alguna de estas morfologías o estromas. Sólo que estos conceptos no agotan la integridad de los dominios, estromas o morfologías y, en consecuencia, no cabe suponer que tales morfologías sean esencias megáricas. En torno a ellas se establecen diversas tecnologías y ciencias positivas categoriales, cuya confrontación da lugar a ideas que desbordan los dominios particulares y se extienden a varios o a todos los dominios morfológicos de nuestro mundo (Bueno, G., 2014, 27).

No vamos a adelantar acontecimientos esta cuestión de la materia ontológico general, porque nos detendremos específicamente sobre ello en el punto 4, cuando presentemos las ideas de Bueno al respecto, aunque no deja de ser sintomático este desprecio por lo escrito, incluso en quienes se incorporaron al materialismo filosófico en la primera oleada del materialismo filosófico (1976-85)...

Sin embargo, dos años después, Marcelino Suárez Ardura, comentando la obra de la misma artista, y pese a que «pretende seguir las líneas que Tomás García López trazó en su comentario de los estromas de Ada Pérez García en su artículo titulado *Pinceladas materialistas*» (Suárez Ardura, M., 2019, 2), se aprecia que afirma algo diferente:

Vistas así las cosas, ¿no debería ser entonces la pantalla o fondo blanco, en la que destaca la pintura-tapiz de Ada Pérez, interpretada como la crítica misma de las morfologías del Mundo?, ¿no es esta superficie algo más que un soporte, algo así como la representación más genuina de una idea negativa de materia, como la Materia Ontológico General? Tendríamos, entonces que Ada Pérez estaría construyendo a partir de determinadas imágenes y estructuras icónicas un mapa cuya remisión a las ideas cardinales del

materialismo filosófico guardaría una estrecha relación analógica con el grafo de la ontología general del materialismo filosófico, a saber: < M, Mi, (M1, M2, M3), E > (Suárez Ardura, M., 2019, 2).

Citamos estos dos fragmentos de dos autores referidos a la misma temática, porque si nos fijamos con atención, podemos apreciar que hay notables diferencias: no es lo mismo afirmar que «la verdad de la urdimbre es la materia ontológico general» que afirmar que esa misma materia ontológico general es «una idea negativa de materia». De hecho, son afirmaciones contrapuestas, porque en el primer caso se postula la sustantividad a esa idea, esto es, se recae en la metafísica según la definición que ofreció Gustavo Bueno ya en 1970:

«la sustancialización, la desconexión (abstracción formal) de lo que está conectado, la reificación, la hipóstasis o inmovilización de lo que fluye, el bloqueo de los conceptos funcionales, sustituidos por lo que Cassirer llama “conceptos sustanciales” [...] si los entes positivamente inmateriales (Dios, ángeles, espíritus, intelecto agente) son entes metafísicos, lo serán no ya por su significado, sino debido que resultan de la operación sustancializadora [...] La “idea de Dios” no será metafísica porque designe a un ente transfísico, inverificable, incognoscible, &c., sino porque es la resultante de sustancializar ciertas cualidades o ciertas relaciones, tales como “pensamiento”, “conciencia”, “infinitud”. Otro tanto se diga de las ideas de “espíritu”, “entendimiento agente”. Según esto, llamar “metafísicos” a estos entes “positivamente inmateriales” no es tanto afirmarlos o negarlos, cuanto instaurar un método de análisis genético de sus ideas respectivas» (Bueno, G., 1970, 79-80).

Así, según la versión de García López, lo verdaderamente sustancial sería la Materia Ontológico General, frente a las apariencias que representarían los estromas. En el segundo caso, sin embargo, la misma idea de Materia Ontológico General no tiene sustantividad sino en referencia, precisamente, a los contenidos estromáticos. Conviene señalar esta contraposición, porque será clave en lo sucesivo para comprender la génesis de la controversia entre las artes y las ciencias, y el problema de establecer una definición de arte sustantivo.

Como bien hemos dicho, la idea de estroma apareció en los últimos años de la obra de Bueno. En los *Ensayos materialistas*, últimamente tan revisitados por múltiples motivos (no solamente por haberse cumplido en el año 2022 el medio siglo de su publicación, sino por las ansias «revisionistas» o escolares de «los hunos y los otros», por seguir a Unamuno) no aparece tal cosa, sino una Ontología materialista que pretende utilizar los tres géneros de materialidad, que conforman el *mundus adspectabilis* (Mi), frente a la Idea de la Materia Ontológico General, entendida a la luz de la cosmología contemporánea a esa época, tal como la de Bondy, que afirmaba la creación continua de materia para mantener constante la densidad del Universo, en definitiva, el modelo expansivo del Universo; de ahí extrajo Bueno la Idea de la Materia Ontológico General, que engranaba además con parte de la tradición filosófica a la hora de

plantear la infinitud del Universo y la incapacidad de agotar tal infinitud, el *ignoramus ignorabimus* de Du Bois Reymond.

Sin embargo, en los últimos años de su trayectoria filosófica, Bueno redefinió el materialismo filosófico, y resultado de ello fueron muchos escritos suyos, seguramente no tan conocidos como los que fueron despectivamente encasillados por críticos capciosos como parte de una «deriva mundana» o «segunda navegación» de Gustavo Bueno; artículos publicados que pasaron desapercibidos para estos catedráticos ociosos (algunos ya entonces jubilados), y que utilizaremos aquí como referencia a la hora de analizar esta controversia, a ratos interesante, pero también a ratos plomiza e insustancial, al llegar a una situación de no retorno respecto a lo que pretende definir: la especificidad del arte sustantivo frente a otros componentes de nuestra realidad o «estromas».

b. Vicente Chuliá y su *Manual de Filosofía de la Música*.

El siguiente hito de esta controversia debemos situarlo necesariamente en la obra de Vicente Chuliá, *Manual de Filosofía de la Música* (Chuliá, V., 2018), puesto que bebe de forma clara de las tesis de Tomás García López publicadas un año antes. Pese a que no cite ninguno de sus escritos de Tomás García, el propio Chuliá le dedica el libro: «A Tomás García López, por sus sabias orientaciones» (Chuliá, V., 2018, 7). Más aún, el prologuista del libro, Gustavo Bueno Sánchez, señala que «En la primavera de 2018 Vicente Chuliá, profesor del Conservatorio Municipal de Música de Valencia, compositor y director de orquesta, se puso en contacto con la Fundación Gustavo Bueno para informar de este su primer estudio sobre la filosofía de la música de Bueno. Tomás García López, tras leer el borrador, aconsejó su inmediata publicación, pues ha de servir como punto de partida a ulteriores desarrollos y discusiones» (Chuliá, V., 2018, 11).

No es para nada descabellado suponer que el libro de Chuliá, «orientado» por Tomás García López, contiene también esa apreciación de fondo sobre la urdimbre del materialismo filosófico. Y ejemplos hay para demostrarlo. Los más palmarios, en la propia exposición escolar de la Ontología materialista por parte de Chuliá, quien entre unas cuantas erratas ortográficas y errores de designación (habla de «materia ontológica general» en lugar de materia ontológico general, por ejemplo), deja bien a las claras que la orientación de García López está muy presente:

La materia ontológica general [sic] desborda los propios límites de nuestras posibilidades de conocimiento, por lo que debe ser estudiada en análisis regresivo desde la materia ontológico-especial la cual estudia los contenidos dados a escala de la conciencia operatoria y que conforman al mundo como realidad ontológica (a su vez, esta parte de la ontología se puede presentar según una modulación «lisológica» o «morfológica»). [...] La materia ontológica general [sic] desborda nuestra propia capacidad de análisis, pero dicho enigma (ignorado desde y para siempre —*Ignoramus, Ignorabimus*—) ha sido una

razón evocadora de la propia esencia del arte y muy especialmente del arte musical que por su incorporeidad siempre ha mantenido una especie de «contacto» especial con esta evocación existente (Chuliá, V., 2018, 97-8).

Traduciendo: la materia ontológica general [sic] es la urdimbre que hay que desvelar para encontrar la esencia del arte en general y la música en particular. Llama la atención la afirmación de Chuliá, señalando la «incorporeidad del arte musical». ¿Acaso el hecho de su incorporeidad le distingue de la «incorporeidad» de las imágenes auténticas, autorreferenciales, del cinematógrafo? ¿Puede existir un arte sustantivo privilegiado frente a otros tipos de artes sustantivas? ¿No recuerdan sus palabras a lo que afirmó Schopenhauer de la música? A saber: «la Música es una objetivación *tan inmediata de toda la voluntad*, como el mundo, como las Ideas mismas, cuyo fenómeno múltiple constituye el mundo de los objetos individuales. No es como las demás artes una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de esa misma voluntad, de que las Ideas son también objetivaciones; he aquí por qué la influencia de la Música es más poderosa y penetrante que la de las otras artes; éstas no expresan más que la sombra, aquélla habla de la realidad y como una misma voluntad se objetiva en la Idea y en la Música [...]» (Schopenhauer, A., 1985, 84).

En cualquier caso, el trabajo de Chuliá, con unas maneras muy escolásticas, pretende volcar la problemática del arte sustantivo, más concretamente de la música, en sus componentes noetológicos, esto es, de una teoría general de la racionalidad, de la que daremos cuenta en el punto 4c.

c. Ekaitz Ruiz de Vergara reconstruye la genealogía de Jesús González Maestro.

Como podemos apreciar, no fue hasta el año 2018, un año después de la afirmación de Tomás García López, cuando por vez primera alguien que no fue Gustavo Bueno abordaba la problemática del arte sustantivo, centrándose en la música. Y justo un año después, nuestra revista tuvo la oportunidad de recoger un segundo hito, no menos significativo que el del año anterior, como fue la enmienda a la totalidad de la obra de Jesús González Maestro, *Crítica de la Razón Literaria* (Ruiz de Vergara, E., 2019). Conocida su crítica a González Maestro en uno de sus eventos públicos (que fue convenientemente omitida de las grabaciones que se conservan, siguiendo los cánones de la *damnatio memoriae*), el joven Ekaitz Ruiz de Vergara, tras requerimiento previo de esta publicación, entregó un artículo ciertamente monumental, que constituye como decimos un hito dentro de esta polémica.

Un artículo pulcro y verdaderamente monumental, que no puede siquiera compararse a nada de lo que haya escrito posteriormente (de hecho, salvando este artículo, en la citada polémica sólo se ha expresado oralmente). En dicho trabajo se habla de la racionalidad noetológica en relación a la Literatura, contraponiéndola al análisis «gnoseológico» que realiza Jesús González Maestro para convertir la Teoría de la Literatura en una ciencia. Sin embargo, en dicho trabajo Ruiz de Vergara, al contrario de Chuliá, no realiza referencia alguna a la materia

ontológico general en lo relativo a la Literatura. Es más, en dicho artículo no pierde la ocasión de criticar a otros autores, en este caso a Enrique Prado Cueva, señalando la imposibilidad de utilizar la materia ontológico general para dilucidar la cuestión literaria:

En realidad, la propuesta de tratar las ficciones literarias en función de la dialéctica entre apariencia y verdad fue sugerida por primera vez por Enrique Prado Cueva, quien propone hacer una gradación de «la idea gnoseológica de apariencia para que pueda desembocar en la idea de ficción». Por lo demás, el artículo de Prado Cueva, que se presenta como una crítica a Maestro, no pasa de ser una logomaquia ininteligible que supera con mucho a la «Crítica de la Razón Literaria» en su uso arbitrario y extravagante de las ideas de Bueno: para realizar una clasificación de figuras retóricas, por ejemplo, emplea como criterio clasificatorio lo que él llama «operaciones ontológico generales». ¿Cómo va a ser ontológico general una operación y qué tiene eso que ver con las figuras retóricas? (Ruiz de Vergara, E., 2019, 147).

Por lo tanto, vemos cómo en el año 2019 el joven Ruiz de Vergara reconoció que no tenía sentido relacionar a las artes literarias con la materia ontológico general, con lo que implícitamente se posicionaba en contra de las tesis de Chuliá y García López, pese a que en otros aspectos parecía posicionarse a favor; concretamente, a la hora de relacionar el análisis literario con la perspectiva noetológica, no con la gnoseológica:

Esto involucra la segregación, en cierto modo, del autor de la obra literaria o artística y la constitución de un cierre fenoménico (nunca esencial) que es el fundamento de lo que Bueno denomina «arte sustantivo». La brillante aplicación que ha realizado Chuliá de estas ideas al ámbito de la música es la demostración de que la perspectiva que exigen las artes es noetológica y no estrictamente gnoseológica, como quiere Maestro (esto es, que hay que tomar las ciencias en su estado α como canon o «modelo heteromorfo» para estudiar la racionalidad de aquellas disciplinas que, aunque no son científicas en sentido α , poseen una racionalidad innegable que no será ya gnoseológica sino noetológica) (Ruiz de Vergara, E., 2019, 83).

A la luz de lo aportado por el joven Ruiz de Vergara, cabe lamentar que un artículo tan monumental y bien elaborado (incluso él mismo realizó la corrección de las pruebas, de las que tanto parece ufanarse últimamente), no haya desembocado en escritos tan elaborados como la ocasión de una polémica de tanto fuste lo merecía, restringiendo su ámbito de actuación posterior a lo meramente audiovisual en lo relativo a la misma. Gran paradoja...

3.LOS CRÍTICOS DE LAS TESIS DE CHULIÁ.

a. Querubín Pérez y el problema de la sustantivación de la obra de arte.

Como vemos, nuestra publicación no ha sido ajena a la polémica sobre el arte sustantivo; más bien diríase que una polémica ajena totalmente al planteamiento general de esta revista, ha

acabado acogiendo hitos muy importantes de la misma. Otro joven autor, debutante en nuestra revista por partida doble, Querubín Andrés Pérez, reseñó con gran brillantez el *Manual de Filosofía de la Música* de Vicente Chuliá, con cierto ribete crítico, allá por el año 2020 (Pérez Andrés, Q., 2020). Vamos a analizar aquí las razones de la crítica de Querubín Pérez, y ver algunos de sus planteamientos, como decimos sumamente interesantes a la hora de medir el alcance de las tesis de Chuliá.

El primer aspecto que plantea es precisamente la cuestión relativa a la definición de arte sustantivo que maneja Chuliá a través de Bueno: «La tesis fundamental del profesor Chuliá es que existen obras de arte musicales sustantivas, con respecto a otras obras de arte musicales adjetivas. La noción de sustantividad a la que se refiere Chuliá es la sostenida por el profesor Gustavo Bueno [...] Para Bueno, con el que estamos de acuerdo, sustancial o sustantivo no será sino todo producto humano que logre segregar a los sujetos operatorios. La Idea de Sustancia es, por tanto, inseparable de la Idea de Ciencia» (Pérez Andrés, Q., 2020, 125).

No obstante, Querubín Pérez lleva demasiado lejos sus tesis al identificar sustancialidad con segregación de sujetos operatorios; el propio Bueno, como veremos, no liga el sustancialismo actualista con la constitución de un cierre operatorio que conduzca a la constitución de una categoría científica. De hecho, Gustavo Bueno, comparando un teorema geométrico de Euclides con un soneto de Lope de Vega, señala que el criterio utilizado para hablar de la sustancialidad es análogo, mas no equivalente al de las ciencias; podríamos decir que hay un cierre fenoménico mas no categorial, no habría en el soneto una eliminación total del sujeto operatorio. Bueno toma como ejemplo, para explicar esta diferencia, el análisis literario de la denominada «muerte del sujeto» realizada por los estructuralistas franceses en la década de 1960. Es obvio que la obra de arte sobrevive al autor, en este caso lo segrega, pero no lo elimina totalmente como en las ciencias:

También el poema (el soneto) segrega al autor, pero mantiene al lector mucho más lejos de lo que éste está respecto de los teoremas. El lector del teorema tiene que implicarse prácticamente (operatoriamente) y en primera persona con el teorema, sin perjuicio de su segregación de la estructura del mismo. En cambio, el lector del poema no se implica en él, sino que se mantiene como espectador «en tercera persona» de lo que ocurre en el escenario (y otra cosa es que psicológicamente, y según sus propias características, se sienta más o menos afectado por la empatía positiva o por la antipatía o empatía negativa respecto de lo que contempla desde el exterior del escenario; afectación que no equivale de ningún modo a una participación en la estructura del poema, participación que si fuera efectiva, lo convertiría en actor, como ocurre con el «teatro participativo»).

[...] Pero (nos parece evidente) que el autor o el lector, aunque sean segregados (disociados) de un texto de cuya estructura no forman parte, no pueden ser separados de él, puesto que son componentes de su proceso causal o genético (el lector, por ejemplo, interviene en el texto, acaso paradójicamente más que directamente, en el acto de la

lectura, indirectamente, a través de la influencia que él mismo pueda ejercer sobre el autor), como miembros de una clase de lectores definida estadísticamente por un determinado nivel de preferencias, valoraciones o registros que delimitan un dominio del mercado (Bueno, G., 2009, 2).

En ese sentido, y dado que la segregación del autor respecto a su obra no implica su eliminación, no podemos estar de acuerdo con esto que afirma Querubín Pérez: «No se puede partir, pues, de la sustantividad del Barco de Teseo o de la Torre de Hércules de La Coruña como algo directo. Dichos contenidos mundanos no serán sino puros fenómenos, cuya sustantividad sólo la obtendremos una vez hayamos regresado a un nivel esencial, el cual nos lo darán las Categorías científicas. El Barco de Teseo solamente podrá ser sustantivo en tanto que concepto de las Ciencias Físicas, las Ciencias Químicas, las Ciencias de Materiales, etc.; y, además, en un sentido límite. Es decir, la sustantividad, la sustancialidad, sólo la tomará en tanto que quede categorizado, de tal forma que, en el límite, puedan quedar segregados los sujetos operatorios. Porque desde las categorías estrictamente tecnológicas (políticas, morales, económicas, artísticas, etc.) el Barco de Teseo no podrá ser algo sustantivo: será siempre algo adjetivo» (Pérez Andrés, Q., 2020, 126). De hecho, el propio Bueno en el año 2000, en la entrevista realizada al efecto por el autor del Diccionario filosófico, Pelayo García Sierra, Bueno manifiesta que «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 re-presentación. 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» (García Sierra, P., 2000, 652).

Pese a este error de concepto, pues confunde el cierre fenoménico de las tecnologías artísticas con el cierre categorial de las ciencias positivas, la crítica de Querubín Pérez presenta otros momentos muy importantes para la cuestión. Sobre todo, el haber percibido cómo Chuliá sustantiva la perspectiva noetológica (esto es, de una teoría general de la racionalidad) postulada por Gustavo Bueno en 1970. De hecho,

La Noetología, tal y como la comprende el profesor Chuliá, permite sustantivar cualquier producto humano, desde unas disciplinas musicales muy concretas [...], hasta la corrida de toros actual, pasando por el concepto cuántico de muón. Esto es, a nuestro juicio, fundamental. [...] Pero el cometido de la Noetología no es fundar nuevas disciplinas, así como el de la Gnoseología no es fundar nuevas ciencias, como, al parecer, quiso hacer Jesús González Maestro con su teoría de la literatura (Pérez Andrés, Q., 2020, 128).

Y en efecto: «el problema de esa aplicación es que sirve para cualquier producto humano. La Noetología, al modo en que la entiende Chuliá, es lisológica. La diferencia que establecerá entre los distintos productos humanos institucionalizados será la misma que se establece entre

los miembros de una clase. Pues la Noetología, en tanto que formula «leyes universales del pensamiento», podría ser aplicada a cualquier morfología humana institucionalizada, sea un teorema de la Topología conjuntista o un resultado de la actual sexología» (Pérez Andrés, Q., 2020, 130).

Es decir, que si Jesús González Maestro pretendió sustantivar la Gnoseología materialista, la Filosofía de la Ciencia de Gustavo Bueno, para a partir de tal disciplina filosófica convertir a la Teoría de la Literatura en una ciencia (cuando precisamente el método materialista es partir de las ciencias efectivas y, desde ahí, formular la Gnoseología), Vicente Chuliá ha pretendido usar de una disciplina en proyecto postulada por Gustavo Bueno en 1970, la Noetología, para convertir a la música en arte sustantivo (sin aclarar, dentro de esa teoría general de la racionalidad que constituye la Noetología, qué diferencia hay entre la música, la corrida de toros o el muón cuántico; estos y otros contenidos serían todos ellos noetológicos). No queremos desarrollar aquí un aspecto que abordaremos en el punto 4b, pero hemos de resaltar cómo Querubín Pérez acierta de pleno en su diagnóstico sobre el *Manual de Filosofía de la Música* de Vicente Chuliá.

Y así, en conclusión:

Nuestro diagnóstico sería el siguiente: Vicente Chuliá, pese a la fertilidad que hayan alcanzado sus estudios musicales a través de las herramientas técnico-filosóficas del materialismo bueniano, en última instancia no ha hecho sino, desde unas instituciones musicales muy concretas, frente a otras, ignorar la dialéctica entre esas instituciones con otras no estrictamente musicales y, sin las cuales, a nuestro juicio, es imposible entender el significado histórico de las composiciones musicales. Pese a destacar el carácter institucional, tecnológico, de las composiciones musicales (algo que, ya de por sí, es digno de reconocimiento), habría querido valerse de él para dotar a ciertas instituciones musicales de una sustantividad que no pueden tener; algo que, por el lisado que supone con respecto a las categorías científicas, unidades de medida críticas de la Verdad, llevaría a su exposición a tomar un marcado carácter ideológico (Pérez Andrés, Q., 2020, 141).

b. David Alvargonzález y su reconstrucción de las tesis de Bueno.

Uno de los participantes destacados en esta interminable polémica de las artes sustantivas es David Alvargonzález. Escolarmente impecable, Alvargonzález es un habitual en las polémicas de todo tipo y, más concretamente, turbulencias entre oleadas en el materialismo filosófico. En este caso, puede decirse que la polémica actual supone una turbulencia considerable entre la segunda oleada (1976-1985), a la que pertenece Alvargonzález, y la quinta oleada (2016-2025), a la que pertenecen Chuliá y Ruiz de Vergara, y con la que solidariamente interviene un miembro de la primera oleada (1976-1985), Tomás García López.

El artículo presentado en la revista *El Catoblepas* por Alvargonzález, bajo el título «La caracterización de las artes sustantivas en la obra de Gustavo Bueno» (Alvargonzález, D., 2022, 1), es una muestra de la capacidad de síntesis, de las virtudes sistemáticas escolares que le adornan y, especialmente, de su ya habitual contumacia. Realizando un recorrido más que exhaustivo por numerosos escritos de Bueno, algunos desconocidos para el gran público, Alvargonzález va dejando en evidencia no solo a sus críticos sino también algunas cuestiones sobre la propia trayectoria de Bueno.

La primera cuestión en la que se fija Alvargonzález es en la expresión «la prosa de la vida», de la que presuntamente, siempre según Bueno, estarían alejadas las artes sustantivas. Sin embargo, Alvargonzález encuentra en su donoso escrutinio que «Esta característica, sin embargo, por sí sola, no permite caracterizar lo específico de las artes sustantivas porque lo lúdico (el ocio, el deporte, el juego) y lo sagrado (lo santo, lo fetiche, lo numinoso) también están dados fuera de la prosa de la vida y, sin embargo, se distinguen extensionalmente de las artes sustantivas. Incluso algunas ciencias o, al menos, algunos tramos suyos pueden considerarse muy alejadas de la prosa de la vida» (Alvargonzález, D., 2022, 1).

Después, comparando artes sustantivas y ciencias, señala que «En todas las artes sustantivas, el autor se puede eliminar (en contra del expresivismo estético), pero el espectador tiene que estar presente. Sin espectador no hay obra pues que la obra de arte no nos revela esencias sino fenómenos [...] yo no encuentro diferencia entre la eliminación que se da en las artes sustantivas y la eliminación que tiene lugar en el resto de las técnicas y de las tecnologías que fabrican productos. Sin embargo, aprecio una diferencia muy notable entre la eliminación del sujeto que se da en las técnicas, las tecnologías y las artes sustantivas frente a la que se da en las ciencias pues ni las obras de arte ni los artefactos técnicos son teoremas científicos, aunque puedan incluir valores de verdad. El criterio de la eliminación del sujeto en las obras de arte sustantivo no queda suficientemente aclarado. ¿Por qué se podría afirmar que en *El Quijote* de Cervantes tiene lugar la segregación del sujeto y en la *Ética* de Espinosa no se da esa segregación?» (Alvargonzález, D., 2022, 1).

Respecto a la finalidad en las artes sustantivas, Alvargonzález afirma: «Bueno defiende explícitamente en algunos textos que las obras de arte sustantivo no tienen finalidad objetiva, que están dadas al margen de toda finalidad. Bueno afirma que, así como no se puede definir una piedra por la ceguera, pues el ver no es un atributo de las piedras, tampoco se pueden definir las artes sustantivas por carecer de fin, ya que las obras de arte sustantivo no tendrían *finis operis*. [...] Sin embargo, como trataré de probar, los criterios propuestos y utilizados por Bueno para caracterizar las obras de arte sustantivo en relación con la finalidad no son unívocos porque Bueno utiliza unos criterios para la música no vocal y otros criterios distintos para el resto de las artes con la salvedad de que, para las obras de arte abstractas, utiliza el mismo criterio que con la música no vocal» (Alvargonzález, D., 2022, 1).

Asimismo, respecto a la cuestión de la alegoría para distinguir al arte sustantivo, «la existencia de un plano alegórico en las obras de arte sustantivo (con excepción de la música no vocal y de las obras de arte abstractas) tampoco puede tomarse como un rasgo distintivo ya que las alegorías y las analogías en general también están presentes en las obras filosóficas, jurídicas, científicas y técnicas» (Alvargonzález, D., 2022, 1).

Respecto a las artes sustantivas y su relación con la materia ontológico general, Alvargonzález señala que, pese a que en ciertos lugares señala esta relación, «en otros muchos textos se refiere a ciertas obras de arte (edificios, poemas, sinfonías, etc.) como instituciones histórico culturales y, cuando hace análisis concretos de obras de arte la materia ontológico general no juega ningún papel y sus análisis se mantienen rigurosamente en la inmanencia del mundo». Asimismo, respecto a la sustantividad poética, «Bueno afirmó que “la ‘sustancialidad poética’ no la hacemos consistir, en modo alguno, en alguna supuesta transposición de los contenidos artísticos a un mundo uránico transcendente, situado más allá del mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del mundo único que habitamos). La sustantividad poética se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, actantes) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético”» (Alvargonzález, D., 2022, 1).

Y asimismo, «Admitiendo que, en las artes sustantivas, aparecen inconmensurabilidades y discontinuidades que remiten a la materia ontológico general, quedaría ahora por discutir si ese es o no un rasgo distintivo de las artes sustantivas. Parece que la sustantividad de las obras de arte no se define por su relación con la materia ontológico general, porque esa relación y esas inconmensurabilidades también aparecen en muchos contextos no artísticos. Las discontinuidades ontológicas están “por todos lados”: en el interior de las ciencias mismas, entre las artes, en el interior de las obras de arte, en las técnicas, en el mundo político, social, etc. Desde las partes más diversas del mundo (incluidas, por supuesto, las artes sustantivas) se puede regresar a la materia ontológico general, y hace falta regresar para evitar el monismo. Las técnicas y las tecnologías también están plagadas de estas discontinuidades ontológicas, entre las técnicas diversas, y en el interior de las técnicas mismas» (Alvargonzález, D., 2022, 1).

Sin embargo, pese a que no podemos negar que, en líneas generales, lo expuesto por Alvargonzález sea cierto, cabe señalar que el hecho de que Bueno haya defendido cuestiones distintas en lo referente al arte sustantivo no significa que carezca de criterio propio, sino que lo defendido puede haberlo sido en diferentes contextos. Asimismo, Alvargonzález no toma partido por ninguna tesis alternativa, con lo que nos quedamos sin saber, más allá de su brillante clasificación, cuál es su postura acerca de la problemática. Sabemos que está en contra de Chuliá y Ruiz de Vergara; aún estamos esperando que defina sus posiciones alternativas. Precisamente el propio Chuliá le afea a Alvargonzález su actitud distante y de aparente neutralidad en un tema tan oscuro. Así, respecto al tema de «la prosa de la vida», señala: «En este primer punto queda en evidencia tanto la existencia de una confusión entre categoría

artística y arte sustantivo, como una idea reductiva de la prosa de la vida (¿acaso en la prosa de la vida no está el ocio, el deporte o el juego?). Sería de agradecer que el profesor Alvargonzález expusiera en este punto, al menos, cuál es su interpretación de dicha idea en sus ejercicios filosófico-dicotómicos» (Chuliá, V., 2022, 1).

Asimismo, otros autores también le critican a Alvargonzález que use el término «sustantividad» en un sentido unívoco y no análogo: «Las discrepancias aparecen cuando «sustantividad» y «adjetividad» dejan de ser términos unívocos y se convierten en análogos. Alvargonzález parece entenderlos así al aplicarlos a las disciplinas artísticas y no solo a los tramos de una obra» (González García, H. E., 2021, 3). De hecho, según Alvargonzález, «el paso de las artes adjetivas a las sustantivas se produce con su emancipación en el siglo XVIII, con lo que daría a entender que las disciplinas o las obras artísticas más antiguas carecen de sustantividad» (González García, H. E., 2021, 3). Una tesis que no es, desde luego, la de la sustantividad del arte como la concibe Bueno, tal y como veremos en el siguiente punto.

Llegados a este punto, ya conocemos de sobra lo que sostienen los participantes en la polémica sobre el arte sustantivo. Pero no podemos seguir avanzando sin poner sobre la mesa lo que realmente dijo Gustavo Bueno al respecto. No para utilizarlo como argumento de autoridad, pues como ya dijimos al comienzo de este escrito lo que Bueno haya planteado ha quedado ya totalmente desbordado por esta polémica, sino como una forma de contrastar y de tomar conciencia de los derroteros seguidos por los diversos postulantes en esta interminable polémica.

SEGUNDA PARTE. EL ARTE SUSTANTIVO MATERIALISTA.

4. LA DEFINICIÓN DE ARTE SUSTANTIVO DE GUSTAVO BUENO.

a. ¿Cuál es el criterio utilizado por Gustavo Bueno para definir el arte sustantivo?

Dentro de esta reconstrucción histórica de la polémica sobre el arte sustantivo, no hemos presentado claramente una definición de arte sustantivo proferida por Gustavo Bueno. Si hemos de ceñirnos a la cuestión, hemos de señalar que hasta el año 2000, en la entrevista que el autor del Diccionario filosófico, Pelayo García Sierra, no existía tal definición estructurada que ajustase dentro de las coordenadas del sistema del materialismo filosófico. En esta entrevista *ad hoc*, Bueno define lo que denomina como «arte sustantivo» en contraposición a la clásica distinción de «bellas artes»: «Por nuestra parte, utilizaremos la denominación de *poéticas* o *sustantivas* (por ejemplo, “música sustantiva”, “arquitectura sustantiva”...) para referirnos a las artes que se han ido precisamente constituyendo como orientadas a ofrecer a la “representación” contenidos, sin duda muy heterogéneos pero que convienen en una cierta inmanencia o sustantividad (sean bellos, elegantes, o sombríos, o fúnebres) que los enfrenta o destaca no sólo de la “prosa de la vida”, sino también de las artes adheridas a las funciones individuales o grupales de carácter pragmático, como es el caso de las lúdicas, de las marciales

o deportivas, o de las ceremonias religiosas o de la música de danza (sin perjuicio de que todas ellas puedan encarnar también valores estéticos)» (García Sierra, P., 2000, 651).

Otra de las cuestiones no demasiado comentadas son los criterios para distinguir distintos tipos de artes y los límites estéticos; más allá de la cuestión relativa a la música, apenas se ha tratado sobre ello. Una explicación plausible es que el propio Bueno señaló en el año 2000 señaló que «las obras culturales humanas con significación sustantiva son muy diversas y heterogéneas [...] Los límites estéticos entre ellas (generalizando el sentido que Lessing estableció en su *Laocoonte* al plantear la cuestión de los límites entre la pintura y la poesía) son muy difíciles de establecer» (García Sierra, P., 2000, 657). A lo más que llega Bueno en ese momento es a señalar que la metodología habría de comenzar por analizar «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» (García Sierra, P., 2000, 657-8). Cabría así organizar el curso de desarrollo histórico y social del arte según diversos estadios, comenzando «desde unos primitivos estadios en los cuales las obras de arte se hubieran mantenido confundidas por entero con otras realizaciones culturales (militares, religiosas, políticas, arquitectónicas) —estadio del *arte inmerso*, incluso *adjetivo*— hasta un estadio último en el cual las obras de arte se hicieran sustantivas según sus características especialidades —estadio del arte sustantivo [...]— pasando por estadios intermedios (artesanías, arte ceremonial...)» (García Sierra, P., 2000, 657-8).

Asimismo, también en el año 2000 indica alguna cuestión respecto al «sistema de las artes», hablando de los límites de las artes, especialmente en lo referente a la Arquitectura y la Escultura (García Sierra, P., 2000, 672-6). Cuestiones que tratará con más precisión en el año 2003, cuando Bueno señala, a propósito de la arquitectura dentro del «sistema de las Artes», que puede distinguirse entre un arte apotético y un arte paratético; una distinción aplicada a la distinción entre ciencias humanas y ciencias naturales, que en este caso se refiere a la existencia o no de un lenguaje para la «representación» o alegoría artística. «El “sistema de las artes” al que vamos a referirnos aquí es el constituido por las «artes apotéticas», artes cuyas obras están construidas o compuestas en función de lo que los fisiólogos llaman teleceptores (vista y oído) y, en parte, el tacto. Las artes apotéticas engloban, por tanto, a la Arquitectura, a la Escultura, a la Pintura y a la Música, al Teatro, al Cinematógrafo, y a la Danza» (Bueno, G., 2005b, 471). De tal manera que

La división fundamental de las artes apotéticas que utilizamos es la que separa las artes lingüísticas (que utilizan el lenguaje literario) y las artes no lingüísticas; si bien se hace cada vez más habitual hablar del «lenguaje arquitectónico» o del «lenguaje musical». Horacio ya dejó dicho: «Ut pictura poesis»; pero las consecuencias que de aquí quieren sacarse (algunas de ellas las sacó Lessing en su *Laocoonte*) son muy confusas (...). Por nuestra parte, suponemos que entre la Arquitectura, tal como la hemos entendido, y el

Lenguaje hay una distinción irreductible, hasta el punto de que la Arquitectura no puede, por sí misma, considerarse como un lenguaje (lo que no excluye que las obras arquitectónicas puedan ser aprovechadas para emitir ciertos mensajes, muy elementales, capaces de ser captados por la infancia, y ser traducidos en lenguaje de palabras) (Bueno, G., 2005b, 472).

Una distinción que podría coordinarse con otra que formuló Bueno en 1954, en un «escrito de juventud», con expresiones cuasi heideggerianas, a propósito de la esencia del teatro: «Estos elementos materiales —el *Contenido* y la *Plástica*— no pueden faltar jamás en la acción del representar: precisamente el “estar-en-escena” estriba en “encarnar” estos elementos materiales, imprimirles vida en la escena, vivificarlos al “ponerlos en escena”: es esta puesta en escena lo que *formalmente* constituye la esencia del Teatro, y que, por ello, no debe interpretarse como una actitud formal que puede realizarse sin ninguna materia o contenido» (Bueno, G., 1954, 120).

b. La «prosa de la vida» y las artes divinas.

Señaló Gustavo Bueno en una de sus últimas obras, hoy descatalogada y de difícil acceso, que lo esencial a la hora de definir el arte como algo sustantivo, no meramente adjetivo o ligado a otras esferas de lo humano, es el momento en que esas obras de arte «efectivamente logran segregar a los sujetos que las compusieron o las ejecutaron. En este sentido las obras de música instrumental son más sustantivas que las obras de música vocal, que no pueden, por definición, segregar al sujeto» (Bueno, G., 2007a, 281). Además, cobran sentido como arte sustantivo en tanto que son figuras institucionales que se comportan como *holemas*, esto es, como un todo que no necesita integrarse a modo de *meroema* o parte en ninguna conducta o proceso teleológico: «Es importante añadir que las obras de arte sustantivo pueden ajustarse al formato de un todo, es decir, pueden comportarse como holemas, aunque también pueden comportarse como partes de un todo, es decir, como meroemas (un torso escultórico es un meroema, la estatua completa es un holema)» (Bueno, G., 2007a, 282).

Todo ello sin perjuicio del carácter alegórico o representativo que caracteriza al arte sustantivo; como señala Bueno comparando un soneto de Lope de Vega con un teorema geométrico de Euclides: «La traducción racionalista prosaica del soneto no dice más, aunque ya dice bastante. Pero esto no significa que podamos contentarnos con ella, porque si lo hiciéramos lo que ocurriría es que, sencillamente, el poema dejaría de serlo, al perder su característica fuerza poética, que parece ha de corresponderle, no solamente en razón de su métrica perfecta, sino también al decoro de sus palabras, que requieren una interpretación alegórica que desborda, por cierto, la inmanencia textual del poema» (Bueno, G., 2009, 2).

En ese sentido, la expresión tan criticada por polemistas como David Alvargonzález, la «prosa de la vida», o la distinción entre artes humanas y artes divinas, no implica ninguna querencia por la metafísica ni nada parecido, en tanto que el uso de esta expresión u otras no lo implica

mientras no conduzca a una sustancialización o desconexión respecto a su origen (por continuar con la definición de Metafísica que Bueno acuñase ya en 1970). Simplemente se refiere a que la institución «arte sustantivo» se diferencia de la institución «arte adjetivo» en que la primera no necesita de otra para ser comprendida. Por ejemplo, en el caso de la música, la Novena Sinfonía de Beethoven es «arte sustantivo», puesto que no necesitamos más que la propia melodía interpretada para su comprensión. En cambio, la banda sonora de una película compuesta *ad hoc* para ilustrar sus escenas (no como algunas películas, como la archiconocida *La naranja mecánica*, que usó como banda sonora mayoritariamente la música sustantiva de Beethoven, curiosamente), se convertiría en «arte adjetivo», en tanto que dicha banda sonora no podría comprenderse sin la alusión incesante a las imágenes audiovisuales y autotéticas (autorreferenciales), que componen el filme en cuestión. O por decirlo de otro modo, que evoca precisamente las ideas de un gran clásico de la cuestión: escuchar la banda sonora de una película sin ver dicha película, es como pretender interpretar la famosa escultura *Laocoonte* como si se le hubiera arrebatado la serpiente contra la que está luchando.

El propio Bueno, al referirse a la idea de sustantividad del arte, se refiere a una denominación ontológica, la del «sustancialismo actualista»:

[...] una concepción ontológica de las artes liberales cuya *pars construens* pudiera formularse en función de la idea de sustancialidad, si bien entendida no en el sentido metafísico y estático de la tradición aristotélica (sustancia de *sub-stare*, lo que permanece invariante debajo de los accidentes, e incluso con capacidad de subsistir sin los accidentes), sino en el sentido del sustancialismo actualista o dinámico, según el cual la sustancia es un invariante, sin duda, pero que sólo 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. [...] También es una sustancia actualista el barco de Teseo, que permanece identificable aunque hayan sido sustituidas todas las tablas de las que está formado, como es sustancia actualista el organismo viviente que mantiene la continuidad de su forma individual (y no solo su estructura o forma específica), en medio de los recambios integrales de sus moléculas químicas en el metabolismo. 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 (Bueno, G., 2007a, 280-1).

En este sentido, las alusiones a «la prosa de la vida» o las «artes divinas» no dejan de ser reinterpretaciones de expresiones filosóficas clásicas, no sospechosas querencias por la

metafísica. Como dice el propio Bueno, que esta «sustancialidad poética» no consiste «en alguna transposición de los contenidos artísticos a un mundo uránico transcendente, situado más allá del Mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del Mundo único que habitamos)» (García Sierra, P., 2000, 651). «El carácter sustantivo que atribuimos al arte por antonomasia no requiere su separación de los lugares en los que transcurre la “prosa de la vida”. No hay que ir al teatro, al museo, a la sala concierto, o a la biblioteca para hacer o para conocer una obra de arte sustantiva; una “conversación de sobremesa” puede aproximarse al género sustantivo que llamamos arte dramático o literario» (García Sierra, P., 2000, 652).

Recordando siempre que la sustantividad de las obras de arte no se refiere a su mera objetividad o segregación respecto a los sujetos. ¿Acaso puede hablarse de la Novena Sinfonía de Beethoven si no existe una orquesta con su correspondiente director para que la interprete?

c. La Noetología, ¿el genuino análisis del arte sustantivo?

Una de las tesis fundamentales de quienes defienden la especificidad del arte sustantivo es su ligazón a un tipo de análisis denominada por Bueno como «noetológico» frente al análisis «gnoseológico» que habría utilizado Jesús González Maestro para definir la literatura, o más concretamente la Teoría de la Literatura. Es obvio que la primera pregunta que se suscitará al lector que haya llegado hasta aquí, sobre todo tras leer la exposición de la secuencia de escritos de esta polémica, es qué significa Noetología y qué papel juega dentro del sistema filosófico acuñado por Gustavo Bueno. Realmente el concepto Noetología tiene una clara raigambre fenomenológica, concretamente husserliana, aunque interpretada, como confiesa Gustavo Bueno haciendo memoria de la génesis del término, «con cierta libertad» (Bueno, G., 2002, 1) —frente a la literalidad con la que Chuliá se toma el origen fenomenológico del concepto en su *Manual de Filosofía de la Música*—, y comenzó siendo una «teoría general de la racionalidad» en 1970 (Bueno, G., 1970), aparentemente clausurada durante décadas y que cobró un considerable auge a raíz de varias publicaciones realizadas por Gustavo Bueno entre las oleadas segunda (1986-1995) y tercera (1996-2005).

Sin embargo, los polemistas que han defendido que la explicación del arte sustantivo pasa por los análisis noetológicos, como veremos, saltan directamente desde lo afirmado por Bueno en 1970 hasta dos artículos publicados en el año 2009, donde realiza la comparativa (analogía) entre un teorema de Euclides y un soneto de Lope de Vega. Pareciera que el análisis noetológico no hubiera sido tratado por Bueno en casi cuatro décadas, ni se hubiera perfeccionado...

Sin embargo, aquí vamos a defender todo lo contrario: que la Noetología, que Bueno presentó en 1970 «como proyecto», terminó adquiriendo, ya en las oleadas segunda y tercera, un papel central en el sistema del materialismo filosófico. Tesis que es fácilmente rastreable, y cuyo rastro ya fue seguido en un artículo escrito por nosotros en 2009 (Rodríguez Pardo, J. M., 2009, 1).

De hecho, el propio Bueno, en 1995, rememorando la distinción del año 1970 entre una «totalización categorial» y una «totalización trascendental», Bueno señala que «el proyecto de una Noetología sigue desbordando el proyecto gnoseológico (como proyecto de una teoría general de la ciencia), puesto que aquél buscaba englobar tanto a las formas de proceder de la razón científica como a las formas de proceder de la razón filosófica. El análisis de los procedimientos más generales de la razón dialéctica (de sus desarrollos constructivos, de sus contradicciones internas, de sus metábasis) es una tarea que, sin perjuicio de su ambigüedad, la consideramos todavía abierta a la filosofía». (Bueno, G., 1995b, 119). Y en efecto, a partir de esta referencia, el propio Gustavo Bueno desarrolló el proyecto de una Noetología en varios trabajos muy importantes. Sin embargo, comencemos presentando qué es la Noetología, más allá de la «memoria de unas palabras» realizada en el año 2002 por el propio acuñador del concepto.

Incluso yendo más allá, pueden encontrarse precedentes de esta definición noetológica en obras que ya no pueden denominarse como «de juventud», puesto que en ellas ya estaba *in nuce* el sistema del materialismo filosófico, sin apoyos en Husserl, Heidegger o Hegel. Tal es el caso de su artículo sobre «Las estructuras metafinitas», donde caracteriza este sintagma en referencia a «sistemas holóticos en los cuales el Todo deja de ser mayor que la parte para identificarse con ella» (Bueno, G., 1955, 241). El ejemplo más paradigmático de estructura metafinita es sin duda la persona humana: «El metafinito de grado superior, límite, sería aquel concepto cuyas partes fueran tan diferentes que no sólo fueran del todo, sino, también, del exterior al todo: si en un todo, la presencia de unas partes en otras se consuma, y las partes guardan esta máxima diferenciación, estamos ante el máximo grado de metafinitud. Pero es por el conocimiento superior como un ser puede recoger no sólo sus partes, sino las del universo entero. Este ser que unifica de este modo no sólo sus partes, sino las del universo entero, es, sin duda, un metafinito de grado supremo: no es otro que la idea de *persona*» (Bueno, G., 1953b, 535).

Partiendo de estos precedentes, Bueno señala en 1970 que «La Noetología pretende ocupar el lugar intermedio entre la Lógica y la Psicología que a la Mecánica racional corresponde entre la Geometría y la Ciencia natural (observacional o empírica) o el que corresponde a una Gramática generativa tipo Chomsky entre una Gramática normativa clásica y una distribucional tipo Bloomfield [...] La Noetología, en consecuencia, no considera linealmente el proceso científico o filosófico, sino en la medida en que este proceso tiene lugar en el enfrentamiento con el error y la ignorancia, sin necesidad de apelar a motivaciones metafísicas o psicológicas, que, por lo demás, quedan luego abstraídas» (Bueno, G., 1970, 164-6). Así, «el conocimiento —el científico, el filosófico— aparece a la Noetología como el proceso mismo de desarrollo de una cierta estructura de la conciencia racional (social, en consecuencia) en tanto que se halla inmersa en un medio de estructuras que no se hallan lógicamente gobernadas, pero que son el espacio sobre el cual la conciencia lógica trabaja. (Bueno, G., 1970, 169).

Tomando estas bases de su teoría general de la racionalidad, Bueno formuló tres «leyes noetológicas»: *I. Axioma de la composición idéntica. II. Axioma de la contradicción. III. Axioma de la asimilación o neutralización de la contradicción. Limitación de la identidad.* (Bueno, G., 1970, 170-90). Así,

En términos de identidad, la contradicción se presentará bajo dos modos:

— Modo primero: *lo mismo* nos conduce a *lo distinto*.

— Modo segundo: *lo distinto* nos conduce a *lo mismo*.

Estos modos, en términos de todos y partes, quedarían precisados así:

— Modo primero: reiterando un mismo tipo de totalización, llegamos a partes que desbordan el todo.

— Modo segundo: arrancando de partes diferentes, llegamos a una misma totalidad (midiendo la masa de inercia y la masa de gravitación de un cuerpo, encontramos un ajuste según la identidad). (Bueno, G., 1970, 175).

De hecho, y no es casualidad, en un artículo del año 1995 analizando la Idea de Dialéctica y sus figuras, presenta también estos dos modos: de lo mismo a lo distinto y de lo distinto a lo mismo, los procesos de convergencia y de divergencia (Bueno, G., 1995c, 47-8).

Como vemos, la racionalidad noetológica no está separada de la racionalidad científica. De hecho, Bueno reconoce que en las nueve figuras de su espacio gnoseológico, en la Filosofía de la Ciencia, «sólo cuatro pueden considerarse como aspirantes a una pretensión de objetividad material segregable del sujeto: son los términos y las relaciones (del eje sintáctico) así como las esencias y los referenciales (del eje semántico). Las cinco figuras restantes (operaciones, fenómenos, y las tres pragmáticas: autologismos, dialogismos y normas) son indisociables de la perspectiva subjetual». (Bueno, G., 1995a, 56). De hecho, cuatro años después, en 1999, reconoce, a propósito de los «predicables de la identidad», que «la modulación más característica que la identidad alcanza a través de los autologismos, a saber, la que se expresa en los universales noéticos, por los que un determinado contenido se multiplica isológicamente (y aun distributivamente) en los diferentes sujetos que lo construyen o lo perciben. Para que la multiplicación noética tenga lugar y, con ella, la identificación consiguiente de las operaciones multiplicadas en el universal noético (que se «predicará», por tanto, según una modulación característica, de los múltiples actos u operaciones de los sujetos implicados), no es preciso que el contenido multiplicado sea «universal objetivo» (en el sentido de las especies o géneros de Porfirio) porque también una singularidad individual («El Escorial») resulta multiplicada en las retinas de los millones de personas que lo hayan percibido» (Bueno, G., 1999, 28).

Y en 2005, al presentar su teoría antropológica de las instituciones, como «figuras del hacer humano», como «los cauces morfológicos a través de los cuales se cumple la definición (lisológica) tradicional del hombre como animal racional» (Bueno, G., 2005a, 6), Bueno reitera las tres leyes noetológicas formuladas un cuarto de siglo antes:

[...]la racionalidad humana la haremos consistir, en una definición por recurrencia, en un proceso dialéctico en el que tuvieran lugar las transformaciones «idénticas» (pero, ante todo, transformaciones) a lo largo de tres momentos o fases:

- (I) Un momento de *posición* operatoria de partes (momento que implica una *composición* y una *descomposición* o destrucción de las partes compuestas respecto de terceras),
- (II) Un momento de *contraposición* con el medio entorno o con las partes del dintorno, y
- (III) Un momento de *recomposición* controlada de las partes contrapuestas o *resolución* en la totalidad inicial. (Bueno, G., 2005a, 25)

De hecho, cuando Bueno aborda en 2013 el análisis «noetológico» de un madrigal de Gutierre de Cetina, señala que « El madrigal comienza, en ambas interpretaciones, por la definición o presentación (*prótesis*) de un estado de cosas, de *posiciones* o situaciones dadas –unos ojos que miran–, al que sigue una *contraposición* –en la forma de una contradicción advertida en la propia *prótesis*–, para terminar con una *resolución* de la situación problemática planteada» (Bueno, G., 2013, 2). Acción, reacción y resultado, como en la teoría antropológica de las instituciones...

Todas estas cuestiones que estamos aquí presentando no son desarrollos novedosos. Cualquiera que hubiera tenido verdadera curiosidad por estas cuestiones, podría observar que en el año 2009 escribimos un artículo titulado «Noetología: la ciencia que se busca» (Rodríguez Pardo, J. M., 2009, 1), en la misma revista en la que Bueno hizo memoria de la génesis de la Noetología, *El Catoblepas*. De hecho, es el único junto al de Gustavo Bueno que utiliza el concepto en su título. Podríamos citar aquí los numerosos párrafos que adornan este trabajo, aunque como muestra bastará un botón:

Lo que era en principio Noetología y materialidad trascendental (M.T.) se ha transformado en el Ego Trascendental y la Materia Ontológico-general. Un Ego que, al ser corpóreo, se convierte en Ego Institucional, que trabaja con universales noéticos, en el sentido que Gustavo Bueno dio a esa expresión en 1955 y prosigue en 1999 en el artículo «Predicables de la Identidad» ya citado. La Noetología no es ni propiamente Gnoseología ni como falsamente supone Hidalgo Teoría del Conocimiento, sino una teoría general de la razón, que desborda el análisis filosófico de las ciencias y acude a los fundamentos de la racionalidad humana, es decir, las instituciones, en su aspecto noético, pero incluso señala a otras cuestiones que, por no estar dadas a escala institucional, se encuentran en los límites de nuestro Mundo (Rodríguez Pardo, J. M., 2009, 1).

Asimismo, en dicho artículo criticamos la pretensión de un crítico de Bueno, que postuló la existencia de una «segunda navegación», Alberto Hidalgo, de realizar ya no un regressus a la Materia Ontológico General, sino incluso progresar desde ella para explicar las morfologías del mundo antrópico. Una tesis similar a la formulada por Vicente Chuliá en 2018:

[...] a nivel ontológico el Sujeto Gnoseológico, que no se limita a una relación Sujeto-Objeto meramente pasiva, sino que transforma el mundo, opera como Ego Institucional en el proceso de elaboración de teoremas y demás células gnoseológicas que dan lugar a las ciencias categoriales. En consecuencia, no cabe sino rechazar, por absolutamente metafísica, su afirmación primigenia del Ego trascendental como puente en el proceso de regressus y progressus, si es que Hidalgo continúa sosteniendo que tal circuito lógico se mantiene entre el Mundo de las formas institucionales ($M_i = \{M_1, M_2, M_3\}$) y la Materia Ontológico-general, tesis que también hemos refutado anteriormente al ser M pura indeterminación (Rodríguez Pardo, J. M., 2009, 1).

Como vemos, Chuliá debió haber leído nuestro artículo antes de haber escrito su *Manual de Filosofía de la Música...*

d. Holemas y meroemas.

Gustavo Bueno señala que lo esencial a la hora de definir el arte como algo sustantivo, no meramente adjetivo o ligado a otras esferas de lo humano, es el momento en que esas obras de arte «efectivamente logran segregar a los sujetos que las compusieron o las ejecutaron. En este sentido las obras de música instrumental son más sustantivas que las obras de música vocal, que no pueden, por definición, segregar al sujeto» (Bueno, G., 2007a, 281). Además, cobran sentido como arte sustantivo en tanto que son figuras institucionales que se comportan como holemas, esto es, como instituciones que constituyen un todo, que no necesita integrarse a modo de meroema o parte en ninguna institución, conducta o proceso teleológico (Bueno, G., 2007a, 282).

Una vez que hemos introducido la teoría de las instituciones como realización del proyecto de Noetología, se comprende mucho mejor que una de las características distintivas (aunque no constitutivas) del arte sustantivo tenga que ver precisamente con el tipo de realidad institucional que representa. Así, en el año 2007, Gustavo Bueno señala que, para ligar la idea de sustancialismo actualista con el arte sustantivo que «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» (Bueno, G., 2007a, 281). Asimismo, Bueno añade: «Es importante añadir que las obras de arte sustantivo pueden ajustarse al formato de un todo, es decir, pueden comportarse como *holemas*, aunque también pueden comportarse como partes de un todo, es decir, como *meroemas* (un torso escultórico es un meroema, la estatua completa es un holema). (Bueno, G., 2007a, 281). Y apostilla: «muchas de las obras de arte no son obras sustantivas, sino adjetivas o alotéticas. Tal es el caso de las obras de arte útiles en la medida en que sus morfologías sólo cobran sentido cuando están integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico, humano o etológico» (Bueno, G., 2007a, 282).

Con lo cual, el hecho de que la Noetología (o la teoría antropológica de las instituciones) sirva para dar cuenta del arte sustantivo, no es de por sí algo constitutivo, sino meramente distintivo respecto, por ejemplo, del análisis presentado por Jesús González Maestro en su *Crítica de la Razón Literaria*. Ahora bien, lo que es distintivo respecto a algo, no es necesariamente constitutivo de su esencia. ¿Acaso no existen holemas no artísticos (o de arte adjetivo)? ¿No señala Gustavo Bueno precisamente que «las obras de arte útiles en la medida en que sus morfologías sólo cobran sentido cuando están integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico, humano o etológico. [...] la morfología de un hacha de sílex sólo es inteligible cuando la asociamos a la mano que la talló, o a la mano que la utiliza» (Bueno, G., 2007a, 282). De hecho, «Una misa cantada en el contexto de una ceremonia religiosa es un meroema; segregada de la ceremonia y ofrecida exenta como obra musical en una grabación, es un holema.» (Bueno, G., 2007a, 71). Seguimos prácticamente igual que al principio.

e. ¿La materia ontológico general tiene algún papel?

En su respuesta a David Alvargonzález (Chuliá, V. 2022, 1), señala el profesor de música que

«Evidentemente. La *materia ontológico-general* no es un rasgo distintivo de las obras de arte sustantivo, ya que también se halla presente en todas las morfologías del mundo. Sin embargo, la doctrina del arte sustantivo del Materialismo filosófico no puede entenderse al margen de esta idea, en tanto y cuanto, desde el sistema, cualquier sustancia (artística, en este caso) fijada como irrevocable y que no estuviera sometida a accidentes y transformaciones (la esencia de la idea de *actualismo*) recaería en metafísica o idealismo» (Chuliá, V. 2022, 1).

Y efectivamente, si leemos lo poco que ha dejado Gustavo Bueno acerca de la Filosofía del Arte, nos encontramos con tal afirmación:

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”) (García Sierra, P., 2000, 669).

Eso sí, el propio Bueno apostilla previamente que la referencia a la Materia Ontológico General tiene un sentido crítico negativo, el negar tanto la sustancialización de la Naturaleza como de la Cultura, a la hora de darle sentido a las obras de arte: que tanto los contenidos de la «Naturaleza» como los de la «Cultura», sus 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. [...] 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» (García Sierra, P., 2000, 668-9).

Y más aún, el propio Bueno, hablando del mural de Jesús Mateo en Alarcón, señala también hacia la Materia Ontológico General:

Ahora bien: una morfología dinámica, una pintura fluyente, «musical», como la de Alarcón se caracteriza porque ella no puede segregar al sujeto operatorio al que se enfrenta, como artista o como observador. Dicho de otro modo, las morfologías que el mural nos revela no son *esencias*, sino *fenómenos*, como eran fenómenos las imágenes de la caverna platónica. ¿Qué es lo que nos muestran estos fenómenos? ¿Respecto de qué entidades arcanas son ellos fenómenos?

No de la Naturaleza, en el sentido mítico de este término, si es que suponemos que ese término carece de contenido efectivo. Ni siquiera es necesario suponer que son fenómenos que dejasen traslucir, por sí mismos, aspectos de alguna realidad nouménica (incluso en su versión schopenhaueriana, acaso la más proporcionada al caso, puesto que en ella una Voluntad originaria y misteriosa se expresaría mediante Representaciones efímeras) o, como preferimos nosotros decir, algún aspecto de la materia ontológico-general. Lo único que podemos decir es que el mural nos ofrece una secuencia infinita (es decir, circular) de fenómenos y que lo primero que es preciso hacer para interpretarlo es analizar sus contenidos (Bueno, G., 2012, 2).

Cabría entonces dar la razón a quienes, como el propio Chuliá o García López, defienden esta caracterización del arte sustantivo. Sin embargo, el propio Chuliá dice, literalmente que «La *materia ontológico-general* no es un rasgo distintivo de las obras de arte sustantivo, ya que también se halla presente en todas las morfologías del mundo», contradiciéndose con lo dicho en su *Manual de Filosofía de la Música*: ¿intento de recular quizás, ante la abrumadora crítica que demuestra que ningún arte, y menos aún la música, fue caracterizado por Bueno en ese modo?

No olvidemos que Chuliá, en su *Manual de Filosofía de la Música*, postuló ni más ni menos que la música (quizás por espíritu gremial) tiene un contacto especial, por su «incorporeidad» [sic], un contacto especial con la evocación de ese enigma llamado materia ontológico general: «La materia ontológica general [sic] desborda nuestra propia capacidad de análisis, pero dicho enigma (ignorado desde y para siempre —*Ignoramus, Ignorabimus*—) ha sido una razón evocadora de la propia esencia del arte y muy especialmente del arte musical que por su incorporeidad siempre ha mantenido una especie de «contacto» especial con esta evocación existente» (Chuliá, V., 2018, 97).

¿Qué quería decir Chuliá con semejantes afirmaciones? No solamente Bueno jamás dijo que el arte musical tuviera algún tipo de privilegio de acceso a la materia ontológico general (además, si por definición la materia ontológico general, como límite crítico regresivo, carece de morfologías, ¿cómo puede saberse que es incorpórea y por ello con un contacto especial con dicha idea? ¿Acaso está apelando aquí Chuliá a algún tipo de argumento «platónico» o «schopenhaueriano» de afinidad de la música con «lo divino»?). En cualquier caso, a todos los efectos en su respuesta de 2022 a David Alvargonzález, hay una rectificación de sus tesis de 2018. Lo escrito, y no lo audiovisual, es lo que permanece. *Verba volant, scripta manent*.

Como hemos visto, en el *Diccionario Filosófico* de Pelayo García Sierra, en la entrevista realizada a Bueno al respecto sí se señala la materia ontológico general, pero en el contexto del Mito de la Cultura, que comentaremos en el punto 5.b. Sin embargo, esta afirmación de Chuliá supone a todas luces una contradicción con sus tesis del año 2018. Si el arte sustantivo se relaciona con la materia ontológico general, pero a su vez todas las morfologías del mundo se identifican con ella, entonces no se está diciendo nada específico del arte sustantivo. Se trata de una mera y vulgar alusión genérica que no resuelve la cuestión. Una cuestión que, además, ya ha desbordado con mucho todo lo dicho por Gustavo Bueno. Esto es, los enconados defensores del arte sustantivo no pueden invocar la autoridad de Bueno, cuando ellos mismos la han desbordado.

Pareciera que lo que estos críticos denominan como «canon del materialismo filosófico», frente a presuntas «interpretaciones desviadas» (en ésta y otras cuestiones) es una suerte de argumento de autoridad al que apelar, pero solamente cuando les conviene. Desde luego, no se puede resolver una polémica como la del arte sustantivo apelando a un presunto canon que ya no existe como tal, puesto que el parámetro-k de esa presunta «interpretación canónica» del materialismo filosófico no puede ser otro que Gustavo Bueno, y éste ya no vive entre nosotros para manifestarse al respecto de una cuestión, el arte sustantivo, respecto a la cual apenas dejó unas pinceladas escritas. Salvo que así se nos pretenda dar la razón en nuestro diagnóstico de hace ya más de cuatro años, que parece que era más que acertado: «Esta Quinta Oleada puede ser, pese a todo, el comienzo de una nueva etapa efectiva de desarrollo del sistema, como antaño, o simplemente constatar la tendencia de la Cuarta Oleada: que el materialismo filosófico, sin la activa presencia del que fuera su acuñador y principal adalid, se ha convertido ya en una filosofía dogmática y exenta de los problemas del presente, con sus ocasionales presencias en la prensa y los medios de comunicación convencionales, bajo la forma de una filosofía «inmersa» en los problemas del presente, pero que ya habría degenerado respecto a la forma canónica de la filosofía de tradición académica; [...]» (Rodríguez Pardo, J. M., 2018, 33).

Por centrarnos en lo que nos interesa: que Bueno citó la materia ontológico general respecto a la cuestión del arte sustantivo es un hecho (al menos, lo hizo en la entrevista que le realizaron para la ocasión de publicar el *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra, y también en algún momento más). Sin embargo, para una filosofía que se precie de crítica, la cuestión no es

ésa ni mucho menos. La cuestión requiere un ejercicio mucho más sutil y trabajoso. Consiste, como no puede ser de otro modo, en explicar por qué Bueno realiza una referencia tan genérica sin aclarar por qué la sitúa ahí. Así que vamos a abordar la parte central de nuestro escrito: avanzar hacia una definición de arte sustantivo.

5. HACIA UNA DEFINICIÓN DE ARTE SUSTANTIVO.

a. La especificidad del arte respecto al resto de la realidad institucional.

Gustavo Bueno jamás enarboló la idea de una Estética o Filosofía del Arte como disciplina «centrada» en torno a la Idea de Arte o la Idea de Belleza. Si atendemos a su propuesta de clasificación de las disciplinas filosóficas, las rúbricas que utiliza aparecen dentro de dos grandes títulos: disciplinas filosóficas especiales (o centradas) y disciplinas filosóficas generales (o («trascendentales»). Dentro de las primeras, estableció dos rúbricas: la dedicada al espacio cosmológico (donde se trazan dos líneas, la de lo inorgánico y la de lo orgánico) y la dedicada al espacio antropológico, donde se distinguen disciplinas en virtud de los tres ejes del espacio antropológico, subdivididas a su vez según el criterio de lo lisológico o genérico y lo morfológico: esa sería la clave para distinguir, en el eje circular, entre Antropología y Filosofía de la Historia, y en el eje angular entre Filosofía de la Religión e Historia de las Religiones; y concretamente, en el eje radial, dentro de lo lisológico, estarían el arte junto a la economía, la tecnología, etc.; dentro de lo morfológico, la Filosofía del Arte junto al sistema de las artes (Bueno, G., 2004, 2).

Como vemos, no hay una «Filosofía del Arte sustantivo», sino una Filosofía del Arte dentro de un «sistema de las artes». De hecho, en épocas posteriores, ya con los análisis «noetológicos» perfeccionados en forma de teoría antropológica de las instituciones, tampoco Bueno estableció más especificidad que la diferencia del arte sustantivo respecto a cualquier otra institución que depende de otras: el arte sustantivo es un *holema*, el adjetivo un *meroema*. Incluso la sustantividad, entendida como «sustancialismo actualista», no es específica del arte sustantivo (el barco de Teseo, ejemplo y paradigma de ese sustancialismo actualista, puede servir para explicar cómo es el arte sustantivo, pero también para explicar cómo se desarrolla un ser viviente, o cualquier institución humana). Ni siquiera la música puede tener ese privilegio especial que le atribuía Chuliá en 2018, y del que luego renegó para afirmar que es el defensor del canon del materialismo filosófico (sin reconocer su error previo, seguramente habiendo pasado inadvertido para él mismo).

b. ¿Arte sustantivo o Mito de la Cultura?

Si hemos de ser francos, en ningún lugar, en ningún ensayo, ni de «gran tonelaje» ni de corto trayecto, Bueno estableció un lugar específico para el arte sustantivo, más allá de la distinción entre lo morfológico (a escala diferencial respecto a otros fenómenos) y lo lisológico (a escala genérica respecto a otros fenómenos) (Bueno, G., 2007b) (distinción por otro lado aplicable al resto de disciplinas filosóficas, como hemos visto en el punto anterior, 5a). Por decirlo de una forma más escolar, en su sistema filosófico no hubo lugar para una Estética o Teoría del Arte.

Si acaso, las entrevistas realizadas por Pelayo García Sierra para completar el *Diccionario filosófico* en el año 2000 son la única contraprueba al respecto. Contraprueba que tampoco dice demasiado, pues no parece señalarse que de tales referencias se deduzca una especificidad del arte sustantivo, como hemos visto en el punto anterior. No obstante, vamos a aprovechar este momento para realizar un *excursus* por la Historia de la Filosofía para analizar el lugar del arte en la filosofía de tradición académica.

Una de las cuestiones fundamentales es delimitar si el arte es algo restringido a la Idea de Belleza (el propio Bueno señala que cabe la apelación a una «Estética de lo feo»). Al fin y al cabo, Platón situó en la cota máxima de la jerarquía de las Ideas lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero, los trascendentales que diría la tradición escolástica. De aquí Platón señalará que el poeta puede, por inspiración de lo divino, remontarse a esas Ideas, como si una fuerza magnética lo inspirase. Al poeta lo divino (las Ideas, en este caso lo Bello) le es inherente como una fuerza magnética:

«Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa lo dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas» (Platón, 2000, 534b-c).

Precisamente como el poeta está inspirado por lo divino, por las Ideas, los arquetipos de la realidad (la Belleza en sí), el buen poeta es quien sabe transmitir didácticamente esas ideas. Por eso Platón, pese a desterrar a los artistas de la ciudad inicialmente en la *República* —«Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa; y ahora paréceme a mí que se me muestra esto mayormente y con más claridad, una vez analizada la diversidad de las especies del alma. [...] todas esas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole» (Platón, 1992, 595b), permite posteriormente su reingreso, siempre que se reconozca su carácter divino, pero a su vez opuesto a la propia Filosofía: «es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía [...] si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. Porque ¿no te sientes tú también, amigo mío, hechizado por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Homero?» (Platón, 1992, 607b-d). De ahí surgirá la distinción entre artes humanas y artes divinas, en tanto que las segundas son realizadas por los

hombres, pero inspiradas por los dioses. Como dice Teeteto en el *Sofista*, «hay dos partes de la producción. [...] La divina y la humana» (Platón, 2006, 265b).

Aristóteles, en su *Poética*, señala que las artes imitan un arquetipo o *telos*. Especialmente la tragedia frente a la comedia (lo que Platón denominó como «arte bueno» en su *República*), frente a la comedia, que en lugar de ofrecer un ejemplo pedagógico demuestra que la imitación puede ser peor que el modelo a imitar. La idea fundamental en Aristóteles de la imitación es provocar una catarsis, algo que se ve hoy día en la ficción contemporánea, sobre todo en la cinematografía; muchos espectadores acuden a las salas de cine a sufrir la catarsis del susto.

Aristóteles es, además, el primero en ofrecer una teoría de los distintos tipos de artes, atendiendo a tres diferencias posibles: «los medios, los objetos y el modo de imitarlos» (Aristóteles, 1988, 1448a, 25). Así, según los medios, «hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes» (Aristóteles, 1988, 1447b, 25); según los objetos, «puesto que los que imitan a hombres que actúan, [...] o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes [...]. Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales» (Aristóteles, 1988, 1448a, 5-15); y también según el modo «es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (Aristóteles, 1988, 1448a, 20).

Por el contrario, en la Edad Media es una manifestación de la obra divina, una imagen de Dios (*imago Dei*). Para San Agustín, la iluminación divina otorga al ser humano las nociones (ideas ejemplares) para comprender el mundo. Ahora bien, las artes varían en virtud de los sentidos. Santo Tomás, que sigue sosteniendo la Idea de Belleza como *imago Dei*, señala que en los datos de la experiencia podemos encontrar medios para valorar la belleza de la obra divina. Los sentidos nos ofrecen medios para captar lo bello, pero no los cinco sentidos en igualdad de condiciones, sino de forma jerarquizada. Así, la vista y el oído, nos permiten acceder a las artes visuales y las artes musicales como las artes más nobles, correspondiendo a las artes liberales; los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos: «En cambio, lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos, pues los sentidos, como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento» (Tomás de Aquino, S.Th., I, q. 5, a. 4). El gusto, el olfato o el tacto nos dan acceso a los artes sensibles, lo

que los griegos consideraban como una falsa imagen del mundo. ¿Acaso en este fragmento de Santo Tomás no apreciamos las ideas que luego utilizará Baumgarten en su *Estética*, la de considerar el arte desde el punto de vista de una suerte de «gnoseología inferior»? Por supuesto, para dar ese salto de cinco siglos hay que pasar primero por la «inversión teológica», característica de la época de las querellas del Barroco,

«Inversión teológica» porque el Dios del Gótico no queda eliminado por el deísmo o el ateísmo «moderno», sino que pasa a ser una entidad *sobre* la que se habla, a ser una entidad *desde* la que se habla, para interpretar al Mundo o al Hombre. Dios comienza a ser, en efecto, no aquello *sobre lo que se habla*, sino el ser *desde donde se habla* para comprender a la Naturaleza o al Hombre. El Dios trinitario (en el que Miguel Servet, unitarista, no creía) le sirve sin embargo, a Servet, como plataforma desde la cual mirar al corazón humano para esbozar la doctrina de la circulación de la sangre» (Bueno, G., 2015, 1).

El humanismo renacentista, derivado del antropocentrismo cristiano, junto al neoclasicismo que favoreció una arquitectura a la escala del ser humano, que se prolongó hasta el debate sobre el famoso grupo escultórico del *Laocoonte*, hallado en 1506 en Roma y atribuido al escultor griego Agesandro de Rodas, y que representa al sacerdote troyano y a sus dos hijos en el momento de morir víctima de las mordeduras de una serpiente. La controversia sobre el significado de este grupo escultórico, sostenido por Winckelmann y Lessing.

Para Winckelmann, el *Laocoonte* representa en su mayor vivacidad la perfección del espíritu clásico griego; utilizando los argumentos del determinismo geográfico «que Winckelmann pudo rastrear en sus fuentes antiguas, sobre todo Polibio y Heródoto, y que ve confirmada en la literatura de viajes de su época, a lo cual cabría añadir los no citados (pero muy presentes) teóricos franceses del clima, en particular Dubos y Montesquieu» (Mas, S., 2007, 18), muy influyente además en la conformación de la Idea metafísica de Cultura —«Se ha observado que el uso sustantivo del término *cultura* aparece contemporáneamente a la sustantivación del término *arte* en 1734, a raíz de la obra de Winckelmann» (Bueno, G., 1996, 29)—, llegó a afirmar que este clima tan benigno no podía sino manifestarse en una lengua más vivaz que la de los bárbaros y, en consecuencia, en una mimesis perfecta y armónica:

«los griegos vivían bajo un clima y una forma de gobierno más benignos: habitaban en un país que Palas, como dice la mitología, se había reservado como morada propia con preferencia a todos los demás por causa de la agradable temperatura de sus estaciones; hablaban una lengua rica en imágenes y tenían cabezas sanas e ideas brillantes. Sus poetas, comenzando por Homero, hablaban no solamente en imágenes, sino que ellos mismos trazan, pintan imágenes, contenidas a menudo en una sola palabra, basada a veces en la simple consonancia de las palabras; es decir, en una armonía imitativa, como si estuviesen ejecutadas, por así decir, con colores naturales (Winckelmann, J., 1989, 70).

Siguiendo a Platón, Winckelmann afirma que «Por muy digna de amarse que sea por sí misma, la verdad gusta y produce una impresión mayor cuando viene revestida de fábula: lo que para los niños es la fábula, tomada en el sentido más estricto, es la alegoría para la edad madura. Y bajo esta forma la verdad fue más grata en las épocas más incivilizadas, incluso según la muy antigua opinión de que la poesía es más antigua que la prosa, opinión que confirman las noticias de las épocas más antiguas de diferentes pueblos» (Winckelmann, J., 2007, 169).

En suma, el Laocoonte representa la culminación de la mimesis griega, la imitación de una naturaleza perfecta: «La epidermis del Laocoonte, es, por así decir, como la piel de los antiguos griegos que no se hallaba dilatada por el empleo frecuente de los baños calientes, ni arrugada por el abuso de las fricciones, como sucedía con los romanos, depravados por el lujo. Por la piel de aquellos hombres corría un sudor saludable, semejante al primer vello que cubre la barbilla del adolescente». (Winckelmann, J. J., 1989, 315). Eso sí, para Winckelmann el arte ya es más que la Naturaleza: «En las partes aisladas, la Naturaleza nos presenta bellezas tan grandes como el Arte; pero con relación al conjunto, el Arte aventaja a la Naturaleza» (Winckelmann, J., 1989, 189). De hecho, para Winckelmann, «La pintura [...] se extiende a lo no sensible, más aún, tal es su más alta meta. [...]»; incluso llega a trazar un «paralelismo entre la pintura y la poesía, porque aquélla tiene confines tan amplios como ésta y, en consecuencia, al pintor le es posible seguir al poeta, siempre y cuando —más allá de la mera imitación naturalista— consiga que su obra narre historias» (Mas, S., 2007, 28).

Sin embargo, para Lessing el Laocoonte representa la diferencia entre las artes pictóricas y las desarrolladas en un tiempo determinado, como la música. Al escultor se le juzga por la perfección del resultado, mientras que al músico se le perdona alguna imperfección en la ejecución de una pieza, pero nunca la mediocridad, pues «al poeta nada le obliga a concentrar su cuadro en un momento dado. Es libre de tomar si quiere cada una de las acciones desde su principio, y de conducir las a su término a través de todas las modificaciones posibles. Cada una de estas modificaciones, que costaría al artista una obra totalmente distinta y acabada, no cuesta al poeta sino un solo rasgo; [...] ¿Quién, después de esto, se atreverá aún a censurar al poeta? ¿Quién no querrá reconocer, más bien, que si el artista ha hecho perfectamente en no hacer gritar a su Laocoonte, perfectamente ha hecho el poeta en hacer gritar al suyo?» (Lessing, G. E., 1985, 63). Lo bello pasa así a ser manifestación de un genio. «Admitamos, en efecto, que la escultura, al igual que la pintura, pueda imitar las diversas telas; ¿sería ésa una razón para que Laocoonte debiera ser vestido? ¿No se perdería nada con cubrirlo de ropajes? Una tela, obra de manos serviles, ¿tiene, pues, la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de la eterna sabiduría? La imitación de uno u otro objeto, ¿exige el mismo talento, prueba el mismo mérito, aporta igual honor?» (Lessing, G. E., 1985, 81).

Kant intentó reconciliar las tendencias del neoclasicismo y el romanticismo, introduciendo en su *Crítica del Juicio* la figura del genio en el arte —«Genio es el talento (dote natural) que da

la regla al arte» (Kant, I., 1977, 213), como el que dota a sus obras de una finalidad diferente a la de la naturaleza, una finalidad sin fin: «La finalidad objetiva no puede ser conocida más que mediante la relación de lo diverso con un fin determinado, o sea sólo mediante un concepto. Por esto sólo es ya claro que lo bello, cuyo juicio está fundado en una finalidad meramente formal, es decir, en una finalidad sin fin, es completamente independiente de la representación del bien, pues este último presupone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado» (Kant, I., 1977, 126). Juicio teleológico, donde se encuadra el juicio estético, que lleva a postular un fin final, Dios.

Bueno, sin embargo, señala que las artes no tienen *finis operantis*, pues «Las artes sustantivas no están, desde luego, al servicio de los sujetos [...], sino que sus obras se ofrecen a ellos para ser conocidas (escuchadas, leídas, vistas, contempladas), para ser exploradas, análogamente a como exploramos las “obras de la Naturaleza”» (García Sierra, P., 2000, 651-2). Análogamente, en las obras de arte no es que no existe la «finalidad sin fin», una perspectiva lindando con la causa sui, «teleológica o mitológica» sino que ni siquiera hay una estructura teleológica: «las artes liberales ofrecen una ontología que podría mantenerse, en sí misma, completamente al margen de la idea de finalidad y, por tanto, que no tendría por qué estar contaminada de ella» (Bueno, G., 2007a, 279). «La finalidad, suponemos, solo afecta a la vida orgánica, y no del mismo modo. Las termitas edifican sus torres teleológicas, pero no porque tengan fines o planes previos en su cerebro; las “plantillas” (no los planos) se las ofrece el medio, según la “teoría estigmérgica” de algunos etólogos» (Bueno, G., 2007a, 279). Una idea de finalidad objetiva, no propositiva, que hemos reconstruido precisamente en esta revista (Rodríguez Pardo, J. M., 2019; Rodríguez Pardo, J. M. 2020).

Para Hegel, al igual que para Kant, el arte es algo que rechaza la mera actividad mecánica; así, Hegel habla de «la opinión vulgar de que el arte *se aprende por medio de reglas*. [...] lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte externa, mecánica y técnica del arte; la parte interna y viva resulta de la actividad espontánea del genio del artista. El espíritu, como fuerza inteligente, educa de sí mismo el rico tesoro de ideas y de formas que vemos en sus obras». (Hegel, G. W. F., 2008, 86). Sin embargo, rechaza la idea del genio kantiano: «Sin duda hay en el talento y el genio un elemento que sólo depende de la naturaleza; pero necesita estar desarrollado por la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado *técnico* que no se aprende sino mediante el trabajo y la práctica» (Hegel, G. W. F., 2008, 86). Y además, «cuanto más elevado es el lugar del artista en la escala de las artes, más debe haber penetrado de antemano en las profundidades del corazón humano. En este respecto hay diferencia de un arte a otro. El talento musical, por ejemplo, puede desarrollarse en muy temprana juventud, e ir unido a una gran medianía de espíritu y a un carácter débil. En poesía no ocurre lo propio. En ella principalmente, para producir el genio algo maduro, sustancial y perfecto debe haberse formado antes en la experiencia de la vida y en la reflexión. En las primeras producciones de Schiller y de Goethe se nota cierta falta de madurez, un verdor salvaje, y una fiereza capaces de asustar (Hegel, G. W. F., 2008, 87).

Además, el arte para Hegel es superior a la naturaleza, frente a Kant, pues «su carácter esencial es el ser creación del espíritu, entrar en su dominio, haber recibido su dominio, haber recibido su bautismo, en una palabra, representar sólo lo que se ha concebido y ejecutado bajo la inspiración y a la voz de mando del espíritu» (Hegel, G. W. F., 2008, 87). Y es que decir que «La naturaleza y sus producciones son, dicese, *obras de Dios*, de su sabiduría y de su bondad; los monumentos del arte no son sino *obras del hombre*» cae en «una mala inteligencia, que consiste en creer que Dios no obra en el hombre y por el hombre, y que el círculo de su actividad no se extiende fuera de la naturaleza [...]. Dios es espíritu, el hombre es, por consiguiente, su verdadero intermediario y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela es una existencia puramente exterior. Aquello que no se da cuenta de sí mismo, es bastante inferior en dignidad a lo que tiene conciencia de sí» (Hegel, G. W. F., 2008, 88). El arte, en suma, «está en el justo medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional*» (Hegel, G. W. F., 2008, 91).

Curiosamente, Bueno utiliza algunas ideas hegelianas en uno de sus denominados «escritos de juventud»: «Con la aparición de la filosofía, el poetizar queda automáticamente caracterizado como una fase infantil de los pueblos y de los individuos, pero justamente, por ello, cíclicamente renovada, eternamente presente. Poetizar es así el primer balbuceo de la vida espiritual pura, el único accesible a la mayoría de las personas, y que aun los más puros han de sentir en sí mismos como un ímpetu sofocado. Pero yo quisiera pedir un poco de humildad al poeta; quisiera pedir una justa conciencia del lugar jerárquico que le corresponde en la vida espiritual; que conozca la altísima misión que para con el rebaño le corresponde; que “profesionalmente” se sirva naturalmente de expresiones poéticas que ensalcen su dedicación, si cree que estas autodefiniciones sublimes son convenientes para atraerse la atención y el respeto mismo del pueblo; pero que, en su interior, se dé cuenta de que la mejor poesía es la que nunca ha podido ser reducida a los versos» (Bueno, G., 1953a, 388).

Incluso en tiempos relativamente recientes, la idea de ligar el arte a lo numinoso estaba presente. «entre numinoso y sublime existe una oculta afinidad y correspondencia, la cual es algo más que una mera semejanza fortuita. Kant hace una leve referencia a esto en su *Crítica del Juicio*» (Otto, R., 1965, 96), y es que «El medio más eficaz de que dispone el arte para representar lo numinoso es, dondequiera, lo sublime. Sobre todo, en la arquitectura. Y precisamente en este arte aparece lo sublime en los más remotos estadios. Es muy difícil sustraerse a la impresión de que este sentimiento empezó ya en la época paleolítica» (Otto, R., 1965, 99). Es decir, que las artes divinas ya comenzaron, según el fenomenólogo Rudolf Otto, con las representaciones paleolíticas, aunque en este caso no con las pinturas de los númenes zoomorfos, sino con «gigantescos bloques de roca, toscos o tallados, ya solos, ya formando prodigiosos círculos, habrá tenido por objeto acumular al por mayor, de manera mágica, lo numinoso y localizarlo para poseerlo mejor, [...]» (Otto, R., 1965, 99-100). El arte sigue siendo, en todas las épocas, la expresión de lo numinoso, lo divino...

La idea de las «artes divinas», ahora pertenecientes al Espíritu Absoluto, siguió presente en la filosofía postidealista. Así, Carlos Marx, en su *Contribución a la crítica de la Economía Política*, ya señaló que era imposible reducir el arte a una mera superestructura de la base productiva de la economía esclavista. Esto es, el arte para Marx no encajaba dentro del Espíritu Objetivo hegeliano, sino lógicamente dentro del Espíritu Absoluto:

En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que, una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado del desarrollo artístico. Si esto es verdad en el caso de relación entre los distintos géneros artísticos en el ámbito del propio arte, es menos sorprendente que lo mismo ocurra en la relación entre el dominio total del arte y el desarrollo general de la sociedad. La dificultad consiste tan sólo en formular una concepción general de estas contradicciones. No bien son especificadas, resultan esclarecidas (Marx, K., 2008, 311-2).

Incluso, en época más reciente, la Escuela de Frankfurt prestaba atención, a la conversión del arte en un mero producto de consumo, reflejo de la propia enajenación que el ser humano habría sufrido en la sociedad industrial. Así, Walter Benjamin señala que «en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible» (Benjamin, W., 1972, 22). Y es que lo que para la tradición idealista es enajenación, para Gustavo Bueno no es más que el cúlmén de la sustantividad del arte, puesto que «La segregación por separación prácticamente total de la música alcanza su límite en la sustancialidad conseguida en la música grabada» (Bueno, G., 2007a, 281). Esto es, la sustantivación parece ser algo análogo a la enajenación de las «artes divinas» en la forma de trabajo...

Tras este trayecto histórico, ¿será verdad que defender una cierta sustantividad de las «artes divinas» respecto a las artes humanas supone recaer en el Mito de la Cultura, en otorgar privilegio al arte por ser el primer analogado de ese lugar privilegiado del ser humano sobre la Naturaleza? ¿No cae Chuliá en dicho mito cuando señala que la música proporciona un acceso privilegiado a la materia ontológico general? ¿No recuerdan sus palabras a lo que afirmó

Schopenhauer de la música? A saber: «la Música es una objetivación *tan inmediata de toda la voluntad*, como el mundo, como las Ideas mismas, cuyo fenómeno múltiple constituye el mundo de los objetos individuales. No es como las demás artes una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de esa misma voluntad, de que las Ideas son también objetivaciones; he aquí por qué la influencia de la Música es más poderosa y penetrante que la de las otras artes; éstas no expresan más que la sombra, aquélla habla de la realidad y como una misma voluntad se objetiva en la Idea y en la Música [...]» (Schopenhauer, A., 1985, 84). A lo mejor lo que quería decir Chuliá es que «las obras de música instrumental son más sustantivas que las obras de música vocal, que no pueden, por definición, segregarse al sujeto» (Bueno, G., 2007a, 281). Pero para ello no había que apelar a una Idea límite, la de Materia Ontológico General, que en ausencia de morfologías no puede tampoco sustancializarse...

c. La ausencia de morfologías.

Como es obvio, no podemos negar, tal y como ya señalamos en el punto 4e, que Gustavo Bueno relacionó el arte sustantivo con la materia ontológico general. La cuestión es qué tipo de relación sería ésta. ¿Realmente el arte sustantivo proporciona algún tipo de acceso privilegiado, como insinúa Chuliá en el caso de la Música? Fijémonos que Bueno dice que la clave del arte sustantivo no se encuentra ni en la Naturaleza ni en la Cultura, con lo que estaría negando en cierto modo que el arte sustantivo se agotara en su consideración de elemento cultural. Es decir, que la idea de sustantivación del arte no es equivalente a la de la constitución de la Cultura, es decir a «la *totalización* de la integridad de esas diversas objetivaciones o sustantivaciones que han ido produciéndose según líneas específicas (arte, poesía, cerámica, religión, derecho, geometría...), en una unidad sustantiva de conjunto que integra unas líneas objetivas con las otras *de tal modo que todas ellas puedan re-aparecer como partes de una entidad nueva, que será precisamente la que recibirá el nombre de “cultura”*, hasta entonces recluida en el campo de la subjetividad, como *cultura animi*» (Bueno, G., 1996, 53).

De hecho, la afirmación de Bueno sobre la negación del arte, tanto como elemento «cultural» como «natural», encaja con otra, prácticamente idéntica, y también publicada en el contexto de la Tercera Oleada del materialismo filosófico (1996-2005). Concretamente, la que supone el final de *El mito de la cultura*, donde precisamente niega el dualismo Naturaleza-Cultura propio del mito de la Cultura. Hablamos del año 1996, cuando Gustavo Bueno aún no había desarrollado el proyecto de la Noetología bajo la forma de teoría antropológica de las instituciones (año 2005) ni tampoco había formulado por escrito la teoría de los estromas (año 2014). Fijémonos en la correspondencia de este fragmento con el invocado por Vicente Chuliá (Chuliá, V., 2022, 1) en el citado punto 4e:

Aquellos contenidos que, desde muchos puntos de vista, pueden ser considerados como los valiosos y universales del *todo complejo* —contenidos tales como las verdades geométricas o físicas, pero también las relaciones que constituyen la «justicia», considerada como un valor personal universal—, no tienen por qué ser considerados

como culturales, puesto que desbordan cualquier esfera cultural (aunque procedan de una cultura determinada, y esta es su dialéctica) sin que tampoco puedan ser adscritos siempre a la Naturaleza, a título de «refluencias» suyas (que tampoco se niegan). Los triángulos rectángulos sobre los cuales Pitágoras estableció su célebre relación son, sin duda, productos culturales o artificiales (las formas triangulares de los frontones de mármol, de madera o de metal); sin embargo, la relación pitagórica entre los lados de un triángulo rectángulo ya no es una relación «artificial», en el sentido de «convencional», inconsistente (frente a la unidad de los nexos naturales): ¿hay algo más artificioso y a la vez más consistente que un hipercubo? Tampoco es un contenido cultural, ni por supuesto es un contenido de la Naturaleza. Lo que nos obliga a concluir que es la oposición dualista entre las ideas de Naturaleza y las ideas de Cultura aquello que debe considerarse como una disyunción ficticia, acaso como una transformación de la oposición metafísica (hegeliana, por ejemplo) entre la Naturaleza y el Espíritu, que a su vez venía a ser una secularización capaz de fundir y reestructurar dualismos teológicos tradicionales tales como Naturaleza y Dios, por un lado, y Dios y Hombre, por otro. Nos vemos envueltos de este modo —cuando buscamos enfrentarnos con la realidad, cuando queremos saltar por encima de las apariencias— por una dialéctica inexcusable en virtud de la cual desde la cultura a la que obligadamente pertenecemos, y desde la que actuamos, nos vemos determinados a reconocer que esa misma cultura está siendo una y otra vez desbordada por las realidades hacia las cuales ella misma nos ha abierto el camino o ha contribuido a constituir; a reconocer, por tanto, que la cultura, a la vez que nos moldea, nos aprisiona. Pero no es la «vuelta a la Naturaleza» aquello que puede liberarnos de la cultura. La «liberación de la Cultura» requiere no sólo romper su cascarón, sino también el cascarón que envuelve a la mítica «Naturaleza», únicamente después de estos rompimientos podremos acaso poner la proa «con las velas desplegadas» hacia eso que llamamos la Realidad. (Bueno, G., 1996, 221-2).

Si al final la «liberación de la Cultura», referida no solamente a los contenidos del arte sustantivo, sino a cualquier elemento cultural («institucional»), remite a aquello que llamamos «la Realidad», ¿qué tiene de específico señalar que el arte sustantivo remite a la materia ontológico general? Absolutamente nada. Lo que tiene morfologías remite a lo que carece de ellas, porque está incluido dentro de ese conjunto Universo que constituye la Realidad, incluyendo aquella gran porción de la cual ignoramos sus contenidos. Así que sustituyan «Realidad» por Materia Ontológico General y hallarán por fin la solución a este embrollo del arte sustantivo...

6. FINAL.

Hemos llegado a la conclusión de nuestro trayecto por una polémica que lleva ya varios años celebrándose y que no parece tener ella misma un final, sencillamente porque las polémicas y querellas, tanto acerca del arte como de cualquier otra temática, se arrastran históricamente y no tienen un punto final determinado. Aunque sí que es cierto que, a la luz del trayecto que

hemos seguido, podemos establecer una serie de conclusiones finales, que definen los términos y los límites de las tesis sostenidas en semejante polémica. Vamos a enumerarlas:

1) Desde el materialismo filosófico la sustantivación del arte no implica convertirlo en una característica constitutiva. El criterio de la sustantividad del arte no es diferente del de la sustantividad actualista de cualquier otro elemento del mundo tallado a escala antrópica.

2) Una vez aceptado el punto 1), no cabe establecer una identidad entre el arte sustantivo y las técnicas o tecnologías, puesto que estas últimas no se pueden comprender sin una finalidad propositiva. Y es que no cabe definir el arte sustantivo por ningún *finis operis*, ni tampoco por *finis operantis* alguno; en tanto que el autor queda segregado parcialmente de una obra de arte que le sobrevive, no queda dibujado a esa escala (sin perjuicio de que no cabe una sustantivación total, ya que para que haya arte sustantivo se necesita de un público). Y menos aún a la idea de una «finalidad sin fin» al estilo kantiano, que lo que hace es precisamente apelar al fin de un sujeto (el genio), que se asemeja al demiurgo de la Naturaleza, Dios; ni tan siquiera puede postularse una estructura teleológica en el arte. De hecho, esta negación del *finis operis*, junto al carácter representativo o alegórico, serían las únicas notas distintivas del arte sustantivo respecto a otras técnicas humanas.

3) Respecto a los criterios para clasificar los distintos tipos de artes, cabría señalar que el arte sustantivo es arte autotético, frente al arte alotético o adjetivo. Por ejemplo, la banda sonora de una película sería arte adjetivo. Sin embargo, también cabe clasificar el «sistema de las artes» respecto al criterio apotético/paratético. Por ejemplo, entre las artes que usan del lenguaje (como la Literatura), que serían paratéticas, frente a las artes que no lo utilizan, como la Arquitectura (Bueno, G., 2005b, 472).

4) Cabe reinterpretar la idea de «artes divinas» de Platón como definición de arte sustantivo, siempre y cuando no sustancialicemos el concepto como se hizo según la propia tradición filosófica; de lo contrario, estaremos apelando al componente cultural (como secularización de esa idea de «artes divinas» «artes sacras» bajo la forma de «cultura»). Por ejemplo, en tanto que el criterio de sustantividad puede reinterpretarse desde la teoría de las instituciones, apelando a las instituciones *holémicas* como propias del arte sustantivo, frente a las instituciones *meroémicas* propias del arte adjetivo.

En consonancia con esta reinterpretación de las «artes divinas», habría que negar la existencia de una Estética materialista, en tanto que la propia idea de una Estética implica coordenadas metafísicas (por ejemplo, la Idea de Belleza referida al Arte); dentro de las disciplinas filosóficas dedicadas a analizar la Idea de Arte, cabría distinguir entre disciplinas lisológicas o genéricas (el arte junto a la economía, por ejemplo) y disciplinas morfológicas o específicas (Filosofía del Arte), pero nunca una Estética.

5) El arte sustantivo tiene relación con la materia ontológico general al igual que cualquier elemento o estroma del mundo antrópico lo tiene. Sin que el arte sustantivo tenga una relación

directa con la verdad (no consideramos que la Estética o Filosofía del arte dé cuenta de una «verdad» en grado ínfimo respecto a la Filosofía, por ejemplo), sí que puede decirse que, al igual que todos los estromas tienen una composibilidad entre sí, el arte sustantivo no es ajeno a esa composibilidad; de ahí, por ejemplo, el problema que surge en el «cine religioso» cuando se pretende representar a númenes terciarios como Dios o el demonio (Bueno, G., 2007a, 312-6).

Por matizar respecto a esta última característica, que consideramos el es el verdadero quid de la cuestión, cabría sentenciar que quienes, ya desde el comienzo de esta controversia, con la afirmación de Tomás García López en el año 2017 y el consecuente refrendo de Vicente Chuliá en 2018, siguen buscando la definición de arte sustantivo en cuestiones de esta naturaleza, están perdiendo el tiempo, buscando una definición de arte sustantivo que ellos mismos tienen que reconocer (apelando a la falacia *ad autoritas*, al canon del materialismo filosófico) que no existe. Como bien dijo David Alvargonzález en otro contexto diferente:

Lo que sí es seguro es que hay que intentar que la idea de materia ontológico general (M) no sea el sumidero al que van a parar los problemas y las limitaciones que aparecen en la génesis y en el curso del propio sistema del materialismo (Alvargonzález, D., 2005, 18).

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA.

- Alvargonzález, D. (2005). *Comentarios a Gustavo Bueno sobre la verdad de las primeras religiones. El Catoblepas*, N° 44, 18.
- Alvargonzález, D. (2022). *La caracterización de las artes sustantivas en la obra de Gustavo Bueno. El Catoblepas*, N° 198, 1.
- Aristóteles (1988). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Benjamin, W. (1972). *Discursos interrumpidos*, Tomo I. Madrid: Editorial Taurus.
- Bueno, G. (1953a). *Poetizar. Arbor*, N° 96, 379-88.
- Bueno, G. (1953b). *Para una construcción de la idea de persona, Revista de Filosofía*, N° 47, 503-63.
- Bueno, G. (1954). *La esencia del Teatro. Revista de ideas estéticas*, N° 46, 111-35.
- Bueno, G. (1955). *Las estructuras «metafinitas». Revista de Filosofía*, N° 53-54, 223-91.
- Bueno, G. (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Bueno, G. (1995a). *¿Qué es la ciencia?* Oviedo: Pentalfa.
- Bueno, G. (1995b). *¿Qué es la filosofía?* Oviedo: Pentalfa.
- Bueno, G. (1995c). *Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras. El Basilisco*, N° 19, 41.50.
- Bueno, G. (1996). *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Bueno, G. (1999). *Predicables de la identidad. El Basilisco*, N° 25, 3-30.
- Bueno, G. (2002). *Noetología y Gnoseología. El Catoblepas*, N° 1, 1.
- Bueno, G. (2004). *Propuesta de clasificación de las disciplinas filosóficas. El Catoblepas*, N.º 28, 2.

- Bueno, G. (2005a). *Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones*. *El Basilisco*, N° 37, 3-52.
- Bueno, G. (2005b) *Arquitectura y filosofía*. Peñalver, P., Giménez, F., Ujaldón, E. (2005). *Filosofía y cuerpo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 405-81.
- Bueno, G. (2007a). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de Hoy.
- Bueno, G. (2007b). *En torno a la distinción «morfológico/lisológico» (y 3)*. *El Catoblepas*, N° 64, 2.
- Bueno, G. (2009). *Poesía y verdad*. *El Catoblepas*, N° 89, 2.
- Bueno, G. (2012). *Más allá de lo sagrado: un análisis del proyecto del mural de Jesús Mateo*. *El Catoblepas*, N° 122, 2.
- Bueno, G. (2013). *Ojos claros, serenos: ¿madrigal o poema?* *El Catoblepas*, N° 139, 2.
- Bueno, G. (2014). *Ensayo de una definición filosófica de la Idea de Deporte*. Oviedo: Pentalfa.
- Bueno, G. (2015). *Sobre las querellas, en general, y las querellas barrocas en particular (1)*. *El Catoblepas*, N° 164, 2.
- Calderón, S. (2003). *El Congreso de Murcia y las oleadas del materialismo filosófico*. *El Catoblepas*, N° 20, 20.
- Chuliá, V. (2018). *Manual de filosofía de música*. Oviedo: Editorial Pentalfa.
- Chuliá, V. (2022). *Crítica a la caracterización de las artes sustantivas en la obra de Gustavo Bueno realizada por David Alvargonzález*. *El Catoblepas*, N° 199, 1.
- García López, T. (2017). *Pinceladas materialistas*. *El Catoblepas*, N° 179, 1.
- García Sierra, P. (2000). *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- González García, H. E. (2021). *Las artes y la servidumbre de la libertad política*. *El Catoblepas*, N° 197, 3.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*, Tomo 1. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Kant, I. (1977). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lessing, G. E. (1985). *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Editorial Orbis.
- Marx, K. (2008). *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Otto, R. (1965). *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Mas, S. (2007). «Introducción: la Grecia de Winckelmann». Winckelmann, J. (2007). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 7-74.
- Pérez Andrés, Q. (2020). *Apuntes críticos sobre el Manual de Filosofía de la Música de Vicente Chuliá Ramiro*. *Revista Metábasis*, N° 8, 125-41.
- Platón (1992). *República*. Madrid: Alianza Editorial.
- Platón (2000). *Diálogos*, Tomo I. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón (2006). *Diálogos*, Tomo V. Madrid: Editorial Gredos.
- Rodríguez Pardo, J. M. (2009). *Noetología, la ciencia que se busca*. *El Catoblepas*, N° 83, 1.

- Rodríguez Pardo, J. M. (2018). *El sistema del materialismo filosófico después de Gustavo Bueno*. Revista *Metábasis*, N° 1, 5-43.
- Rodríguez Pardo, J. M. (2019). *El problema de la finalidad en los organismos vivientes. Primera parte*. Revista *Metábasis*, N° 3, 5-41.
- Rodríguez Pardo, J. M. (2020). *El problema de la finalidad en los organismos vivientes. Segunda parte*. Revista *Metábasis*, N° 7, 5-46.
- Ruiz de Vergara Olmos, E. (2019). *La «Crítica de la Razón Literaria» de Jesús González Maestro vista desde el materialismo filosófico*. Revista *Metábasis*, N° 4, pp. 39-149.
- Schopenhauer, A. (1985). *El mundo como voluntad y representación*. Tomo 2. Barcelona: Editorial Orbis.
- Suárez Ardura, M. (2019). *Amén. Por los siglos de los siglos*. *El Catoblepas*, N° 188, 2.
- Tomás de Aquino (1964). *Summa Theologica*, Tomo I. Madrid: BAC.
- Winckelmann, J. (1989). *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Winckelmann, J. (2007). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Recibido: 05 de Noviembre de 2022.
Aceptado: 12 de Noviembre de 2022.
Evaluado: 22 de Noviembre de 2022.
Aprobado: 02 de Diciembre de 2022.