# El placer de la ejecución musical como experiencia fenomenológica del sujeto intérprete

entretejidos
Revista de Transdisciplina y Cultura Digital

# El placer de la ejecución musical

## Como experiencia fenomenológica del sujeto intérprete

**Esther Gurrión del Valle**

**Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura digital by Editor: Rafael Mauleón is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional License.**

# El placer de la ejecución musical

## Como experiencia fenomenológica del sujeto intérprete


## Resumen

Con frecuencia, intérpretes musicales afirman experimentar placer dentro de la ejecución musical. Este artículo propone una reflexión en torno al placer suscitado en la interpretación musical, como una práctica fenomenológica que debe ser dilucidada a partir de la experiencia exegética, que el sujeto intérprete experimenta al tocar música. Para ello nos basamos en prolegómenos dialógicos con premisas de Gadamer, Kant, Schopenhauer, Adorno, Angulo y brevarios del psicoanálisis freudiano y lacaniano.


**Palabras claves:** música, fenmenológica, sujeto, intérprete

# The pleasure of musical performance

## As a phenomenological experience of the interpreter


## Abstract

*Musicians have experimented pleasure in musical performance. This paper proposes a discussion about the pleasure aroused in music performance as a phenomenological practice, which must be elucidated from an exegetical experience experimented undertaken by an interpreting subject when playing music. To do this we rely on dialogic foreplay with premises of Gadamer, Kant, Schopenhauer, Adorno, Angulo and a Lacanian and Freudian psychoanalysis approach.*


***Keywords:*** music, phenomenological, interpreter

# Introducción

Existen testimonios de momentos inefables donde lo excepcional se manifiesta al momento de ejecutar una pieza musical, en los cuales, de forma insospechada, un estado placentero se apodera del intérprete. En mi reciente quehacer como cantante de ópera y concierto he encontrado tanto a colegas, como a mí misma, sorprendidos por la consecución inexplicable de este estado. El intérprete musical se ve intervenido por un inadvertido estado hedónico al momento de ejecutar una obra en un concierto. Por estado hedónico hemos de comprender un momento placentero generado por la consecución de cierto objeto que el sujeto intérprete apetece de manera inconsciente. Podemos dar cuenta que el momento inenarrable de delectación, aquel que posiblemente, para varios intérpretes musicales, es la razón del mismo quehacer artístico. Sin embargo, esta dimensión del disfrute, se ha quedado en un espacio puramente cotidiano y carente de explicaciones probadas. No hay suficientes datos fuera de la especulación y lo romántico al respecto, y por ende, se desconoce qué produce aquel estado hedónico en el sujeto intérprete. Hay un camino andado en el estudio del placer, esto a partir del análisis de otros escenarios que lo detonan: el onírico, el sensual, el gustativo, el invocante y el escópico. El estudio de estos fenómenos ha sido, en gran medida, labor del psicoanálisis y de la fenomenología, mismos que hacen especial énfasis en el acto de goce del desciframiento. Estudiar el placer que un intérprete musical experimenta a partir de lo anterior podría ampliar las explicaciones de su dinámica.

## Definiciones: hecho musical escénico y placer

Una definición más o menos precisa del concepto hecho musical escénico es una faena compleja. Sin embargo, dado que el arte musical tiene

varios momentos creativos, interpretativos, comunicativos y de asimilación, es conveniente y necesario para este trabajo discutir qué parte de la música nos interesa analizar. No obstante, la música no es sólo uno de estos sucesos creativo-musicales o vertientes momentáneas, sino la conjunción de todos los anteriores en un momento dinámico, manifiesto en el espacio escénico temporal.

Dicho de otra manera: el arte musical es una práctica de interpretación en el tiempo. Si bien comienza con el suceso ingenioso dado por la historia, la técnica, la concepción y revelación estética (entre otros factores) del compositor, tiene diversos momentos posteriores de exégesis, desde la edición, el paso por las manos –y el ser mismo- del ejecutante de la música. Probablemente el término hecho musical escénico temporal evoque solamente el instante del concierto o recital, y que invite a descartar como parte constitutiva de este el resto de los momentos de la música. Por eso la insistencia en no dejar de aclarar que, aunque la dinámica de este se consolide en un escenario, las demás situaciones creativas y de interpretación de la música, corren con la misma importancia y protagonismo.

La música posee un proceso extensamente exegético, esta recorre varios filtros interpretativos (compositores, editores, musicólogos, directores musicales, etc.) antes de llegar al intérprete final. Hans-Georg Gadamer, a partir de su filosofía hermenéutica, distingue la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad. Por lo anterior, la interpretación de la música es también un proceso hermenéutico.

Esto se suscita por tratarse de la exégesis de un texto, es decir, la partitura que es interpretada, desde la perspectiva dentro de la historia y contexto de quien la ejecuta.

En consecuencia, podemos aseverar que la música presenta varios movimientos en espiral de tipo interpretativo, para la comprensión del objeto inicial, que es la partitura o la referencia sonora a interpretar. Por eso la suma de la composición misma, la edición, el estudio y las diferentes versiones del ejecutante musical, constituyen un proceso hermenéutico. Entonces, con el fin de aclarar lo anterior, definimos al hecho musical escénico como el momento -a veces más duradero que otras- en donde a través de los músicos, sus afectos, la técnica y su historia; la partitura y la historia del compositor impregnada en ella, sumado a las interpretaciones simbólicas y la naciente necesitad emocional, e intrínseca de saciar un probable "ello" que el ejecutante desconoce, es que se realiza y lleva a cabo una confabulación con fines comunicativos, estéticos y de realización de un deseo desconocido; la saciedad placentera, aunque sea momentáneamente, de un anhelo faltante.

Ahora bien, ya que existen muchas acepciones referentes al placer, es pertinente delimitar este concepto desde la óptica de la presente investigación. Según la vigésimo segunda edición de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra placer se deriva de la raíz latina placēre, que significa satisfacción, sensación agradable producida por la realización o suscepción de algo que gusta o complace (RAE 2001). De esta primera definición cabe señalar el aspecto susceptible, el cual indica la acción de recibir algo o alguien en sí mismo, es decir, otro que finalmente complace. La aquiescencia de un algo fuera de sí mismo que produzca agrado, inspira la relación con la óptica lacaniana. Para Jaques Lacan, el placer es opuesto al goce, es decir, establece una distinción alusiva al genust (goce) y lust(placer) hegelianos. (Dylan 102).

La palabra placer también tiene conexión con la raíz catalana placel, la cual connota plano, extensión, terreno o casa. Este

alcance complementa la definición de placer, el cual, además de ser un estado de satisfacción instigado por algo fuera de uno mismo, requiere de una morada, de un escenario. Lo anterior conduce a cuestionar si el hecho musical escénico es ese espacio requisitorio para el advenimiento del suceso hedónico. Además de preguntar: qué otras características del placer fungen como indicios compatibles con el de la experiencia interpretativa musical.

Por otra parte, existe el antecedente filosófico que vincula el arte con la experiencia de placer estético. En el libro Verdad y Método I, el hermeneuta Georg-Hans Gadamer refiere la premisa de Kant sobre el principio subjetivo del gusto. Este principio sostiene que la belleza de los objetos es atribuida a estos mediante el sentimiento de placer en el sujeto. El libre juego de imaginación y entendimiento representan el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto. Según Kant, el placer estético deriva menos de la intensidad y la diversidad de sensaciones, que de la manera, en apariencia espontánea, por la cual ellas manifiestan una profunda unidad, sensible en su reflejo, pero no conceptualizable. (Gadamer 76)

Kant se refiere a la representación como una manera de utilizar la imaginación respecto al sentimiento de placer o dolor. Su juicio pues, no es lógico, es estético, entendiendo que su base determinante no puede ser más que subjetiva. Es decir, se debe tener conciencia de la representación del objeto y unirla a la sensación de deleite, para lo cual, no hace falta el conocimiento del tal objeto.

Para calificar un objeto como bello importa la contemplación que le damos y la satisfacción que esto provoca. Dicho de otra manera, para determinar si algo es bello es suficiente con identificar si la representación del objeto va

acompañada de satisfacción. Desde Kant, lo placentero es lo que agrada a los sentidos en la sensación. Cuando un objeto es declarado agradable, expresa un interés mediante la sensación. La satisfacción proporcionada por lo agradable presupone entonces, la relación de su existencia con la afectación que pueda dar a quien le agrada. (Kant 251)

Según el autor, tanto lo bueno como lo agradable se relacionan con el interés y el deseo. Es decir, no sólo la representación del objeto genera placer, sino también la existencia de este, mientras que en el juicio de lo bello sólo importa la contemplación y si el objeto representado existe o no, no importa porque aún así sigue satisfaciendo. Partimos de esta visión como fundamento, al considerar que la interpretación musical ofrece una experiencia estética placentera, mediante la satisfacción de la necesidad del sujeto y tras detectar, la concurrencia de inquietudes en torno al placer que suscita la interpretación musical.

Dentro de la experiencia interpretativa de la música de concierto, existe una vivencia estética sucedida cuando se desentierra "ese algo al que invocamos" mediante el manejo de los sonidos. Dicha experiencia es frecuentemente mencionada, pero poco reflexionada. Probablemente son insuficientes, las ocasiones en las que la educación musical formal permite ahondar en esta parte intrínseca del ejercicio escénico. Meditar acerca de dicha experiencia inenarrable como intérprete musical es, para muchos, una faena individual.

Antecedentes históricos y referenciales sobre el placer en la música

La diferenciación entre las Bellas Artes, además de su clasificación y agrupación, ha sido una actividad llevada a cabo

desde tiempos pretéritos. Existen muchas tipificaciones de ellas, sin embargo, para esta investigación, nos concentramos en repasar únicamente aquellas que establecen una clara disociación de la música respecto a otras artes hermanas.

Es importante hacer una revisión breve de cómo se percibe la distinción del arte musical a través de la historia, esto, para dar cuenta que: suele ser dispar a las demás musas. De manera que la percepción de ciertas disimilitudes nos conduzca a extraer y exacerbar las peculiaridades del hecho musical escénico, y encontrar otras que probablemente lo asocien a una experiencia hedónica sublime.

En la Antigua Grecia, las artes eran clasificadas jerárquicamente por su superioridad moral y de acuerdo a los sentidos encargados de la percepción de las obras. Las artes menores solían ser las que se huelen, saborean o tocan, por el contrario, las artes superiores, las que se ven, escuchan o interpretan. En ese sentido, la música era considerada como un arte superior.

Con base en su utilidad o preponderancia moral, la música, en un contexto escénico, representaba un papel sumo, ya que estaba fundamentada en la tragedia griega y podía, mediante la catarsis, regular el ethos del pueblo. Por otra parte, los sofistas presocráticos dividían a las artes en útiles y placenteras, las primeras obedecían a la fabricación de utensilios y las segundas al entretenimiento; la música, arte placentero desde tiempos helénicos, formó parte de las segundas.

Por otra parte, Cicerón dividió a las artes en mayores, como la política; medianas, tales como las ciencias, poesía y retórica; y finalmente, en menores, en donde se encontraba la interpretación, la hermenéutica

y la música. Resulta interesante que se hiciera hincapié en ese entonces en la familiaridad de la música con la exégesis. Es importante hacer notar que la música puede llegar a ser la más interpretativa de las artes, de forma tal, que se atisba la necesidad de estudiar el carácter exegético de ella. (Tatarkiewicks 320).

Según Raúl Angulo Diaz, catedrático en Filosofía de la Música, esta resulta peculiar respecto a la pintura o la escultura, y en contraparte, comparte algunas características con la arquitectura. La pintura y la escultura son artes monofásicos, el pintor o el escultor terminan su trabajo al producir un objeto acabado; empero, la música y arquitectura percibidas fenomenológicamente, son artes bifásicos. (Angulo 12). Lo anterior puede ejemplificarse de otra manera: es factible percibir La Gioconda de Da Vinci tal como fue plasmada en su momento creativo. Pese a intervenciones restaurativas, la creación no sufre grandes mediaciones interpretativas que varíen el mensaje o las intenciones iniciales. Contrariamente, la misión del compositor finaliza cuando está acabada con la partitura, pero que aún no constituye ningún objeto sonoro. Para llegar a serlo se requiere de un segundo episodio, y esto es precisamente el ejercicio del intérprete o ejecutante de la música.

Angulo añade que en el paso de la primera fase (notación y/o escritura) a la segunda fase (objeto sonoro), el intérprete tiene la peripecia de realizar múltiples cambios. El límite de las modificaciones sería la conservación de la semejanza de la obra original, ya que lo ideal de la ejecución es dar vida, lo más cercanamente posible, a lo que está en la partitura.

Por otro lado, Nelson Goodman, califica a la pintura y escultura como artes autográficas, es decir, un arte en donde surge un

vínculo directo entre original y copia, y no precisamente entre obra y demanda. Por idéntico que un pintor reproduzca Los nenúfares de Monet, no sería esta ejecución más que una copia. La música, por el contrario, es un arte alográfico, ya que en la relación genuina se da a través de las copias, por esbozarlo de alguna manera comparativa con el arte pictórico, en tanto son ejemplares de la obra misma. (Angulo 13) En las artes autográficas, una reproducción debe ser idéntica en todas sus propiedades para considerarse un ejemplar. En cambio la música es alográfica debido a que no se necesita una reproducción literal para que algo sea un ejemplar de una sinfonía. Por ejemplo, puede que una orquesta estudiantil ejecute la quinta sinfonía de Beethoven, pese a que tenga reducciones de orquestación, cambios de tempo o fraseo continúa siendo la misma obra. A lo que Angulo añade:

> La música es un arte bifásico, en el que se inserta, entre las dos fases, un agente que tiene la posibilidad de añadir, quitar o alterar algunas de las propiedades de la obra musical y, con todo, el producto de su acción será un ejemplar de la obra. Respecto a las copias, las interpretaciones musicales serán instancias de la misma obra, y respecto a las reproducciones fieles, dos interpretaciones no se parecerán entre sí.(Angulo 15)

La clasificación anterior se ha traído a colación en este trabajo porque es importante apuntar, una vez más, el carácter interpretativo del arte musical. Cabe aclarar que tal interpretación no es en el sentido romántico, el cual radica en la exacerbación de afectos personales, sino en sentido hermenéutico, donde además de los prejuicios personales –como el hermeneuta Hans-Georg Gadamer

los categoriza en su Verdad y Método I– existe un tema de autoridad y búsqueda de sentido fehaciente.

El hecho de que nuestro arte en cuestión, expreso y consumado en el hecho musical escénico, sea sujeto de exégesis, evoca el vínculo tanto con la hermenéutica ricoeriana del sí mismo, como con la teoría psicoanalítica del sujeto en falta de Lacan y la epistemología de lo sublime bachelardiana. Podemos relacionar lo anterior con la siguiente declaración de Paul Ricoeur en su texto Freud Una interpretación de la cultura: "Si la interpretación del sueño puede servir de paradigma a cualquier interpretación, es porque el sueño mismo es paradigma de todas las artimañas del deseo…" (Ricoeur 75) El hecho musical escénico al ser objeto de interpretación y sujeto de exégesis, al igual que el sueño, se convierte en arquetipo hermenéutico.

Por otro lado, Arthur Schopenhauer habla de la música como disposición, en su texto El mundo como voluntad y representación I. El autor la refiere no como la copia de las ideas, sino como la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las primeras. El carácter intencional y la peculiaridad de interpretación intrínseca e irresoluta convierten al hecho musical escénico en inefable. Más adelante, en el mismo apartado y texto, el autor enuncia lo siguiente, referente a una inenarrable satisfacción que vivía mediante la música:

> Cuando yo abandonaba mi alma a la impresión del arte y volvía luego a la reflexión, recordando el curso de las ideas desarrolladas en esta obra, encontraba pronto un rayo de luz sobre la esencia secreta y sobre la índole de sus relaciones imitativas con el mundo, supuestas por analogía, pero para comunicar yo mismo esta explicación

> es absolutamente imposible. En efecto, lo anterior supone una explicación de la música como representación y la considera como imitación de un modelo que no puede ser representado inmediatamente. (Schopenhauer 49)

El hecho musical escénico, sin partitura, sin grabación, ya no representa la realidad, sino que se convierte, a partir de lo declarado por el filósofo, en quintaesencia de esta. Por eso es un suceso inefable. Dicho de otra manera, el hecho musical escénico es el instante que está siendo. Es la suma de interpretaciones y requerimientos, instigados por algún impulso, sucedidos en el momento preciso.

Probablemente el hecho musical escénico puede tener correlación con otros episodios donde se devela un objeto de apetencia de forma inconsciente: los sueños, chistes y actos fallidos, según Freud. Podemos, a partir de esta reflexión inicial, relacionar al hecho musical escénico con cualquier otro escenario cuyo desciframiento conduzca al placer. Jaques Lacan menciona en el tomo dieciséis deEl seminario:

> El sueño se presenta como algo alucinatorio ¿Qué significa esto sino que el sueño ya es en sí mismo interpretación? Ciertamente salvaje pero interpretación […] ¿Qué significa esto sino que a cada uno de estos términos que son significantes de un punto diacrónico que se instituye en su articulación, el sueño, por su función de placer, da una traducción de imágenes que solo subsiste por articularse en significantes? ¿Qué hacemos nosotros al sustituir esta interpretación salvaje por nuestra interrelación razonada? (Lacan 2008 182).

En la cita anterior convergen los puntos que confirman que la ejecución de la música sucede

como una interpretación salvaje. Al igual que el sueño, la diacronía del hecho musical escénico lo hace inefable y susceptible de un encuentro con el placer. Se prevé el papel del sujeto-intérprete de la música como un ser que debe conocer. Schopenhauer, en el texto mencionado con anterioridad, señala que dentro de la música existen movimientos de voluntad transportados al dominio de la mera representación, ya que las artes reclaman que la voluntad misma quede fuera, de forma tal que nos mantenemos como meros sujetos cognoscentes. (Schopenhauer 435)

Lo dicho sugiere que la música puede ser, al igual que el sueño, una plataforma interpretativa, inenarrable, efímera y diacrónica. Dentro del arte en discusión no hay control de la voluntad, es decir la vivencia interna (que puede ser placer) es inconsciente. El camino andado, expuesto hasta este punto, da cuenta que podemos contemplar al hecho musical interpretativo como un escenario hedónico factible.

El placer de la ejecución musical como experiencia fenomenológica del sujeto intérprete

Theodor Adorno en su ensayo Sobre el carácter fetichista de la música asevera:

Los lamentos por la decadencia del gusto musical no son mucho más recientes que la contradictoria experiencia que puso a la humanidad en el umbral de una época histórica: que la música representa al mismo tiempo la inmediata manifestación del deseo y la solicitud de su aplacamiento al igual que el sueño. La música despierta al mismo tiempo la danza de las ménades, resuena en la embelesadora flauta de pan. Pero suena igualmente en la lira órfica, en torno a la cual se congregan las formas del impulso. Siempre que su sosiego parece perturbado por emociones báquicas se habla de la decadencia del gusto… (Adorno 15)

Más allá de este posicionamiento, el hedonismo intrínseco en la música se ha indagado poco. Adorno cuestiona en su texto la creencia prevaleciente de que la satisfacción del deseo, a partir de ver la música a manera de fetiche, es decir, como un objeto de placer, ha provocado una decadencia de gusto.

Los conceptos de adecuado y no adecuado, las aproximaciones de lo correcto e incorrecto están de alguna manera presentes en el juicio de la música; sin embargo, además de eso, no se plantean muchas más cuestiones. Casi nadie suele exigir la justificación subjetiva y parcial de la convención. Adorno afirma que es precisamente la necesidad del sujeto quien debe validar las predilecciones referentes a la música.

Entonces, el autor pone sobre la mesa dos ideas a discutir. ¿Por qué necesariamente la visión fetichista de la música, como aplacadora del deseo, conduciría a la decadencia de gusto musical? Y ¿por qué se sostiene la acusación anterior, si realmente no ha habido una profundización en la comprensión de las predilecciones musicales a partir del deseo del mismo sujeto y no de solamente, a partir de juicios sobre lo correcto e incorrecto? La analogía que presenta el ensayista en el fragmento citado es sumamente reveladora: la música que despierta al mismo tiempo la danza de las ménades suena igualmente en la lira órfica. Dicho de otra manera, la música evoca un estado sublime, casi divino; pero también consume los más profundos y ocultos deseos. La música también puede ser apaciguadora, reveladora de apetitos profundos y objeto de placer.

La declaración de que la música llega a tener una función de fetiche pasional, de alguna manera le coarta lo elevado. Según esta visión lo apolíneo no puede ser dionisíaco. Sin embargo, en el arte musical el deseo manifiesto

en el éxtasis de la interpretación, convive con la pulcritud de la forma y la notación.

El establecimiento de este pensamiento respecto al deseo se ha llevado a cabo a partir de un criterio que lo deja fuera. No se puede examinar la mecánica del impulso que interviene en la música si no es a partir de sus mismos cánones. Al parecer, no ha sucedido una ampliación en el conocimiento de las inclinaciones musicales desde la necesidad del mismo sujeto que la interpreta. Hasta ahora las expresiones se han erigido, en su mayoría, a partir de formalidades sobre lo impecable o aceptable, de lo técnico o lo requisitoriamente bueno, como fue señlado al incio.

De manera que, si de alguna manera intuitiva se atisba o se asimila que la música personifica la inmediata expresión del deseo, la petición de su aquietamiento y la consecución de un sosiego placentero, es importante ahondar en el análisis de lo subjetivo de este, a partir del camino andado en el estudio de la fenomenología del placer. Es sustancial también explorar las características específicas que asientan al hecho musical escénico, como lugar factible para consumar la delectación.

Por lo anterior, sostenemos que revisar los elementos interpretativos, narrativos, epistemológicos y psicológicos, asumiendo a la interpretación musical como algo placentero desde la óptica de la fenomenología y la hermenéutica, pueden describir la dinámica hedónica sucedida en la ejecución de la música. Por lo que será importante indagar reflexivamente sobre los procesos mentales que intervienen en torno al placer dentro de la interpretación musical, desde el punto de vista de un sujeto ejecutante de un concierto.

Ampliar las herramientas para comprender los estados sensibles que producen delectación, no sólo dentro del hecho musical escénico,

sino en otros terrenos que involucren interpretación y desciframiento, favorecerá la consecución de nuevos instrumentos para acrecentar el entendimiento del placer, además del desenvolvimiento del ejecutante, ya que puede proveer de una relación mejor comprendida de los partícipes del momento que desencadena un estado hedónico.

# Fuentes de consulta

*Adorno, Theodor. «Disonancias: introducción a la sociología de la musica». Sobre el carácter fetichista de la música. Madrid: Ediciones Akal. 2000. Pdf.*

*Angulo Díaz, Raúl. "La música: arte interpretativo". El Catoblepas, Junio 2004: 12. Web.*

*Evans, Dylan. Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano. Buenos Aires: Paidós, 1999. Pdf*

*Gadamer, Hans-Georg. Verdad y Método I. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007. Impreso.*

*Gutiérrez, Nieves. Giselle Brélet y el tiempo musical. España: Sinfonía Virtual No 1. 2006. Web.*

*Kant, Immanuel. "De la unión del sentimiento del placer con el concepto de la finalidad de la naturaleza". La crítica del juicio I Madrid: Editorial del cardo, 2003. Pdf.*

*Lacan, Jacques. El seminario II: El Yo en la Teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.*

*Lacan, Jacques. El seminario X: La angustia. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.*

*Lacan, Jacques. El seminario XVI: De un Otro al otro. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.*

*Lacan, Jaques. "El tiempo lógico y el aserto de incertidumbre anticipada, un nuevo sofisma." Escritos I. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.*

*Lacan, Jacques. Escritos II. México: Siglo XXI editores, 2009. Impreso*

*Lotman, Yuri. "El sueño como ventana semiótica". Cultura y Explosión. Barcelona: Gedisa, 1999. Pdf.*

*Miller, Jacques-Alain. "Jacques Lacan y la voz"*

*Quarto: revista de la Escuela de la Causa freudiana, N°54, 1994. Web.*

*Ricoeur, Paul. Freud: Una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI, 2002. Impreso.*

*Schopenhauer, Arthur. El mundo como voluntad y representación II. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.*

*Tatarkiewicks, Wladyslaw. Historia de la estética I: la estética antigua. Madrid: Akal, 2000. Pdf.*

# *Entretejidos.*

## Revista de Transdisciplina y Cultura Digital

DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, año 1, volumen 1, No. 1, Septiembre 2014 a Marzo 2015, es una publicación electrónica semestral editada por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, S.C. con dirección en Av. Chapultepec No. 57, segundo piso, colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06040 en México D.F. Tel. (55) 57094370, www.iconos.edu.mx, entretejidos@staff.iconos.edu.mx. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Se permite la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes, siempre y cuando se den crédito a los autores y se licencien sus nuevas creaciones bajo condiciones idénticas y que siempre sean no comerciales. El objetivo de esta publicación es exponer los hallazgos y las perspectivas de toda la comunidad afín al espíritu y temática de esta publicación electrónica digital, orientada a difundir aportaciones de investigaciones relacionadas con la epistemología del pensamiento complejo y que reflexionen entorno a la cultura, así como con las producciones del ámbito de las tecnologías digitales, desde diferentes campos de estudio y a través de artículos originales, artículos de divulgación, revisiones críticas, estudios de casos, trabajos históricos, actualizaciones, reseñas y críticas.

**Aparición:** Septiembre 2014 a Marzo 2015
**Año:** 1
**Volumen:** 1
**Número:** 1-2014/15
**ISSN:** 2395-8154

## Comité Editorial

Dr. Jorge Alberto Manrique (UNAM)
Dra. Julieta Haidar (ENAH)
Dr. Julio César Schara (UAQ)
Dra. Teresa Carbó (CIESAS)
Dr. Diego Lizarazo (UAM-Xochimilco)
Dra. Graciela Sánchez (UACM)
Dr. Félix Beltrán (UAM-Azcapotzalco)
Dr. Ignacio Aceves (UAM-Azcapotzalco)

## Equipo Editorial

**Editor en Jefe:** Dr. J. Rafael Mauleón
**Editora de proyectos:** Mtra. Luvia Duarte.
**Editor de desarrollo:** Mtro. Tiberio Zepeda
**Editora Web:** Mtra. Roselena Vargas
**Diseño Web:** ICONOS Diseño
**Corrección de estilo:** Luis Chirinos
**Relaciones Públicas:** Mtro. Francisco Mitre