



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**Torrente creativo:
la experiencia consciente en la creación musical**

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORADO EN MÚSICA
(Composición musical)

PRESENTA

Mauricio García de la Torre

COMITÉ TUTOR

Dr. Julio Estrada Velasco

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Facultad de Música, UNAM

Dr. José Luis Díaz Gómez

Facultad de Medicina, UNAM; Academia Mexicana de la Lengua

Dr. Jorge Armando Reyes Escobar

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad de México, octubre de 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*para Mónica,
la hermosa mujer al otro extremo de mi mano*

Contenido

AGRADECIMIENTOS	i
RESUMEN	ii
LISTA DE ILUSTRACIONES	iii
Introducción	1
Estructura del trabajo	8
1. Epistemología de la creación musical: un acercamiento	11
1.1 Tradición y nuevos enfoques	
1.2 Música y creación	
1.3 Perspectivas de análisis interdisciplinario	
1.4 La transdisciplina en el estudio de la creación musical	
2. La posibilidad del autoanálisis creativo	63
2.1 La investigación artística: los procesos creativos en música	
2.2 Fenomenología filosófica	
2.3 La conciencia fenomenológica	
2.4 Adecuación metodológica del trabajo	
3. Creación musical y experiencia	104
3.1 Documentación del proceso creativo	
3.2 Narrativa de la experiencia	
3.3 Eventos creativos en la narrativa de la experiencia	
3.4 Clases de eventos creativos (CEC)	
4. Torrente creativo	175
4.1 Génesis creativa: la relación mundo interior/objeto	
4.2 La creatividad modelada y una propuesta de representación en redes	
4.3 Constitución temporal de los objetos musicales en la conciencia	
4.4 La metáfora de William James en la creación artística	
4.5 La creación como torrente	
Reflexiones finales	227
Anexos	231
Referencias	256

Agradecimientos

Este trabajo ha significado un largo trayecto de aprendizaje y crecimiento en varios aspectos. Quedo en deuda con todas las personas que me han brindado su ayuda, su paciencia y, en especial, su afecto.

En primer lugar debo agradecer a Julio Estrada, a quien tengo la suerte de haber encontrado para guiar este trabajo. Más que un tutor, Julio ha sido un liberador. Como artista e investigador en continua resistencia me ha enseñado a enfrentar de manera autónoma el quehacer creativo y académico. Este es el legado sustancial que me ha brindado su cercanía.

Al Dr. José Luis Díaz, académico y escritor de primer nivel, mi admiración a su trabajo, mi gratitud por su apoyo y generosidad, por otorgarme su confianza y su tiempo para escuchar cada una de mis inquietudes.

Agradezco al Dr. Jorge Armando Reyes por su valiosa asesoría en los temas filosóficos del trabajo.

A los doctores Jorge Torres, Enrique Nava y Erik Christensen gracias por aceptar leerme, formar parte de mi jurado y por sus invaluable comentarios.

Gracias a todos los amigos que en algún momento toleraron mis divagaciones sobre los temas de esta tesis.

Soy afortunado de tener a mis padres, Maru y Roberto, para agradecerles su cariño y apoyo. Sin duda, lo que soy se lo debo a ellos.

A mi hijo Leonardo: yo empecé este viaje antes de que nacieras y lo termino cuando has dejado de ser un bebé. Aunque me he perdido cosas de ti por estar metido en este proyecto, espero que algún día al leer estas páginas encuentres el regalo que llevan dentro.

Resumen

Los estudios académicos que abordan la experiencia musical se concentran en gran porcentaje en el acto de recepción (la escucha), a diferencia de aquellos que exploran las vivencias de creación y ejecución. A su vez, los procesos de creación musical se han explicado casi en exclusiva desde la perspectiva estructural, encargada de exponer el surgimiento de los materiales, su organización espacio-temporal y la conversión al código gráfico. Esta investigación pretende ocupar un espacio diferente, que consiste en afrontar el problema de la experiencia en la creación de música desde una convergencia interdisciplinaria. El trabajo acude al conocimiento de la fenomenología y las ciencias cognitivas para diseñar un método de autoanálisis que permite generar descripciones en primera persona de la experiencia de un proceso de creación del autor. Del análisis de esos registros se derivan las clases de eventos que intervinieron en la creación de una obra, al centro de este trabajo. De lo anterior surge la idea de *torrente creativo*, una interpretación funcional de los procesos artísticos musicales basada en la operación general de la actividad consciente, que es, en alguna proporción, de orden intersubjetivo dada la base cognitiva que la sustenta.

Palabras clave: creación musical, experiencia, autoanálisis, fenomenología, cognición, torrente creativo

Abstract

Academic studies that address musical experience focus, in large part, on the act of reception (listening), in contrast to those that explore the experiences of creation and performance. Furthermore, the process of musical creation has been explained almost exclusively from a structural perspective, exposing the emergence of materials, their spatio-temporal organization and the conversion to a graphic code. This dissertation offers an alternative approach by examining the problem of experience in music creation from an interdisciplinary perspective. It draws on insights from phenomenology and cognitive sciences in order to develop a method of self-analysis that enables first-person descriptions of the author's experiences during the creative process. The analysis of these registers made evident the kinds of events that contributed to the creation of the piece. In light of this, the idea of a *creative torrent* surges as a functional interpretation of the musical artistic process based on the general workings of conscious activity, which are, in some ways, of an intersubjective nature given the cognitive base that sustains it.

Keywords: music creation, experience, self-analysis, phenomenology, cognition, creative torrent

Lista de ilustraciones

Figuras

1. Vinculación del método creativo con otras perspectivas analíticas
2. Perspectivas analíticas del trabajo
3. Red del conjunto total de perspectivas analíticas de la creación musical
4. Etapas de un proceso creativo del autor
5. Guía de factores físico/cognitivos del primer segmento del texto descriptivo de *Las compuertas de la furia*
6. Apunte escrito que detalla parte de la ejecución del primer momento del texto descriptivo
7. Bosquejo del primer instante de la pieza
8. *Las compuertas de la furia*. Primera página de la partitura
9. Círculo funcional de Uexküll en la relación mundo interior-objeto
10. Red de procesos cognitivos en la creación del primer momento de *Las compuertas de la furia*
11. Red de CEC del 1er. momento de *Las compuertas de la furia*
12. Esquema de memoria y anticipación de la secuencia melódica do-re-mi-fa
13. Secuencia relativa de eventos del primer párrafo del texto fenomenológico
14. Unidad de experiencia del primer párrafo del texto fenomenológico y sus fases temporales
15. Los márgenes de la atención que delimitan los procesos conscientes según Díaz (2007)
16. Bosquejo de un flujo turbulento de Leonardo Da Vinci

Tablas

1. Perspectivas analíticas de la creación musical
2. Formas verbales que definen el criterio de selección
3. Formas verbales del primer párrafo del texto fenomenológico

4. Clases de eventos creativos de las formas verbales del primer párrafo del texto fenomenológico
5. Niveles de conectividad de los procesos mentales atribuidos
6. Niveles de conectividad de las clases de eventos creativos

Audios

1. Ejemplo de exploraciones vocales
<https://soundcloud.com/user-517920720/garcia-de-la-torre-tesis-ejemplo-1>
2. Objeto sonoro logrado con amplificación extrema
<https://soundcloud.com/user-517920720/garcia-de-la-torre-tesis-ejemplo-2>
3. Secuencia del primer momento de la pieza
<https://soundcloud.com/user-517920720/garcia-de-la-torre-tesis-ejemplo-3>

EL APRENDIZAJE ES EXPERIENCIA, TODO LO DEMÁS ES INFORMACIÓN
ALBERT EINSTEIN

Introducción

Han pasado más de dos décadas desde que realizo estudios profesionales de música de manera ininterrumpida. Primero tuve una formación como ejecutante y tiempo después comencé a estudiar composición, actividad que de formas distintas ha sido mi trabajo focal por quince años. Después de conocer buena parte de los modelos creativos de la cultura eurocéntrica, de reproducir usos estilísticos de épocas pasadas, de crear música basada en sistemas rítmico-armónicos originales y explorar el uso de herramientas tecnológicas aplicadas en el campo, concluyo que no encuentro sentido en continuar mi producción de obra sin antes abordar preguntas que considero indispensables para consolidar una expresión musical propia. Es así que, al edificar argumentos y reformular principios de un terreno que me pertenece, pretendo discutir con el mayor tiento el fenómeno de la experiencia creativa en música.¹

¿A qué se refiere la noción de experiencia creativa y cómo podría ser estudiada? ¿Qué relación de incidencia tiene la experiencia en los procesos de creación con respecto de la teoría, el sistema y el estilo musicales? ¿Cómo me coloco de manera particular ante este fenómeno y qué puede ofrecer mi propia actividad como creador a esta línea de investigación?

La experiencia creativa se sitúa en el centro del trabajo para abordar estas interrogantes. Existen dos condiciones fundamentales que permitirán aproximarse al problema: la autonomía en el análisis y el énfasis en *el aquí y el ahora* de la creación. En el presente estudio abordaré un proceso artístico propio por ser el planteamiento epistemológico más sensato, en mi opinión, para acometer las dificultades que de

¹ Un propósito similar está plasmado en la segunda parte del discurso del método cartesiano. En Descartes, René. *Discurso del método*. México D.F.: Colofón, 2009, p. 44.

momento alcanzo a visualizar. Especular sobre la vivencia de creación ajena desde la observación imparcial en tercera persona² parece una proposición más arriesgada que optar por una argumentación autónoma basada en la detección en primera persona de los eventos desvelados durante el proceso. Por otro lado, un fenómeno como la creación conviene analizarse en el tiempo, *in situ*, para eludir reconstrucciones analíticas artificiales y examinar una de sus condiciones básicas: la influencia que ejercen los sucesos cognitivos primarios en la conformación de los materiales musicales.

Los factores de autonomía y temporalidad citados invitan a considerar la participación inevitable de la subjetividad en el análisis planteado, hecho que para posturas positivistas o de un empirismo radical invalidaría cualquier intento formal de abordar el tema. Este trabajo asume el riesgo de ser descalificado ante la clara incomodidad que un tratamiento de la subjetividad puede generar en ciertos círculos académicos, los que privilegian la formulación exclusiva de juicios objetivos. Esa parte de la academia considera que indagar en la individualidad no es el camino para la obtención de un conocimiento verificable –a pesar de que la verificación como criterio de demarcación en la investigación científica ha sido ampliamente cuestionado por la epistemología moderna (véase Popper, 1934; Kuhn, 1962; Feyerabend, 1975; Lakatos, 1978)–. En cambio, campos de conocimiento como la filosofía –en especial la estética–, la psicología y las ciencias cognitivas tienen como uno de sus principales temas el problema del punto de vista de los sujetos. En la creación artística, la subjetividad es una dimensión que aún las versiones más experimentales, mecanicistas, estructuralistas o hiper-tecnológicas de los últimos

² La observación imparcial es uno de los paradigmas de la ciencia empírica, cuyo propósito es demostrar la validez de sus postulados.

setenta años no han logrado soslayar.³ Si la subjetividad es indispensable en un acto creativo y es condición de cualquier manifestación artística, ¿es en verdad un tema de investigación infranqueable? La introspección y la subjetividad han sido ampliamente revaloradas en las ciencias cognitivas, psicológicas y cerebrales y existe bastante acuerdo de que pueden ser abordadas con el suficiente rigor. Aunque la subjetividad no sea el tema del estudio se sostiene que una posición de apertura y abordaje sistemático hacia este elemento indispensable de la creación de arte permitirá considerar cuidadosamente sus alcances y consecuencias.

Los trabajos que estudian la creación musical en estos términos son escasos en comparación con los temas clásicos abordados por la musicología tradicional, encargada de circunscribir la música al contexto histórico y al análisis de sus estructuras. El grueso de la información que tenemos sobre los grandes creadores proviene de esa orientación. No obstante, a pesar de todo lo que conocemos de la vida y la producción de autores como Mozart, sólo podemos especular desde la lejanía y con una cuota de misterio sobre la naturaleza de su crear. ¿Habría algo más? ¿habrá algo que ligue a Beethoven con Stravinski, a Gesualdo con Schubert, a Debussy con Xenakis? Se puede asegurar que el estilo no es el factor que conjuga a estos personajes dados los distintos periodos históricos y la variedad de culturas que los acunaron. Del mismo modo, el sistema o la técnica de composición no son siempre equivalentes ni comparables. Es decir que, el pensamiento que generó la herramienta constructiva en Bach difícilmente se asemeja al proceder de Lachenmann, hacia finales del siglo XX. Entonces, ¿qué permanece como común denominador en el ejercicio creativo?

³ Considero que desde la década de 1950 a la fecha, quizá antes con el serialismo de Webern, es el periodo donde se ha producido la música más racional de la historia.

El intento de problematizar la actividad creativa mediante la experiencia personal como vía de construcción argumentativa no carece de dificultades. Será necesario abordar una gama de disciplinas, relacionar una compleja conectividad de temas y acometer un reto metodológico formidable. Sin embargo, tengo la convicción de que este tipo de investigaciones son, además de posibles, necesarias. Como primer paso, consideraré el diálogo epistemológico entre aspectos empíricos y filosóficos que intervienen en la creación musical. Desarrollar un estudio serio sobre el tema excluyendo uno u otro enfoque es inviable, al menos de acuerdo con los propósitos particulares de la investigación. Existen análisis de la creación musical que al intentar hacer ciencia o filosofía excluyen conocimiento significativo que podría facilitar una mejor comprensión del fenómeno estudiado.⁴ Así, una meta básica del trabajo será restaurar la convivencia primaria entre ambos polos por medio del ejercicio reflexivo y la descripción sintética, sin intentar unificar los enfoques o las metodologías. La manera óptima de abordar el problema será teorizar en paralelo del proceso generativo, una necesidad imperiosa para observar lo que acontece al momento de crear. La separación entre los aspectos teóricos de la creación (del término griego *theorein*; es decir, observar) y sus aspectos prácticos (del griego *praxis*; esto es, accionar) no es más que virtual, ajena al perfil de la actividad; así como el acontecimiento creativo tiene implicaciones teóricas, la teorización de la creación tiene por necesidad implicaciones en la praxis.

⁴ Por ejemplo, Jing Lu et al. (2015) investiga con escaneos cerebrales de resonancia magnética (MRI) los estados funcionales del cerebro de 17 compositores profesionales en actividad creativa. El estudio intenta mostrar que hay un estado cerebral específico durante la creación musical en donde la integración de áreas visuales y motoras del cerebro no es necesaria. Tal aseveración es resultado directo del diseño experimental, que contempla una manifestación limitada de la tarea creativa, imaginar el inicio de una melodía y escribirla en un papel pautado. El estudio omite las formas de creación más ricas y cercanas a un ejercicio convencional con el propósito de mantener el control sobre el experimento, lo que vuelve dudosos sus resultados o por el momento poco reveladores. Jing Lu, Hua Yang, Xingxing Zhang, Hui He, Cheng Luo & Dezhong Yao. *The Brain Functional State of Music Creation: an fMRI Study of Composers*, En www.nature.com/scientificreports, 2015.

¿Es este un trabajo de creación o de musicología? Necesariamente de ambas. La apuesta es estudiar la creación ejerciéndola, observando y obteniendo datos que estimulen la reflexión y la argumentación. Habrá una música resultante que, más que defender por su eventual calidad y originalidad, funcionará como vehículo que posibilita la inspección del verdadero objeto de estudio. De tal ejercicio –que así planteado sólo puede efectuar el individuo creativo– emerge una musicología que va de la mano de la actividad artística.

La investigación integra a dos disciplinas que resultan de especial interés para el estudio de la creatividad musical: la fenomenología y las ciencias cognitivas. Hay una extensa bibliografía derivada de ambas que permite justificar su pertinencia dentro de este estudio, pero sobre todo interesa el hecho de que en los últimos veinte años estas disciplinas, en apariencia antagónicas, entablaron un diálogo que ha generado investigaciones naturalistas fortalecidas con un fuerte sustento experiencial (Varela 1991, 1996; Gallagher/Varela 2003; Thompson 2007; Díaz, 2007; Gallagher/Zahavi 2008). La posibilidad de pensar sobre esta convergencia surgió durante la parte final de mis estudios de maestría en la Universidad McGill de Montreal, Canadá. Asistí a un seminario de percepción de materiales musicales contemporáneos,⁵ donde de forma preliminar entré en contacto con las ciencias cognitivas y sus métodos de análisis de los fenómenos musicales. Por otro lado, conocí el artículo “Preámbulo hacia una fenomenología de la música” de Douglas Bartholomew,⁶ que me permitió anticipar de manera primaria el potencial de aplicación de la fenomenología en el estudio de la creación musical. Desde entonces me pareció que los trabajos analizados

⁵ Seminario impartido por el Dr. Stephen MacAdams. Schulich School of Music, McGill University Enero-Mayo 2007.

⁶ Bartholomew, Douglas. “Preamble to a Phenomenology of Music”. *Journal of Musicological Research*. Vol. 5 no.4. London, 1985, pp. 319-360.

en el seminario de ciencias cognitivas⁷ y, en especial, las situaciones experimentales utilizadas podrían beneficiarse de contar con un sustento fenomenológico que informe sobre lo ocurrido en la mente de quien tiene la vivencia de esta actividad. Así nació el planteamiento convergente que intentará sostener el trabajo: al hablar de conocimiento, en especial en la generación de música, aproximaciones en extremo objetivistas o subjetivistas invalidan el proceso epistemológico puesto en marcha.

El trabajo de Julio Estrada (1943) es un precedente importante de las ideas expresadas en esta investigación. Me detengo a examinar los hallazgos de su obra que más han resonado en mi propia investigación. Para Estrada, una práctica fundamental es crear a la par de investigar.⁸ El creador-investigador es la figura indispensable del progreso del arte de nuestros tiempos, tanto en producción de obra estética como de conocimiento. Se trata de una dualidad que se manifiesta como un diálogo entre la razón y la intuición, el rigor y la libertad, lo real y lo imaginario, o también como una manera de conciliar tradición y apertura.⁹ Mi trabajo tiene entre sus propósitos básicos un planteamiento similar, es decir, llevar a la práctica la idea de que la creación es el punto de partida idóneo para indagar preguntas sobre su génesis y desarrollo en lo privado y sobre los vínculos que proyecta en lo social.

⁷ Por ejemplo: McAdams, Stephen. "Problem-Solving Strategies in Music Composition: A case study". *Music Perception, An Interdisciplinary Journal*. Vol. 21 no.3. Oakland, 2004, pp 391-429.

⁸ Nieto, Velia. *Recherche-création dans l'oeuvre de Julio Estrada*, th ese de doctorat en esthétique, sciences et technologie des arts, spécialité musique. Universit  de Paris VIII, Septentrion, presses universitaires, Th se   la carte, Francia, 2002, 511 pp. ISBN 2-284-03651-1.

⁹ Nieto, Velia. "El arte de frontera en la música de Julio Estrada". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, otoño año/vol. XXIV, número 081, Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México, p. 123.

El tema de fondo que vincula mi trabajo con el de Estrada aparece en el campo de la *Filosofía de la teoría de la creación musical*,¹⁰ un conocimiento que involucra el estudio de los aspectos sensoriales, perceptivos, imaginativos, constructivos o de cálculo en la creación de música. Estrada abreva de la riqueza de su experiencia creativa para reflexionar cómo el conjunto de las capacidades mentales mencionadas tiene una función generativa en los procesos de creación musical, en complemento de la base crono-acústica¹¹ y la organización abstracta. Esta perspectiva ubica el problema creativo en un ámbito que no encuentra terreno de manifestación en las fuentes tradicionales de la musicología.

La observación bajo diferentes ángulos de su propuesta me hizo comprender que era probable que las capacidades mentales citadas son, si bien indispensables, sólo una parte del problema. Al hablar de mente habría que considerar el papel crucial que tienen estas y otras facultades cognitivas como eje central de una investigación que abunde con mayor fondo en este perfil de la tarea creativa. Pero una discusión en estos términos sólo se sostiene si se considera que la creación musical es algo más que los procesos mentales. Se trata de una actividad, aunque privada y subjetiva, que se manifiesta en la conducta, lo que amplía el problema hacia el terreno intersubjetivo. Incluir dentro de la explicación de los procesos creativos la actividad conductual del sujeto es imperioso si se quiere encauzar con éxito una investigación de este tipo.

Exponer las formas en que los procesos cognitivos generales articulan la creación musical constituye en sí mismo un reto importante. Sin embargo, es necesario

¹⁰ Estrada, Julio. *Théorie de la composition: discontinuum-continuum*, tesis doctoral, Francia, Université de Strasbourg, II, Ciencias Humanas, 1994, pp.19-88.

¹¹ Denominación propuesta por Estrada (1994), a partir de que existe un continuo físico entre las frecuencias del ritmo y del sonido, reflejo de la fusión tiempo-espacio. En Nieto, Velia (2002). *op. cit.*, p. 124.

empezar a trascender ese límite. Intuyo que es posible ser más específico al abordar el tipo de operación mental –por ejemplo, perceptual, emocional, cognitiva, mnemónica, volitiva, atencional, etc.– que está participando en momentos puntuales de un proceso de creación. Por ejemplo, la percepción se manifiesta en diferentes capacidades, no es lo mismo *detectar* un estímulo que *atenderle* con toda deliberación cognitiva. Estas formas de la percepción dependen de factores como el contexto del sujeto durante esa tarea para vincularse en diferente medida con otras operaciones cognitivas que bien pueden ocurrir en una temporalidad diferente. De tal planteamiento surge una serie de propósitos que configuran una explicación alternativa de la creatividad, al ubicar y definir las operaciones creativas en música, reconocer a qué facultades cognitivas se adscriben estas operaciones y comprender de forma básica las relaciones que tienen entre sí en el avance un proceso creativo.

Estructura del trabajo

El primer capítulo tiene como objetivo presentar la creación musical como área de conocimiento, más que como problema particular de índole técnico o expresivo. Antes de encarar la tarea de analizar un proceso creativo conviene establecer una panorámica del campo de estudio que contextualice el discurso del trabajo. Se procede desde una exploración propia enriquecida por ciertas referencias y se asumen las limitaciones de proporción que dificultan el abordaje detallado de la constelación de tópicos relacionados con esta materia. La justificación de la propuesta proviene de la necesidad de explorar el campo de conocimiento antes de abordar el autoanálisis creativo. Ello permitirá dar referencia al lector sobre la participación e interacción de los cuerpos temáticos involucrados.

El segundo capítulo busca enmarcar la teoría y los métodos que sustentan la investigación. Se justifica cómo la fenomenología y las ciencias cognitivas enfocadas en la creación musical pueden dirimir las preguntas planteadas. Al tratarse de disciplinas de enorme sustancia y relevancia histórica, responsables de haber generado y seguir generando un extenso conocimiento, no se especifican todos los detalles de su evolución. En cambio, se intenta condensar esta amplia información en una caracterización esencial, de manera que se aborden los conceptos indispensables de cada disciplina en función de sus aplicaciones en el trabajo.

El capítulo 3 muestra el análisis de un proceso de creación musical propio bajo la aplicación de un método que permite inferir conductas características de la actividad creativa. La información sobre la obra musical estudiada, la primera sección de una pieza, aparece en un reporte que exhibe aspectos de su confección. Luego, un relato monologado de corte fenomenológico describe el proceso registrado en el reporte creativo. A cada uno de los párrafos de la narrativa, considerados como unidades de estudio de la experiencia, se le atribuyen distintos estados mentales y conductuales que determinan los eventos que marcaron el rumbo de la pieza. Por último, se presenta una explicación de mayor fondo de las operaciones que constituyen los eventos creativos encontrados. Se describe con detalle cada tipo de evento clasificado y se ofrecen ejemplos de su ocurrir básico en una diversidad de contextos creativo-musicales.

El capítulo 4 analiza el problema de la espacio-temporalidad en los procesos creativos musicales partiendo de la relación mundo interior-objeto. Luego se ofrecen algunas representaciones que refieren a las dimensiones por separado y, desde un enfoque más

filosófico, se estudia la relación de los procesos de creación musical con la teoría de la conciencia de William James, que conjunta en una simple y poderosa metáfora la calidad espacio-temporal de la conciencia. Este antecedente da lugar a una metáfora propia, el *torrente creativo*, que integra como noción algunos de los rasgos más enraizados en la experiencia artística.

1. Epistemología de la creación musical: un acercamiento

1.1 Tradición y nuevos enfoques

La creación musical ha sido típicamente analizada desde una óptica fragmentaria, que discierne entre elementos para intentar comprender el origen, motivo y funcionamiento del proceder de los autores. La musicología clásica, fundada en la visión histórico-sistemática de Guido Adler,¹² presupone de la actividad creativa independencia entre sus elementos, la predictibilidad en sus resultados y una imperiosa racionalidad. Pero un mínimo ejercicio reflexivo revela que la independencia, predictibilidad y racionalidad aducidas no se sostienen si imaginamos, por ejemplo, que un simple sonido de cierta extensión, considerado como objeto de arte, reúne en un gesto único y sintético el discurrir de la frecuencia y la duración, el contenido armónico, la estructura formal, la cualidad tímbrica y la manera en que su acontecer habita el espacio físico. Tal expresión, a su vez, da voz objetiva a la intención de manifestar subjetividad, hecho que amplifica el espectro de análisis hacia la filosofía, la psicología y la cognición. Todos los temas citados son, de manera básica y a pesar de las tendencias analíticas unidireccionales, materia de estudio de la creación musical.

Si bien la fragmentación es un ingrediente básico de abordajes científicos que permite localizar elementos puntuales de un problema para conocer su estructura, un enfoque desarticulado de la génesis musical omitiría el estudio de las interacciones fundamentales que entretujan los elementos que participan en un proceso creativo.

¹² Buena parte de la musicología del siglo XX se fundamentó en la propuesta de Guido Adler (1855 - 1941) que consta de un binomio analítico entre datos históricos y el análisis técnico de la música. Esta postura apareció en “Propósitos, Método y Objetivos de la Musicología”. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, Vol. 1, Leipzig, 1885, p. 5-20.

Como muestra, desde una perspectiva convencional, las reflexiones filosóficas sobre la creación pertenecen a una discusión distinta de la del cuerpo teórico que la sustenta y de los métodos que la articulan; mientras que las emociones o el imaginario del autor corresponden a otro contenedor. El enfoque de módulos aislados ignora por completo el punto de vista de las convergencias ocurridas entre el ámbito de la percepción, las ideas, el conocimiento musical, la técnica o los valores individuales que caracterizan a este fenómeno, relaciones que gravitan en cada caso y que permiten su desarrollo más elemental.

El surgimiento de estudios con enfoques interdisciplinarios sobre la creación musical tiende a desdibujar y rebasar los límites antes impuestos entre los estratos de análisis y plantea una red de vínculos que amplían el espectro de estudio habitual de la creatividad musical. La orientación teórico-filosófica de Julio Estrada es un punto de inflexión en este sentido, porque llama a considerar la primordial interacción de los niveles que conforman la actividad creativa como un proceso integral. De esta forma, Estrada propone los siguientes estadios en constante diálogo:

- a) *Realidad física*: constituida por los dos elementos de base de la materia musical, el ritmo y el sonido, sintetizados en la noción de *macrotimbre*.¹³
- b) *Teoría*: ciencia de la organización básica físico-acústica, matemática u otra de la materia musical.
- c) *Sistema*: diseño de modelos representativos de selecciones individuales o colectivas, a partir de la base teórica.

¹³ El macrotimbre es la síntesis del conjunto de componentes de la materia musical: frecuencia, amplitud o contenido armónico, tanto rítmicos como sonoros, y la localización espacial en tres dimensiones. En Estrada, Julio. *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2009 (en prensa).

- d) *Estilo*: caracterización determinada por la creatividad individual, del modo de servirse de cada sistema.
- e) *Imaginación*: en sentido extenso, designa el campo de las pulsiones, intuiciones, fantasías, percepciones, recuerdos o construcciones del universo creativo y onírico de lo musical.¹⁴

La propuesta de Estrada defiende una idea fundamental: la creación musical tiene como problema central el tránsito de los impulsos del imaginario (el sueño, la fantasía, el suceso mental intuitivo, entre muchos factores psicológicos) hacia su concreción en realidad crono-acústica.

Tiene relevancia que Estrada considere el mundo mental como punto de partida de toda creación. La mente es un ámbito irreductible donde aparecen los contenidos que definen decisiones, afectos y preferencias. Lo distintivo de un verdadero creador es el acto de acudir con libertad al mundo imaginario en busca de sucesos que despierten interés para potenciarlos en sonido y ritmo, tiempo y espacio. La eventual realización de las pulsiones de la fantasía y los recuerdos dependerá del enlace que se establezca con el mundo físico. El nexo de la música con la física posibilita la vinculación continua de los niveles citados, si se considera al imaginario como un proceso temporal por excelencia que tiene algo de las transformaciones propias de lo físico. Los estados de la materia y la evolución del tiempo suministran al proceso de creación musical datos justos, indispensables para ensayar convertir lo imaginado en una sustancia audible comparable con lo que existe en la naturaleza.¹⁵ El *qué* de la

¹⁴ *Ibid*, p.15-16. La noción de imaginario de Estrada parece contemplar una gama de factores de índole mental o psicológico que intervienen como motivación o materia prima de la creatividad musical. Hay que distinguir que el imaginario para las ciencias cognitivas tiene acepciones específicas, como las que aparecen en las definiciones operativas de los procesos mentales básicos en el Anexo 1.

¹⁵ *Ibid*, p.17

realidad física y el *qué* del imaginario, como sustancia musical, constituyen una categoría superior por encima de los niveles situados entre ellos; mientras que teoría, sistema y estilo corresponden solamente a la parte operativa de los procesos de creación musical.¹⁶ Según Estrada, la idea simplificada o académica de *composición* se basa en el antiguo esquema tripartita de teoría, sistema y estilo, y deja rezagados a la realidad física y al imaginario. En tanto, la noción de *creación musical* y la musicología que de ella emana considera todos los aspectos mencionados; se encarga de describir con un sentido filosófico el papel fundacional del imaginario, la memoria, la emoción y el movimiento en música, y en un sentido analítico y crítico los temas de teoría, sistema y estilo. Para ello, Estrada desarrolla conceptos como la apariencia, la verosimilitud, el sonar y la síntesis, todos ellos fenómenos relacionados con los procesos de creación musical.

1.2 Música y creación

Los argumentos de este trabajo, la crítica que establece, los criterios de selección de sus herramientas y las conclusiones que alcanza, se sustentan en principios que requieren ser precisados. El problema con las definiciones es satisfacer todos los casos y sentidos posibles de los conceptos que se intentan caracterizar. Sin embargo, ello no cancela el beneficio que el lector y el propio autor obtienen de una aclaración que aporte contexto al escrito en cuestión. Es por ello que observar la relación entre música y creación permitirá exponer los planteamientos de la investigación desde una base clara.

¹⁶ *Ibid*, p.18

1.2.1 Música

Sabemos que la materia básica musical la conforman sonidos y ritmos, físicos o representados como información en la mente. Todo sonido –o su ausencia, el silencio–, como cualquier cosa experimentada, transcurre en el tiempo y ello implica que somos capaces de percibir su duración. Tiempo y espacio se manifiestan en música como ritmo y sonido, crono-acústica, y cualquier construcción sobre la noción de música debe tomar en cuenta estas condiciones.¹⁷ La acústica dice que los cuerpos vibrantes, excitados por un golpe, la pulsión de una cuerda o el simple paso de aire, detonan la propagación de ondas sonoras que viajan en un medio elástico, el aire; de esa manera el sonido puede ser transmitido desde el punto de emisión hasta el individuo receptor. El sonido se integra básicamente de frecuencia, amplitud y contenido armónico. El grado de energía en cada uno de estos componentes aporta al resultado global rítmico-sonoro y a cómo será percibido en tanto tensión. La tensión es, por consiguiente, el elemento básico, no sólo de la organización de los sistemas musicales –escalares, rítmicos, armónicos y de temperamentos– sino también es la base de la psicoacústica. Hasta aquí, podemos decir que la música es la construcción de un fluir espacio-temporal, rítmico-sonoro y silente cuya evolución adquiere sentido a partir de niveles comparativos de tensión percibida.

El creador musical genera una disposición significativa de este flujo de acuerdo con una sensación, intuición o idea general que aporta el sustento estético al proyecto. Por

¹⁷ El concepto de duración fue instrumental en la teoría del tiempo del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941). Bergson rebautiza al tiempo con el nombre de *durée* y con ello critica a la tradición filosófica el hecho de atribuirle al tiempo rasgos del espacio, como la homogeneidad, la divisibilidad y la simultaneidad. A lo largo de su obra Bergson multiplica los sustantivos y las expresiones para referirse a la noción de duración: creación, indivisibilidad, continuidad, sucesión, interpenetrabilidad de las partes, movimiento, dinamismo, novedad, heterogeneidad, imprevisibilidad, irreversibilidad. En Cherniavsky, Axel. "La concepción del tiempo de Henri Bergson: El alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad". *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Vol. 37, 2006, pp.45-68.

ello, la música puede considerarse una construcción mental, hasta donde conocemos, predominantemente humana, porque, para que un evento detone en idea musical, es necesario que en lo interno esa pulsión se reconfigure como posibilidad estética. Es decir que, el mero proceso de enfocar la atención en un suceso audible, físico o imaginario, natural o artificial, resultado de una elaboración o de la casualidad, cuyo valor sea encontrado como consecuencia de una cognición rica y estimulante es en potencia música. Bajo tal condición podemos encontrar en múltiples vectores como en la fantasía, en la ensoñación, en la naturaleza, en la ciencia, en la tecnología, en la relación propia con el mundo, el germen de lo musical. El origen de la música ocurre en el simple interés hacia cualquier fenómeno particular encarnado en una variedad de sucesos, conocimientos o afectos. La única condición es que exista la sensación de descubrimiento en el individuo: esto que percibo, esta vivencia que me habita, me interesa y me motiva, podría ser una música. Según lo expuesto, para alcanzar la esfera de lo musical hace falta una intervención humana, en algún sentido o proporción, manifestada como la subjetividad que da valor al suceso sonoro, físico o mental. Sin la participación del factor subjetivo humano, sería difícil considerar que algo que escuchamos –sonoridades naturales como el viento, el mar, o artificiales producto de fenómenos resonantes de distinta índole, o incluso música de otros o de otras culturas ajena a una diversidad de nuestras propias experiencias mentales– entra en la categoría de música.

Se hace patente que esta demarcación de música no se encasilla en género alguno; contempla a todas las manifestaciones musicales: cualquier tipo de tradición folclórica, basada en cualquier técnica o sistema de composición, de la tradición eurocéntrica o no, instrumental, vocal, electrónica, electroacústica, cualquier tipo de

improvisación o manifestación de arte sonoro. Esta perspectiva permite pensar en la musicología como una práctica abierta y plural de métodos de estudio, establecidos o no, cuyo fin es abordar los fenómenos musicales que requieran ser nombrados y/o explicados; una actividad dependiente de la formulación de juicios críticos que evalúa los postulados de la tradición y disputa aquellos que no abarquen la magnitud de las problemáticas. La musicología de la creación musical trasciende los intereses de la composición tradicional, producto de métodos de creación basados en sistemas preexistentes que ofrecen soluciones generalizadas para ser utilizadas en la producción de obras musicales, y considera dentro de su espectro temático los ingredientes subjetivos que innegablemente participan en estos procesos, sin relegarlos a un nivel anecdótico.

Ampliar el concepto de lo musical es necesario para enunciar que la vivencia creativa es más que sonidos y silencios en el tiempo, lo musical es ideado y sostenido por un individuo consciente, que intenta traducir una experiencia valiosa –si no la valorase el ejercicio no tendría sentido– con los medios de su elección. En tal esfuerzo, que parte desde lo estrictamente personal, se proyectan la propia satisfacción de realización y otros objetivos intrínsecos; es un ejercicio que en sí involucra la intención de hacer extensiva su propia vivencia perceptiva. En un proceso creativo, una aspiración primaria, expresa o inconsciente, es trascender los límites de la subjetividad, es decir, alcanzar la intersubjetividad mediante una obra musical.

1.2.2 Creación / composición

Desde los hechos histórico-musicales que iniciaron en la *École de Notre-Dame* a finales del siglo XII,¹⁸ la tarea musical creativa ha sido denominada por la cultura occidental como componer, del latín *componere*, cuya definición básica es formar de varias cosas una, juntándolas, colocándolas en cierto modo y orden. Aunque existen diversas acepciones del término –siendo la décimo sexta en el diccionario la que alude a crear música–¹⁹ esta definición refiere a una tarea casi exclusivamente organizativa, de arreglo de los componentes en una nueva disposición que adquiere sentido en ese reacomodo. Sin embargo, que una manifestación artística como la música –y en consecuencia su quehacer creativo– siendo uno de los medios de expresión humana más potentes, se reduzca a un acto de vana ordenación es, por decir lo menos, inverosímil, en especial si se tiene en cuenta el papel central que ha desarrollado este arte en la evolución de las sociedades.

Suponer que creadores como Bach, Mozart o Beethoven se dedicaban sólo a reacomodar materiales en el marco de la teoría y el estilo musicales y que su talento especial radicaba en ello sería, desde luego, una apreciación sesgada de sus logros. Todo lo contrario, su obra se valora de manera especial porque refleja, además de contener aportaciones teóricas, avances en cierta técnica instrumental o novedades estéticas que ofrecen un nuevo sesgo para cierto género o época, las características distintivas que moldearon la forma de pensar, sentir y actuar de sus autores. Este aspecto es relevante porque cualquier manifestación artística capaz de expresar esta

¹⁸ Periodo relacionado con los acontecimientos musicales que tuvieron lugar en la catedral parisina, en donde florecieron técnicas contrapuntísticas innovadoras. Se considera que dentro de estos desarrollos surgen los primeros compositores, representados por Leonin (finales del siglo XII) y Perotin (comienzos del siglo XIII).

¹⁹ Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Consulta en línea de la palabra “componer”. <http://dle.rae.es/?id=A28RNZ3>

potencia puede dejar en el receptor una profunda huella.²⁰ El hecho de que cierta música, por ejemplo, una misa de Josquin des Prés hecha en el siglo XVI, impacte de tal forma en pleno siglo XXI, hace pensar que hay algo más que lo sistemático, la participación de un conjunto de factores, desde el afectivo-emocional, el perceptivo o el constructivo, que producen una clara empatía incluso con una música tan lejana.

La emergencia de orden empático que genera la música entre individuos de épocas disímiles podría deberse a nuestra propia naturaleza psicofísica. Todo ser humano sano cuenta con procesos cognitivos similares que sirven de instrumental para relacionarse con el mundo exterior y en paralelo regular esquemas internos. Hay hechos que ocurren durante el desarrollo que inciden en la conformación de la personalidad; el contexto histórico, social y cultural determina nuestras afinidades debido a que funcionamos en gran parte gracias al cúmulo de experiencias vitales; podemos ser nosotros en el mundo gracias a lo registrado en la memoria, que almacena en cierta proporción lo experimentado. Todo lo anterior señala que existe un tejido común, que está ahí, en todos nosotros, con el que es posible disfrutar de manifestaciones como la música. Gracias a nuestras capacidades cognitivas, facultades que juegan un papel integral en la conformación de los procesos artísticos, podemos alcanzar resonancias con las experiencias de quienes han generado esos estímulos. Es por ello que la música se aprecia y no sólo por el entramado formal que la sustenta. Por todo lo anterior, el término *composición* no sólo parece reduccionista, sino francamente inadecuado.

²⁰ En los libros V y IX de *Metafísica*, Aristóteles habla de la potencia, como un principio ligado a un poder primero y único que genera cambio. Aristóteles. *Metafísica*. Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Crear refiere a otra cosa. Esta noción se relaciona con producir algo de la nada. Pero desde el punto de vista cognitivo, para los seres conscientes la nada es un estadio utópico. La imposibilidad de la nada es consecuencia del funcionamiento de la conciencia humana. La conciencia se encuentra siempre ocupada o dirigida hacia algo: un objeto, una emoción, un pensamiento, etc.²¹ El problema viene a cuento porque al parecer se requiere de algo para crear, un estímulo que canalice el ímpetu creativo hacia el proyecto en ciernes, que toma forma gracias al balance entre la proyección imaginativo-mnemónica de la obra, la emoción o los diversos procesos constructivos que permiten consolidar una representación de lo imaginado y recordado. La anterior descripción haría viable un segundo sentido de crear: el establecer, fundar o introducir por primera vez algo, hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado. Bajo esta noción es posible entender la creatividad artística gracias a dos factores clave: la concepción de un objeto ideal generado desde la cognición propia que pueda o no ser extensivo para otros y que el objeto contenga un cierto grado de novedad a juicio de quien lo generó o de quien lo percibe como receptor, distinto de reproducciones o derivaciones que lo hagan hasta cierto punto único. ¿Acaso esta precisión entre crear y componer no cambia el paradigma generativo del arte musical?

La distinción entre componer y crear ha sido articulada por Julio Estrada a lo largo de su trayectoria. Estrada ha propuesto que la noción de composición, siendo un término obsoleto y no representativo de los retos actuales del género, sea sustituido por creación musical, una denominación que parece más adecuada y que el presente estudio adoptará por su pertinencia.

²¹ Edmund Husserl designó a esta direccionalidad persistente en la conciencia como intencionalidad.

1.2.3 Documentación de la búsqueda compositiva

La práctica creativa de quienes hicieron el gran porcentaje de la música más valorada y perdurable de la historia no ha sido explicada con el suficiente fondo y estructura en términos de su expresión vivencial. Ello obedece a dos razones principales. Primero, parece haber un marcado interés por conocer cómo proceden los compositores desde el punto de vista técnico, más que por saber en qué consistía su quehacer artístico, quizá por ser el primero un conducto directo para asimilar los sistemas creativos, para imitarlos o modificarlos. Esto ocurre a pesar de la curiosidad histórica que ha llevado a numerosos investigadores a intentar comprender la mente de los grandes artistas –la figura del genio en distintas teorías estéticas y de psicología es un tema clásico, como Mozart, uno de los casos musicales más estudiados–. En segundo término, hay un obstáculo inherente en el estudio de la experiencia, el hecho de que es siempre privada y subjetiva. Siendo la privacidad un sesgo epistemológico de difícil abordaje, aún más tratándose de un sujeto que se expresa por la vía del arte, se tiende a depreciar la validez de este tipo de reflexiones. Ante tal panorama, será difícil encontrar en el pasado textos que aborden esta orientación más allá de lo tangencial.

Los escritos que manifiestan el pensamiento creativo de los autores musicales en la cultura centroeuropea aparecen desde el siglo XIII. La mayoría de los textos medievales que llegan hasta nuestro tiempo fueron escritos por teóricos y académicos, salvo algunas excepciones, como Marchetto de Padua, quien ofrece en su tratado *Lucidarium* la más antigua disertación conocida sobre la figura del compositor.²² Una vez establecido el oficio de la composición como práctica común, las fuentes que hacen referencia a los procesos creativos se multiplicaron.

²² Fisk, Josiah. Nichols, Jeff William. *Composers on Music. Eight Centuries of Writings*. Northwestern University Press. 1997.

Los autores del Renacimiento exponían las virtudes de la música en comparación con las demás artes a través de una visión neoplatónica que insistía en enunciar sus efectos en el alma; desde su perspectiva la música tenía el poder de invocar a lo divino, así como de abordar tópicos mundanos como el deseo y el amor. Los comentarios de Tinctoris, Byrd y Palestrina son ejemplos de esta expresión.²³ En el Barroco se consolidó la creencia en la capacidad de representación de la música con base en la teoría retórica y sus figuras. La música fue pensada como un vehículo de representación de textos poéticos o literarios que hablaban de los afectos y las pasiones humanas; prueba de ello es el resurgimiento del drama musical y de las primeras formas de ópera. En esa coyuntura apareció la necesidad de defender la nueva práctica compositiva de los ataques de conservadores que se negaban al cambio. Monteverdi defendió la modernidad de su música en los prefacios de sus libros de *Madrigales* ante las críticas de los teóricos de la llamada “Primera práctica contrapuntística”.²⁴

Durante el Barroco intermedio y tardío, los tratados fueron uno de los principales vehículos de divulgación de las ideas. Couperin, Rameau y más adelante, C. P. E. Bach dedicaron sendas páginas para reflexionar sobre la composición, la estética, la ejecución y la teoría. Los documentos más reveladores sobre el pensamiento de Haydn, Mozart y Beethoven son de origen epistolar; sin embargo, por la naturaleza del medio, no son escritos estructurados sobre temas específicos y tratan el problema de la creación de manera anecdótica. Después de Beethoven, figura paradigmática para los autores del Romanticismo, emergió la necesidad de reflexionar sobre la música de otros mediante ejercicios críticos centrados principalmente en aspectos

²³ *Ibid*, p. 9.

²⁴ *Ibid*, pp. 15-18.

formales. El desarrollo de esta incipiente forma de musicología durante la primera mitad del siglo XIX estimuló la publicación de escritos en donde los compositores, en ocasiones de forma escueta, manifestaban su proceder. Esto incluye creadores como Schumann,²⁵ Berlioz,²⁶ Liszt,²⁷ Wagner²⁸ y Debussy.²⁹ Más adelante, en el siglo XX, el periodismo musicológico encontró un vigoroso auge con la publicación de entrevistas en donde los creadores encontraron una nueva plataforma para articular el problema creativo. Del espíritu revolucionario que prevalecía en algunos compositores europeos alrededor de 1910 surge la convicción de difundir los procedimientos compositivos como innovaciones metodológicas del campo, actitud que prevaleció durante el resto del siglo y que sigue vigente en nuestros días.

En *Style and Idea* (1950), Arnold Schoenberg presenta una compilación de ensayos iniciada en los años veinte sobre diferentes temas musicales. La sección dedicada a teoría y composición, en donde se tocan tópicos como teoría de la forma, la fluidez de ideas musicales, aspectos de armonía, contrapunto y composición en general, es ilustrativa para comprender el pensamiento que sustenta la obra del principal impulsor de la dodecafonía. *New Musical Resources* (1930) de Henry Cowell es un texto visionario que presenta una teoría que se plantea unificar la música de vanguardia de su tiempo. El libro expone, con gran perspectiva, la influencia que la serie de armónicos puede tener en la generación de materiales musicales. Cowell usa la serie de armónicos como medida de relación de acordes e intervalos para liberar las

²⁵ Schumann, Robert; Pleasants, Henry. *Schumann on Music. A Selection from the Writings*. New York, Dover publications. 1988.

²⁶ Berlioz, Hector; Csicsery-Rónay Elizabeth. *The Art of Music and Other Essays: (A Travers Chants)*. Bloomington, Indiana University Press. 2004.

²⁷ Liszt, Franz; Hall-Swadley, Janita R. *The Collected Writings of Franz Liszt*. Lanham, Md. : Scarecrow press, 2011.

²⁸ Wagner, Richard. *Wagner writes from Paris. Stories, Essays and Articles by the Young Composer*. London, Allen and Unwin. 1973.

²⁹ Debussy, Claude. *Monsieur Croche, antidilettante*. Librairies Dorbon-aîné; Nouvelle Revue française (Les Bibliophiles Fantaisistes), 1921 pp. 7-144.

restricciones rítmico-armónicas de la tradición. Bajo esta perspectiva, los fundamentos musicales de ritmo y sonido, típicamente pensados como vías separadas, están relacionados en definitiva por la serie de armónicos. Entre 1939 y 1940, Igor Stravinski ocupó la cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard. Ahí dictó seis conferencias conocidas hoy como *Poética musical*.³⁰ Stravinski examina de forma sistemática los principios de su filosofía creativa mediante confesiones sobre su trayectoria musical. A lo largo de las conferencias el compositor aborda entre otros temas la figura del artista revolucionario; el fenómeno musical y la dialéctica del proceso creador.³¹ Olivier Messiaen ofrece en *Technique de mon langage musical* (1944) un panorama de los fundamentos estructurales de su música. El texto muestra un énfasis notable en la melodía como síntesis del pensamiento musical, al cual deben subordinarse todos los demás componentes. Destacan también las construcciones rítmicas derivadas de la tradición hindú, los procedimientos de aumentación y disminución, la noción de ritmo no-retrogradable, es decir, un ritmo ordenado de la misma forma de inicio a fin que viceversa, y el uso de la polirritmia. En 1966 Pierre Schaeffer publica *Traité des objets musicaux*, el texto clásico de la música concreta y antecedente directo de la creación con medios electrónicos. Schaeffer expone las leyes generales de la percepción sonora y los caracteres y valores del *objeto sonoro*.³² El escrito propone la posible comunicación entre el hacer que une al músico con el oír de la recepción en un grupo social, así como la correlación entre la física de lo electrónico y lo realmente oído. Como en su producción creativa, Karlheinz Stockhausen manifestó con inventiva las ideas de su intelecto con vastedad y en diversos medios, principalmente artículos, conferencias y entrevistas. En la

³⁰ La primera publicación de estas conferencias apareció en 1947 bajo el título de *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*.

³¹ Stravinski, Igor. *Poética musical*. Barcelona, Acantilado, 2006.

³² Noción que refiere a la unidad elemental de toda articulación expresiva del sonido.

publicación periódica alemana *Die Reihe*, Stockhausen publicó una serie de artículos fundamentales como *Actualia* (1955), *Estructura y experiencia del tiempo* (1958), *Dos conferencias: música electroacústica y música en el espacio* (1961). Sus escritos posteriores, desde 1964 hasta su muerte, están contenidos en diecisiete volúmenes que abordan su propia obra, la música de otros creadores y sus posturas estéticas. La síntesis del pensamiento constructivo de Iannis Xenakis aparece en *Musiques formelles* (1971), donde se introduce la teoría de la probabilidad en la composición musical por medio de operaciones estocásticas. En la música de Xenakis, el cálculo de probabilidad en el ritmo y otros componentes se generalizó como procedimiento gracias al uso de ordenadores que permitían automatizar y acelerar operaciones matemáticas que representaban fenómenos aleatorios. Pierre Boulez aportó un voluminoso trabajo crítico sobre la actividad creativa. *Puntos de Referencia* (1984) es una compilación de artículos, conferencias y otros escritos que abarca un periodo de quince años, de 1966 a 1981. La parte inicial, *Imaginar*, está dedicada al Boulez compositor. El segundo capítulo trata de las relaciones entre composición y pedagogía. El último capítulo presenta los procesos constructivos de algunas obras de Boulez anteriores a 1959; son descripciones minuciosas del sistema en que se apoyan obras como *Polyphonie X* y *Structures pour deux pianos*. En la segunda parte del libro aparecen disertaciones sobre la música de otros creadores, de Wagner a Messiaen.

Muchos otros autores han aportado ideas relacionadas con la actividad creativa en música, a pesar de no presentarse en algunos casos como teoría formal. Sin embargo, el franco desinterés por estudiar la experiencia musical creativa es manifiesto en los escritos más destacados de los creadores del pasado y creadores-investigadores de la modernidad. Es evidente que las principales referencias teórico-filosóficas de la

composición moderna no se decantan por esclarecer las cualidades de los procesos creativos en estos términos. Esta omisión constituye un espacio de oportunidad para trabajos como el presente.

1.3 Perspectivas de análisis interdisciplinario

En un apartado reducido como este, se abordará la creación musical con un enfoque interdisciplinario con el propósito de dar al lector un panorama general de sus perspectivas analíticas. Bajo la condición de no contar con plataformas unificadas para estudiar la creación artística en general, sino sólo con los recursos propios, elijo el camino de la interdisciplina para indagar sobre las inquietudes que han surgido de manera espontánea desde mis primeros acercamientos al campo musical. La discusión de los puntos de vista disciplinarios se centrará en el problema de investigación, tanto como sea posible, para dejar expuesto el tejido que une los aspectos que intervienen en el fenómeno creativo. Se abordará una constelación de temas desde la mirada de un creador-investigador, sin pretender ofrecer una guía experta de cada disciplina mencionada y sin entrar al fondo de los problemas que surgen al contrastar dos o más aspectos. El objetivo de esta revisión panorámica no es desarrollar una teoría fundamental de la creación musical, sino ofrecer un recorrido de los factores que intervienen en estos procesos y observar sus modos de aparición.

La conjunción de fuerzas que intervienen en la creación musical se caracteriza por su diversidad. De ese rasgo emergen tres orientaciones analíticas ineludibles para alcanzar una descripción amplia del problema creativo: filosofía, musicología y análisis del comportamiento. Cada orientación aporta una materia epistemológica que perfila distintos aspectos de la creación.

- La filosofía discurre en el ámbito de las ideas, en el desarrollo y reflexión de conceptos, nociones y argumentos, pero también incide en las convicciones, creencias y valores que promueven los eventos creativos.
- La musicología que aquí se practica y propone opera con el conocimiento de base del campo, considera la teoría, metodología y análisis en relación con el contexto histórico y tecnológico de los procesos artísticos.
- El análisis del comportamiento estudia desde perspectivas como la salud, la psique y la cognición la conducta del individuo creativo en la producción de objetos de arte mediante el registro de movimientos, actos, acciones y actividades, sean voluntarias o involuntarias.

El lector debe advertir que la siguiente clasificación tiene fines didácticos y que los puntos de vista en cuestión guardan relación ininterrumpida durante los procesos creativos.

Creación musical		
Filosofía	Musicología	Análisis del comportamiento
Ontología Fenomenología Estética Ética	Teoría Sistema Análisis Tecnología Historia	Salud Cognición Psicología Desarrollo humano

Tabla 1. Perspectivas analíticas de la creación musical

1.3.1 Filosofía

La creación musical es objeto de reflexiones que alcanzan distintos ámbitos filosóficos dependiendo del tipo de pregunta que formulan. Algunas preguntas filosóficas clásicas enunciadas desde el estrato creativo han sido ¿qué es la obra

musical? ¿qué sentido tiene? ¿en dónde se origina la creatividad? ¿cómo se consolida el conocimiento artístico? Este tipo de interrogantes son confrontadas por diversas vertientes filosóficas, como la ontología, la fenomenología, la estética y la ética. El problema que cada pregunta establece nos ubica en temas tales como el papel de la música en el mundo, la relación entre la música y las demás artes, la semántica o no semántica musical –la discusión sobre si la música es capaz de transmitir significado–, la racionalidad o irracionalidad en la creación, entre muchos otros.

La filosofía de la creación se manifiesta como un conjunto de ideas que permiten instaurar creencias individuales o colectivas sobre la actividad creativa. La adhesión con una estética particular o la determinación hacia la búsqueda artística propia dependen del sentido que el creador encuentra en las distintas formas de expresión que vive en su desarrollo artístico, dadas sus reflexiones, propósitos, acciones y resultados. El conjunto mencionado puede ser el agente germinal de la formalización de un sistema de ideas donde los conceptos acuñados se conjugan en una organización de interconectividad significativa; entre más asertivas son las ideas y posiciones de la teoría, el sistema y la propia cognición, sustentos indisolubles de la práctica, más se aproximará la actividad creativa al terreno filosófico. El siguiente apartado presenta de forma general algunas orientaciones metafísicas (ontológicas y fenomenológicas), estéticas y éticas relacionadas con la creación de música.

1.3.1.1 Punto de vista ontológico

La ontología se ocupa del estudio del ser y de establecer categorías o modos generales de las cosas al observar identidades y propiedades, reconoce tipos, patrones,

estructuras, eventos y acciones.³³ Si hay obras musicales, ¿a qué categoría pertenecen? ¿cómo se individualiza la creación de música? ¿qué relación guarda la creación con la ejecución y la recepción? Diversos discursos ontológicos pueden emerger de este tipo de problemas. Por ejemplo, si reflexionamos sobre cómo surgen los materiales musicales una respuesta o un planteamiento inicial es que la voluntad creativa emprende una búsqueda de simetrías entre un comienzo de percepciones y/o ideas que se erigen como referente estético del proyecto a lo largo de sus etapas hasta su culminación. Ese inicio percibido o ideado permite confirmar la eventual similitud de la obra resultante con las proyecciones que integraron el proceso creativo. Así, algunos materiales revelan su rostro sin necesidad de aclaración, porque sus rasgos reafirman en paralelo y sin titubeo una intención proyectada, mientras que otros elementos requieren de tiempo y de procesos elaborados para desvelar su función dentro de la obra. A su vez, hay material que emerge sin planeación en medio de las tribulaciones creativas, pero que encuentra su cauce en intenciones, y al hacerlo permanece como posibilidad para ser utilizado.

La ontología musical es una orientación que tomó fuerza desde los años ochenta con textos como *What a Musical Work Is* de Jerrold Levinson,³⁴ si bien fue expuesta en trabajos anteriores de autores notables como Carl Dalhaus³⁵ y Roman Ingarden,³⁶ quienes trabajaron esta rama de manera paralela de sus intereses académicos principales. Horacio Vaggione es uno de los pocos autores musicales recientes que han abordado con seriedad el tema de la ontología creativa. En *Some Ontological*

³³ Scruton, Roger. *Aesthetics of Music, Ontology*. Oxford UK: Clarendon Press, 1997. pp. 97-117

³⁴ Levinson, Jerrold. "What a Musical Work Is". *Journal of Philosophy* 77 (1) 5 – 28, Hanover, PA, 1980.

³⁵ Dahlhaus Carl. *The Idea of Absolute Music*. University of Chicago Press. Chicago: 1989.

³⁶ Ingarden, Roman. *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Macmillan, Basingstoke & London: 1986.

Remarks about Music Composition Processes (2001), Vaggione ubica a la composición asistida por computadora al centro de esta discusión. Primero traza una vía de aproximación ontológica al plantear la dificultad de definir el concepto de música, negar la necesidad de métodos de creación universales y abordar temas como el principio creativo y la formalización contra la ontología realista.³⁷ Para Vaggione y otros compositores de música asistida por computadora, la noción de que todo proceso compositivo es esencialmente algorítmico –si se considera que un algoritmo es un conjunto ordenado de operaciones sistemáticas que permite hacer cálculos o resolver un problema– explica que la interacción concreta con los materiales sea esencial para la organización.³⁸ La relación del compositor con los materiales sólo puede ser pensada, según este autor, desde la decisión de emprender una acción que depende de la percepción como instancia controladora. La analogía de Vaggione sobre los procesos compositivos como cadenas de algoritmos se plantea desde una base general, sin especificar ningún caso particular o contraste entre casos. Esta idea parece adecuada dado que las soluciones para resolver las encrucijadas creativas siempre presentan caminos disímiles e incluso insospechados. Incluir a la percepción como instancia controladora entre lo racional y lo sensorial de las acciones creativas garantiza una cualidad variante que resta peso a lo previsible y determinante de algunos tipos de algoritmos, como los aritméticos.

1.3.1.2 Punto de vista fenomenológico

El postulado de la fenomenología es la posibilidad de adquirir un conocimiento amplio de cualquier fenómeno usando la experiencia como principal vehículo para su

³⁷ Corriente de pensamiento que considera que la realidad existe independientemente de que la ciencia pueda proporcionar conocimiento sobre ella. Uno de los pensadores icónicos de esta corriente es Karl Popper.

³⁸ Vaggione, Horacio. “Some Ontological Remarks about Music Composition Processes.” *Computer Music Journal*, Volume 25, no. 1, Cambridge, MIT Press., 2001 pp. 54-61.

investigación, sin proceder por la vía de la construcción teórica. Antes de desarrollar una teoría sobre algo, es necesario proveer de una descripción cuidadosa de aquello que habita nuestra conciencia, para clarificar sobre el hecho que se está tratando de explicar. Así, la fenomenología apunta a la clarificación y no a la explicación.³⁹

Sin importar si se trata de una música originada en la percepción, un concepto, un cálculo, un sueño o una improvisación, la creación es una forma peculiar de experiencia y por tanto materia de estudio fenomenológico. La cognición de los autores musicales tiene como esencial condición el atestiguar cómo los fenómenos sonoros, pero también imaginativos y racionales, se manifiestan en la conciencia para consolidar mediante una serie de actividades planificadas la constitución de la obra musical.

Los fenomenólogos, como muchos investigadores de otras áreas, se han decantado por el estudio de la recepción musical antes que por el de la creación. La relación fenomenología-recepción musical nació en una descripción de Edmund Husserl sobre la experiencia de escuchar una melodía, génesis de su disertación sobre la conciencia interna del tiempo.⁴⁰ En el mismo sentido que Husserl ha surgido una serie de estudios que es importante destacar para poner en evidencia la escasa atención de la fenomenología hacia la creación en música. Alfred Schutz, fenomenólogo de las ciencias sociales, emprendió la primera investigación para determinar las esencias musicales,⁴¹ su análisis marcó trabajos futuros importantes como *Music as Heard*

³⁹ Crowell, Stephen. "Husserlian Phenomenology" en Dreyfuss, Hubert. Wrathall, Mark (eds.). *A companion to Phenomenology and Existentialism*. Blackwell Publishing, 2006. pp. 9-31.

⁴⁰ Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

⁴¹ Una de las búsquedas que le conciernen a la fenomenología es encontrar las características esenciales de los fenómenos que estudia. En el siguiente capítulo se abordará con mayor fondo esta aspiración.

(1983) de Thomas Clifton. En este trabajo, Clifton propone cuatro rasgos esenciales de la música, elementos sin los que ésta perdería sus cualidades básicas: el tiempo, el espacio musical –ambas magnitudes crono-acústicas–, el juego y la emoción –estas últimas características de orden psico-acústico. Roman Ingarden, pionero de la estética de la recepción, trabajó un problema ontológico mediante la aplicación del método fenomenológico en *La obra musical y el problema de su identidad* (1986), F. Joseph Smith (*The Experiencing of Musical Sound*, 1979) y Don Ihde (*Listening and voice*, 2007) se han especializado en la descripción fenomenológica de la escucha; mientras que Lawrence Ferrara (*Philosophy and the Analysis of Music*, 1991) ha trabajado en paralelo fenomenología y hermenéutica musical, una línea seguida más recientemente por Bruce Ellis Benson en *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (2003). El texto clásico sobre percepción formal del compositor y teórico estadounidense James Tanney, *Meta+Hodos* (1961) y la versión revisada *META Meta+Hodos* (1975) lleva como subtítulo: una fenomenología de los materiales musicales del siglo XX y un acercamiento al estudio de la forma, y si bien es una inteligente disertación sobre la recepción de los materiales musicales modernos, el término fenomenología es usado con ligereza en el cuerpo del trabajo, debido a que no integra los conceptos y las prácticas metodológicas de base propuestas por la fenomenología. Mención aparte merece *The Musical Timespace* (2012), donde Erik Christensen, presenta una investigación fenomenológica de fondo basada en la escucha y descripción de la experiencia de obras del repertorio contemporáneo –Ives, Xenakis, Ligeti y Lutoslawski–. En la actualidad, Christensen es uno de los exponentes más respetados en la aplicación de esta filosofía en la música dentro del marco cognitivo. Las fuentes referidas dan escasos indicios de una fenomenología aplicada en la creación de música.

1.3.1.3 Punto de vista estético

La estética aborda un abanico de tópicos relacionados con la apreciación artística. La creación participa y enriquece indiscutiblemente esta disciplina, porque crear depende del flujo continuo y recíproco que ocurre entre escuchar, valorar y reaccionar ante el objeto u obra de arte percibido.

La sensibilidad artística está vinculada con un referente irreductible, la belleza. La belleza es para las artes el elemento sustancial en la búsqueda y conformación de sentido, dado el origen eminentemente cognoscente de la música, la plástica o la poesía.⁴² Somos testigos de la belleza desde la infancia; desde el momento en que algo nos agrada adquirimos un principio de *yo estético* que nos hace preferir unas cosas sobre otras. Mediante una voluntad cada vez más resuelta se consolida una colección de preferencias que, ante el encuentro de nuevas valoraciones, se modifica hacia la complejidad o la simplificación, hacia la apreciación de lo diverso, lo sublime o lo grotesco, o hacia el deseo de lo perfecto o lo imperfecto. La cotidianidad y los hábitos refuerzan la definición individual de lo agradable, aplicada en objetos, ideas y sensaciones hacia las que tendemos cada vez con mayor autonomía.

La intención primera de crear música suele nacer del contacto profundo con una sensibilidad intersubjetiva, la apreciación perceptiva de la música de otros. Los creadores nos ofrecen con su música un vistazo a la intimidad de su imaginario, su

⁴² Este punto de vista implica una relación entre la belleza y la cognición. Los dos ámbitos se consideraron por largo tiempo independientes y lejanos. Aristóteles concebía la belleza como un acomodo integral de partes de un todo coherente basado en nociones como la proporción, la armonía y la simetría. Esta concepción objetivista, que no concedía importancia a la percepción del sujeto en la apreciación de la belleza, influyó en las teorías estéticas del Medioevo y el Renacimiento. Fue hasta el siglo XVIII que filósofos como Hume y Kant subjetivaron el problema al asegurar que la belleza no es una cualidad de las cosas mismas, y que ésta sólo existe en la mente de quien la contempla. Versiones más modernas de esta discusión consideran necesaria la fusión de las calidades objetiva y subjetiva de la belleza (Danto, 2003; Scruton, 2009). Para la presente investigación, belleza y cognición están empalmados y son mutuamente dependientes.

emoción, su escucha propia, su pensamiento constructivo y capacidad de diseño, elementos que al producir placer o interés influyen en el talante artístico de quienes escuchamos. Permanecer ligado con este tipo de pulsiones es una necesidad para el artista. Entre mayor es el contacto con la música que nos atrae, más se anhela el estado enrarecido que se alcanza al atenderla. La recepción concentrada, capaz de filtrar parte de los estímulos cotidianos para asimilar de manera esforzada esos minutos de flujo estético que nos mantienen en una suerte de trance, habilita una conducta dialéctica común, una especie de contrapropuesta o iniciativa singular hacia lo recién apreciado por el individuo creativo, que bien pudiera pensar: con esos elementos o principios yo hubiera hecho... Sin la posibilidad intersubjetiva no existiría la apuesta primordial de la creatividad; por ejemplo, al terminar una obra, un creador puede decir: dado que el objeto creado desde mi cognición me da placer y me interesa, lo transformo en objeto del mundo para compartirlo, si existe la posibilidad, con la percepción de otros. Desde esta óptica se observa de modo distinto la estética de Estado –un tema vasto que remite a la religión, a la milicia o a la política–, que pide apreciar los valores en función del interés en lo colectivo y no en lo subjetivo, un factor disminuido en base a una idea particular de la relación social.

La relación moderna –no universal– entre humanidad y belleza radica en buena medida en la respuesta placentera en la recepción. Belleza y placer han estado relacionados en la mayoría de las teorías de apreciación artística. La complicación de esta dualidad es que aquello que da placer o lo que interesa no se traslada de manera íntegra en los otros receptores, si bien pueden existir espacios de concurrencia en donde los entusiastas de algún género de arte coinciden y valoran el mismo tipo de obras o a determinados creadores. Aún con las dificultades que el problema de lo

bello trae consigo, es claro que un referente del arte contemporáneo sigue siendo la belleza. El simple hecho de que la estética pase por la cognición humana abre al artista la posibilidad de afirmarla, transformarla o negarla. Este valor ya no es un objetivo perseguido en todos los casos o el paradigma unificador de los estilos, como en otras épocas, pero definitivamente se erige como uno de los factores cruciales en la filosofía de todas las artes.

Sin importar el nivel de sofisticación, los autores musicales desarrollan un estilo que abreva de dos consideraciones generales. La primera la conforman las convicciones artísticas individuales que, como veremos, depende de valoraciones ideológicas y propiamente estéticas de cada sujeto y, en segundo término, el potencial expresivo de las obras. Preguntarse qué expresa o cómo se manifiesta una obra de arte en quien la aprecia ha sido tema central de discusiones estéticas pasadas y presentes. A diferencia de otras disciplinas artísticas, en música el intento de representar objetos, modos o medios de la realidad física o de una trama literaria es producto de asociaciones metafóricas más que resultado del accionar de un lenguaje con contenidos proposicionales. Sin embargo, toda música tiene como factor inmanente la cualidad expresiva. La potencial expresivo se relaciona con frecuencia con contenidos emotivos y afectivos, pero su vínculo con la música depende de la conducta de la materia rítmico-sonora en términos de grados de tensión y tipos de movimiento.

1.3.1.4 Punto de vista ético

El elemento ético de la creación musical reside en las convicciones estéticas y el contexto sociopolítico de los autores. Los valores éticos son un conjunto variable de normas internas que rigen el accionar individual en relación con la producción de una

obra, la trayectoria artística, la sustentabilidad económica del individuo o la política cultural del entorno. Los factores del sistema ético individual dependen de la personalidad, el aprendizaje, las creencias, las condiciones y las necesidades del contexto particular.

Lo genuino es un criterio ético central para la creación de la música. El intento de reflejar en una obra los intereses musicales desde reflexiones originadas en las creencias más enraizadas del individuo otorga un carácter legítimo al ejercicio creativo. Lo genuino es aquí entendido como la manifestación plena de los alcances expresivos de los creadores, intrínseca en el proceso y reconocible en el resultado. Aunque no se discuta o no se manifieste con frecuencia en las temáticas sobre arte, los creadores emiten juicios privados de las obras producidas que dependen básicamente de este valor; se estima qué tan fiel fue el proceso creativo con respecto de la idea original y de las convicciones propias. No se trata de evaluar la calidad del proyecto, sino de apreciar qué tanto se han conducido por un camino independiente y de coherencia consigo mismos.

La calidad artística en relación con el nivel de producción es otro criterio ético que depende del rigor que el individuo mantiene en la manufactura musical de acuerdo con una idea propia o colectiva sobre el deber ser creativo. Hay creadores prolíficos cuyo corpus sorprende por su vastedad, pensemos en las más de cuatrocientas obras de Wolfgang Rihm, y creadores cuya producción es limitada por una intensa autocrítica, como el caso de Anton Webern.

Los criterios éticos tienen influencia en cómo un creador ubica su obra en el entorno cultural que le rodea. Por ejemplo, el hecho de que ciertos productos musicales con orientación artística sean considerados objetos de consumo, deriva en posturas éticas encontradas. Sólo unos cuantos músicos de la actualidad han logrado ubicar su obra en ese estrato. Casos como Philip Glass, Osvaldo Golikov, Arvo Pärt o Thomas Adés, han encontrado resonancias con los gustos de orden relativamente masivo, lo que les ubica en una lógica de producción artística distinta de quienes por la fidelidad a lo genuino de su propia producción se mantienen a distancia de la necesidad ajena.

Asimismo, la ética influye en las posturas personales ante la frágil estructura laboral que afecta a las artes. Los concursos de composición, las becas, las comisiones de obra, la influencia de los editores, difusores o incluso las posiciones académicas imponen condicionantes consecuentes con la política cultural de un país que llegan a acotar los deseos y necesidades creativas de los autores.

1.3.2 Musicología

La musicología tradicional se ocupa de explicar la naturaleza de la materia musical y sus formas de organización en una dimensión teórico-discursiva. La musicología está integrada por una serie de subdisciplinas que engloban la ciencia musical en su conjunto: teoría, métodos creativos, análisis, tecnología e historia.

1.3.2.1 Punto de vista teórico

En términos generales, la teoría es el conocimiento de base que explica mediante una serie de principios la estructura y actividad de los fenómenos. Por antonomasia la teoría es de orden especulativo, porque involucra una reflexión para reconocer y

examinar el objeto estudiado mediante abstracciones que establecen una representación de ese referente. En esta lógica, cualquier indagación que pretenda representar un objeto, evento o proceso de forma abstracta es en estricto sentido de orden teórico. En consecuencia, los problemas filosóficos, los aspectos de la psique y la cognición, los datos antropológicos e históricos, y las estrategias pedagógicas son perspectivas que añaden riqueza al cuerpo teórico de la música. Sin embargo, un uso común del concepto de teoría es el que considera las aplicaciones de los principios de base, por ejemplo, la teoría que explica el funcionamiento de un sistema musical como la tonalidad. En consecuencia, la teoría musical puede dividirse en dos grandes categorías: la teoría general y la teoría de las aplicaciones. Materias musicales como la crono-acústica, rítmica, armonía, contrapunto, forma, instrumentación, notación, afinación y temperamento pueden perfilarse desde las dos vertientes, dependiendo del propósito de la construcción teórica que se quiera establecer.

La recurrencia histórica de ciertos tópicos de teoría general ha provocado adecuaciones profundas en los desarrollos creativos de diferentes épocas que terminan por condensar, dentro del marco que los contiene, las posibles vías de salida para la expresión musical. El problema de la afinación y los temperamentos es un caso ejemplar de esta relación. En la Grecia Clásica la formalización matemática acuñó el sistema pitagórico, fundamentado en las proporciones de los primeros parciales de la serie de armónicos. Este sistema fue la base de la música medieval desde que Boecio intentó rescatar el pensamiento musical helénico en el siglo VI y hasta entrado el siglo XV.⁴³ Sin embargo, desde 1200 en adelante surgieron los primeros intentos de ajustar

⁴³ La entonación pitagórica se enfoca en las distancias resultantes entre los primeros cuatro parciales de la serie de armónicos, que dan como resultado intervalos justos de 8va, 5a y 4a (en las razones 1:2, 2:3 y 3:4, respectivamente). Las terceras disonantes de la afinación pitagórica no daban problemas en el canto llano, porque en las melodías gregorianas la voz puede compensar las imperfecciones de altura

los intervalos en respuesta a sus nuevas funciones en la incipiente polifonía.⁴⁴ Los compositores requerían cada vez más de terceras suaves para contrarrestar la cualidad de vacío armónico de los intervalos perfectos. Para la segunda mitad del siglo XV las terceras más consonantes comenzaban a tener definición teórica, pero en la práctica no podían aplicarse más que en la música vocal. La pujante proliferación de música instrumental, en especial en los instrumentos de teclado hizo evidente la necesidad de un sistema de afinación general. A partir del siglo XVI, la alternativa más favorecida fue el sistema mesotónico, introducido de manera preliminar por Gioseffo Zarlino, que estuvo en uso en algunos casos hasta 1800.⁴⁵ El temperamento mesotónico resultaron ser un vehículo de gran fuerza expresiva. En el Barroco los compositores utilizaban los colores característicos de cada tonalidad como elementos retóricos para instaurar en la música emotividades específicas.⁴⁶ La Alemania del siglo XVIII conoce el auge de los temperamentos de origen pitagórico en donde excluían la superposición de terceras e intentaban resolver el problema de la coma con quintas. *El clave bien temperado* de Bach es concebido para un temperamento desigual, resultado de la mezcla de quintas puras y quintas temperadas, pero que no obstante permite tocar en todos los tonos sin la marcada diferencia del temperamento mesotónico. Teóricos como Andreas Werckmeister (1646-1706) y Johann Philipp Kirnberger

según sea necesario. El problema consiste en que al superponer doce quintas (2:3) ascendentes desde una determinada altura para obtener la afinación de los términos de una octava, los puntos de inicio y de final acusan una discrepancia, la llamada coma pitagórica, una divergencia de alrededor de 23.4 cents –unidad de medición interválica que equivale a una centésima del semitono temperado–. Los intervalos que más sufrieron esta diferencia fueron las terceras, cuya afinación resultaba en una razón de 64:81, proporción muy alejada de las terceras puras (4:5 para mayores y 5:6 para menores).

⁴⁴ El sistema mesotónico consiste en repartir, a partir de una tercera pura de referencia (4:5), la coma pitagórica en cuatro quintas y después afinar las notas restantes como terceras puras de las notas previamente establecidas. En Crocker, Richard L. *A History of Music and Style*. New York: Dover Publications, 1986. p. 180.

⁴⁵ Abromont, Claude. *Teoría de la Música. Una guía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 348.

⁴⁶ Por ejemplo, la tonalidad de FA mayor está relacionada con furia y arrebató, mientras que la tonalidad homónima, FA menor, se asocia con oscuridad y dolor.

(1721-1783) están asociados con este logro,⁴⁷ sin el que no habría sido posible el formidable proyecto bachiano de hacer dos libros de preludios y fugas para cada tonalidad del sistema temperado. El temperamento igual fue una realidad hasta mediados del siglo XIX, aunque fue ideado cientos de años atrás, al menos desde el siglo XVII, pero se consideró impráctico y poco colorido.⁴⁸ La teoría de la afinación y el entendimiento de la evolución histórica de los temperamentos han incentivado grandes innovaciones musicales en el siglo XX. Teóricos y creadores comenzaron a investigar aspectos acústicos, colorísticos y afectivos de los intervalos menores de un semitono⁴⁹. Autores como Julián Carrillo, Alois Hába, Ivan Wyschnegradski, Harry Partch y Ben Johnston explotaron esta área de la teoría para crear nuevas experiencias de escucha musical. La microtonalidad ha encontrado en las últimas décadas una nueva vía de desarrollo en la tecnología digital, en la programación de software y el diseño de nuevo instrumental que facilita su aplicación práctica.

1.3.2.2 Punto de vista del método creativo

La metodología creativa es el conjunto de prácticas que constituyen modelos óptimos para la realización de proyectos artísticos. Al extender sus aplicaciones en un ámbito masivo, el proceder creativo se sistematizó en la Europa del siglo XIV con una serie de principios rectores acatados por la composición musical que determinaron el estilo de la época. Formas musicales como el motete, el madrigal y, tiempo después, la fuga

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ Este consiste en repartir un duodécimo de la coma pitagórica en cada quinta del ciclo, lo que resulta en un único intervalo puro, la octava. En la época de Debussy el temperamento igual se había estandarizado y desde entonces ha sido el sistema de afinación utilizado a nivel comercial en los instrumentos del 1900 y hasta la fecha. *Ibid*, p. 349.

⁴⁹ El antecedente de la música microtonal se encuentra en la música de la India y en la bizantina; en el Renacimiento europeo, el cartógrafo y musicólogo Gerhardus Mercator propone el temperamento de novenos de tono como fórmula de micro-organización de la escala cromática, constituida por 53 tonos; véase en Johnston, Ben, "Microtones," John Vinton, ed., *Dictionary of Contemporary Music*, New York: E.P. Dutton & Co. pp. 483-4, 1974.

o la sonata se convirtieron en axiomas que encauzaron los métodos creativos. La refinación técnica de los compositores más admirados hasta nuestros días fue de la mano del perfeccionamiento de estas formas. La gama de sistemas musicales es amplia y diversa; algunos ejemplos trascendentes que se concentran en la composición musical contemporánea son: tonal, modal, atonal, dodecafónico, serial, politonal, polimodal, microinterválico, sistemas derivados del folclore, minimalismo, micropolifonía, nueva complejidad, nueva simplicidad o espectralismo, entre tantos otros casos.⁵⁰ Los sistemas musicales sustentados en la base teórica de la tradición eurocéntrica son la referencia obligada para quienes reciben una educación académica en este contexto, dado que buena parte de la música más valorada por las sociedades se generó en el seno de su normativa.

En contraparte de las elecciones adoptadas por un colectivo, cuyos usos pueden volverse tradición, y de los esfuerzos particulares en la organización de alturas y duraciones, la metodología creativa puede depender de otros factores:

1. El medio tecnológico-instrumental. Por ejemplo, la música electrónica, electroacústica, digital y acusmática.
2. La improvisación y exploración libre como principio creativo. Por ejemplo, manifestaciones como el *performance*, el *happening* o la creación en vivo.⁵¹
3. El uso de un concepto rector para generar situaciones de escucha musical. Por ejemplo, la música conceptual de John Cage.

⁵⁰ Para un panorama sobre las técnicas compositivas recientes ver Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. Belmont, CA: Schirmer Books, 1997, pp. 272.

⁵¹ La creación en vivo es un concepto de Julio Estrada que denomina un proceso de espontaneidad creativa en oposición a los antes mencionados.

4. La relación interdisciplinaria con otras manifestaciones artísticas. Por ejemplo, las colaboraciones del ámbito musical con el teatro, el cine, la danza y las artes plásticas.

1.3.2.3 Punto de vista analítico

El análisis es el proceder que examina los elementos musicales con la finalidad de interpretar sus principios, estructura e interacción. La actividad analítica permite valorar el estado de la teoría y la creación, conocer sus alcances y limitantes para emprender indagaciones que formulen enfoques alternativos según los propósitos que se persiguen. Para ello son indispensables diversos factores; entre otros, el pensamiento crítico, que juzga continuamente afirmaciones que suelen aceptarse como verdaderas, y la intuición, que infiere posibles explicaciones o caminos que complementan los vacíos en el fenómeno investigado. Así, el análisis es la herramienta básica en la reconfiguración en cualquier proceso de verificación.

El análisis musical ha sido asociado de manera particular con el estudio del funcionamiento de los sistemas y los aspectos técnicos de la estructura musical de una obra o grupo de obras. Desde esta perspectiva, cada área de conocimiento musical constituye una vía posible de acercamiento, aunque la separación de los elementos de análisis de un fenómeno como la música suele ser virtual. El análisis musicológico hace uso de la descripción y la categorización objetivas con la finalidad de fundamentar sus presupuestos en un nivel de rigor científico. La aplicación tradicional de este tipo de análisis es limitada porque se centra en dos maneras de aproximación a las estructuras musicales, la forma y los contenidos secuencial, vertical y rítmico. El estudio tradicional de la forma consiste en la comparativa de una obra con prototipos

existentes, desde el punto de vista de la generalidad de sus partes –binaria, ternaria–, o de modelos de referencia histórica. En contraparte, la creación libre de lo formal puede ser comprendida ya sea desde procesos como el de una percepción intuitiva o desde la conformación y coherencia de los materiales, su movimiento, equilibrio y lógica, factores que condicionan la expectativa en la escucha. La confusión entre una aproximación histórica a la pedagogía de la composición y el análisis de los fundamentos musicales consiste en que el último acude a los elementos anclados en la percepción para determinar las cualidades de los objetos estudiados sin la necesidad de reconocer un molde en el pasado.⁵²

El estudio de los contenidos musicales tiende a ser jerarquizado. La armonía ha sido considerada el aspecto crucial del análisis musical desde el siglo XIX y hasta la mitad del siglo XX; a la fecha sigue siendo la materia principal en la enseñanza de teoría en las instituciones académicas musicales. Por ejemplo, la teoría de las funciones armónicas tonales disfrutó de un desarrollo privilegiado desde el Barroco temprano hasta Wagner. No fue sino hasta el siglo XX, donde la democratización de los elementos musicales aplicada por la dodecafonía, la revolucionaria vinculación que hace Cowell entre las frecuencias rítmicas y las sonoras, que expande la idea de sonido al ritmo, o el trabajo sobre los ritmos griegos y los modos rítmicos no occidentales realizado por Messiaen, que el ritmo en la música centroeuropea alcanzó mayor sofisticación. Lo mismo sucede con la gradual incorporación del espacio físico de representación en el proceso de creación, donde los movimientos virtuales o reales de la materia auditiva generan una nueva percepción, como es el caso de la música electroacústica o su influencia en la música instrumental y vocal.

⁵² Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York, W. W. Norton & Company, 1992, p. 10.

Entre los factores históricos que incentivaron el registro y la transmisión musicales, elementos de peso en el auge de la actitud analítica, podemos citar el desarrollo de los sistemas de notación musical y la impresión de partituras. Con la proliferación de simbología musical generalizada y la comercialización de los registros impresos cada vez más gente puso los ojos sobre una partitura y, en consecuencia, un mayor número de personas participaron en su proceso explicativo. No obstante, dichos medios han generado una estandarización de la escritura que no necesariamente estimula sino condiciona la escritura musical.

La tendencia hacia la formalización musical de los últimos cien años se acompañó de instrumentos analíticos capaces de satisfacer la necesidad de examinar tan variadas estéticas. Algunos modelos de análisis y también teóricos con aplicación al análisis vigentes durante este periodo son: relaciones diatónicas (análisis tonal y modal), jerarquías estructurales (Schenker, 1906), correspondencia ritmo-sonido (Cowell, 1930), patrones (Meyer, 1956), clases de alturas (Forte, 1973), clases de intervalos (Estrada, 1994), reducción rítmica (Cooper/Meyer, 2000), análisis espectral (basado en las series de Fourier), síntesis y modulación de frecuencia (Chowning, 1986), análisis fenomenológico (Ferrara, 1984; Christensen, 2006), análisis cognoscitivo-lingüístico (Lerdahl & Jackendoff, 2003), análisis semiótico (Nattiez, 1990), teoría del continuo-discontinuo y su aplicación al análisis (Estrada, 1994).

1.3.2.4 Punto de vista tecnológico

El diseño y creación de instrumental físico o virtual que satisface necesidades expresivas, deseos estéticos, y que resuelven problemas técnicos del campo gracias a

un conjunto de conocimientos científicamente ordenados y al uso de las ingenierías constituyen en conjunto la perspectiva tecnológica presente en la música.

En apariencia, el papel de la tecnología musical en los desarrollos creativos modernos es un fenómeno reciente, dada la proliferación de expresiones musicales electrónicas y digitales del último siglo. Sin embargo, los avances tecnológicos han sido un acompañante indispensable de la música con fines artísticos. Basta citar, por ejemplo, la evolución de los instrumentos de teclado y el impacto que esta tuvo en la creación de música. Desde el órgano, el clavicordio, el pianoforte y el piano moderno, hasta instrumentos electrónicos como el sintetizador, cada uno determina por sus características tecnológicas la eventual sintaxis de las obras escritas para ellos.

El desarrollo de instrumentos modificados o enteramente nuevos, hechos con materiales tradicionales o alternativos, amplía la gama de posibilidades creativas. Ejemplo de ello en el contexto reciente son los instrumentos microtonales o el instrumental preparado. Por otro lado, el impulso de herramientas electrónicas, digitales e informáticas, como microfonía, amplificadores, sensores, sistemas de bocinas o programas de ordenadores incitan la renovación de las técnicas creativas, como es el caso de la música concreta, la música electrónica, la música asistida por computadora, la composición algorítmica y el procesamiento digital en vivo con instrumentos tradicionales. El arte sonoro se nutre de estos medios para alcanzar y en ocasiones rebasar las fronteras de lo musical. Al igual que con el caso de la escritura digital para generar partituras, los medios tecnológicos han tendido a comercializarse y, con ello, a influir en el proceso productivo de la música, dado que dichos

instrumentales, a diferencia de los instrumentos de épocas remotas, producen resultados –ritmos, secuencias, timbres, etc.– de forma automática.

1.3.2.5 Punto de vista histórico

El conocimiento de las tradiciones musicales, del perfil de los autores que explica aspectos de su crear, de los eventos relevantes que han formado o modificado esquemas conceptuales de sociedades y épocas es producto del estudio histórico. La historia consiste del registro de acontecimientos que, debido a su relevancia o significado, prevalecen en la memoria de un colectivo, como recuento de la evolución de las tradiciones en el tiempo.

En la creación musical, como aspecto de la vida humana, el conocimiento de la historia es parte significativa de la actividad porque entabla una dinámica inherente de afirmación o negación del pasado. Por un lado, la afirmación del pasado (histórico, técnico, sistémico) conlleva un resultado de mayor cercanía con una colectividad mayor de apreciaciones musicales, por lo tanto, escaso de elementos autónomos. Por el contrario, si el pasado se niega por completo, el resultado será un producto que, aunque original, tendrá alguna cuota de impenetrabilidad y aislamiento. Tal disyuntiva plantea que en cada proyecto creativo se decida sobre el balance de conocimiento histórico del que se servirá el autor para lograr sus fines particulares. Los principios estéticos y éticos dialogan con ese historicismo para demarcar las posiciones desde las que se impulsa el proyecto artístico. Esta serie de posturas no se

pueden comprender como perspectivas descontextualizadas de un presente condicionante y de aspectos del pasado lejano o inmediato.⁵³

1.3.3 Análisis del comportamiento

La conducta, entendida como las pautas de acción de sistemas íntegros en individuos y sociedades,⁵⁴ tiene gran impacto en los procesos de creación musical. Resultaría complicado exponer aquí cada aspecto de la conducta que influye en este campo, sin embargo, es posible hacer una caracterización sintética. Para ello se nombran factores que inciden con claridad en los patrones de comportamiento creativo.

1.3.3.1 La salud del creador

Una breve revisión de las consecuencias que un trastorno en la salud tiene en los procesos de creación, incluso en un corpus musical entero, da razones suficientes para concederle un lugar en la evaluación del comportamiento de los autores.

Mozart tenía una malformación congénita del pabellón auditivo de la oreja izquierda, conocida como “oreja de Wildermuth”, ahora conocida como “oreja de Mozart.”⁵⁵ Aunque mucho se ha especulado sobre el efecto que esta condición tuvo en el oído musical del compositor austriaco, si los reportes son ciertos, es posible deducir que su escucha no era del todo equilibrada. Ello pudo condicionar las características de su imaginario musical, por ejemplo, en términos de la espacialidad instrumental en sus

⁵³ Un ejemplo típico de la postura historicista ocurre en el pensamiento de Wilhelm Dilthey (1833-1911). “... el mundo histórico se halla siempre ahí y el individuo no sólo lo contempla desde fuera sino que se halla entretelado en él [...]. No es posible separar estas relaciones. Por eso, somos en primer lugar seres históricos antes de ser contempladores de la historia y sólo porque somos lo primero podemos ser lo segundo.” En Dilthey, Wilhelm. *El mundo histórico*, México: FCE, 1944, p. 304.

⁵⁴ Díaz, José Luis. *La conciencia viviente*. Fondo de Cultura Económica. México, 2007.

⁵⁵ Saffle, Michael. “Medical Histories of Prominent Composers”, *Acta musicológica*, Vol. 65. fasc.2, International Musicological Society, 1993. pp. 77-101.

orquestraciones. De la sordera de Beethoven se ha discutido en numerosas fuentes las posibles repercusiones que determinaron aspectos de su obra.⁵⁶ Primero, la afectación progresiva de sus capacidades auditivas condujo hacia un severo aislamiento que moldeó su carácter adulto y la vejez. Su música es, entre muchas otras cosas, reflejo inequívoco de la frustración relacionada con esta condición. La reiteración sistemática y obsesiva de células melódicas para construir piezas enteras, como el *Allegretto* de la Sonata op. 31 no.2 “Tempestad”, y el uso constante de bloques masivos de sonidos contrastados con delicadas sonoridades, como la *Obertura a Fidelio* op. 72., son elementos de su música que sugieren los efectos de este padecimiento en su realidad cognitiva. Ravel sufrió, a finales de los 1920, la progresiva degeneración de sus funciones cerebrales, manifestada en afasia –impedimento para producir o comprender lenguaje, apraxia –incapacidad para realizar movimientos coordinados, agrafia –pérdida de la habilidad de escribir, y alexia –incapacidad para leer–.⁵⁷ El diagnóstico fue una atrofia cerebral con agrandamiento de los ventrículos en ambos hemisferios. Ello impidió en años subsecuentes muchas de sus habilidades musicales como escribir música, tocar el piano y dirigir su propia obra. Se ha discutido sobre la posibilidad que obras tardías reflejen síntomas tempranos de estas restricciones.⁵⁸

Por otro lado, Xenakis, más que un mal congénito o degenerativo, sufrió un grave percance en la salud durante su vida. Si bien pudo continuar su producción, tal suceso fue factor de influencia en su música posterior. Xenakis, miembro de los batallones

⁵⁶ Véase Wolf, Paul. “Creativity and Chronic Disease of Ludwig van Beethoven (1770-1827)”, *Western Journal of Medicine*, Vo. 175 (5), Noviembre 2001, pp. 298 y Stevens MH, Jacobsen T, Crofts AK. “Lead and the deafness of Ludwig van Beethoven”, *Laryngoscope*, Vol. 11, Noviembre 2013, pp. 2854-8.

⁵⁷ Amaducci et al. “Maurice Ravel and Right-Hemisphere Musical Creativity: Influence of Disease on his Last Musical Works?” *European Journal of Neurology*. Vol.9, 2002. pp. 72-85.

⁵⁸ Henson, R.A. “Maurice Ravel’s Illness: A Tragedy of Lost Creativity”. *British Medical Journal*. Vol. 296 (6636), 1988. pp. 1585-88.

estudiantiles contra la ocupación de Grecia durante la Segunda Guerra Mundial, perdió en una explosión la parte izquierda del rostro, incluido el ojo y en un porcentaje alto la audición, lo que alteró en definitiva sus herramientas cognitivas. La consecuencia fue articular una música poco dependiente de la percepción sonora, nutrida en cambio de conocimiento abstracto, relaciones matemáticas y el desarrollo de la representación visual como un recurso innovador de las ideas musicales en alusión a la pérdida parcial de la visión.⁵⁹

1.3.3.2 Punto de vista cognitivo

Percibir, recolectar, imaginar, decidir y razonar son procesos mentales definitivos en el devenir de los contenidos conscientes vinculados con la actividad creativa. El estudio de la creación musical en términos cognitivos es un área en expansión gracias a los avances en neurociencia y psicología. La neurociencia cognitiva intenta explicar los mecanismos cerebrales de las diversas tareas musicales. Con este propósito aborda temas como el procesamiento temporal de la música, la memoria musical, la similitud y variabilidad perceptuales, la cognición tonal, el aprendizaje y recepción de estructuras musicales, la neurobiología de la percepción, los potenciales evocados de las alturas, el procesamiento neuronal de sonidos complejos, la neuroanatomía funcional de la ejecución, el procesamiento emocional inducido por la música, la plasticidad de la corteza auditiva dado un entrenamiento musical, entre otros.⁶⁰

⁵⁹ En una conversación con Xenakis, Julio Estrada recuerda cuando éste le confesó que escuchaba ruidos en su audición que lo llevaron, en la desesperación, a intentar representarlos musicalmente, a transferir su pérdida desde el imaginario hasta el acto de creación. Dice Estrada: Tu mente racional fue motivada a compartir tu tortura auditiva, convirtiéndola en el descubrimiento de una nueva música – como Beethoven– hecha de material inarmónico que declara la belleza de la imperfección. En Estrada, Julio, trad. Derfler, Brandon. “The Radiance of Iannis Xenakis”. *Perspectives of New Music*, Vol. 39, No. 1 (Winter, 2001), p. 215-230.

⁶⁰ Temas que integran el trabajo de referencia de esta materia: Peretz, Isabelle; Zatorre, Robert (eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2003, pp. 452.

La mayoría de los estudios cognitivos relacionados con la creación musical se caracterizan por simplificar los estímulos musicales en componentes parciales que permiten analizar sus efectos por separado con el propósito de alcanzar después explicaciones de orden más integral. La consecuencia de este proceder es que, para mantener control de la situación experimental, muchos estudios de orden cognitivo tienden a alejarse de situaciones creativas ordinarias, lo que pone en tela de juicio la representatividad de la tarea creativa, como es evidente en trabajos como Brattico & Tervaniemi (2006), Olivetti (2006) y López-González & Limb (2012).

1.3.3.3 Punto de vista psicológico

La psicología ha desarrollado teorías sobre el fenómeno creativo tanto en la ciencia como en las artes. Crear es, por antonomasia, lo que hace el artista en el proceso de producir una obra, pero también es el campo de acción de un científico innovador. La creatividad es la capacidad de un sujeto de solucionar con originalidad un problema específico dentro de un contexto particular. Desde que Donald MacKinnon propusiera la división en cuatro facetas para estudiar el tema, se considera adecuado diferenciar entre el sujeto, el proceso, el producto y el contexto creativos.⁶¹ El modelo componencial de Teresa Amabile basado en las facetas de MacKinnon es una de las explicaciones más completas de la psique creativa por integrar en su explicación influencias socio-ambientales. Según Amabile, explicar la creatividad de un sujeto involucra el estudio de:

- Destrezas relevantes para el campo; por ejemplo, en creación musical, un discernimiento auditivo adecuado.

⁶¹ MacKinnon, Donald. W. "IPAR's contribution to the conceptualization and study of creativity". En I. A. Taylor & J. W. Getzels (Eds.), *Perspectives in creativity*. Chicago: Aldine, 1975. pp. 60-89.

- Destrezas relevantes para la creatividad; es decir, estilos cognitivos apropiados como un pensamiento independiente, autodisciplina, tendencia a asumir riesgos, tolerancia a la ambigüedad, perseverancia ante la frustración y una despreocupación relativa de la aprobación social.
- La motivación de tarea, elemento que influye sobre las deficiencias de los otros dos, mientras que lo contrario no sucede. El interés para emplearse con la dedicación y esfuerzo que requiere la tarea creativa es el motor de todo proyecto artístico, porque sin el interés adecuado un producto original simplemente no ocurriría.⁶²

Howard Gardner analiza cómo la capacidad de trabajo sostenido resulta en creaciones originales aparecidas en periodos cíclicos de alrededor de diez años. Esto sucede con Picasso, Einstein, Stravinsky y Freud. En su modelo aparecen cuatro niveles de comprensión de la creatividad: el subpersonal, que alude a los fundamentos biológicos de la creatividad; el personal, la aproximación psicológica y de comprensión de los procesos, personas y situaciones; el impersonal, que refiere al nivel del contexto epistémico, el conocimiento científico, la teoría del arte, la filosofía y la historia; y el multipersonal, ámbito que rebasa los límites de los expertos en el campo, involucra factores culturales, sociológicos y la conducta de grupos.⁶³

1.3.3.4 Punto de vista del desarrollo humano

El desarrollo humano trata la promoción del potencial de las personas, del aumento de sus posibilidades y del disfrute de la libertad para vivir la vida que valoran. En un

⁶² Amabile, T. M. *The social psychology of creativity*. New York: Springer-Verlag, 1983.

⁶³ Gardner, Howard. *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad vista a través de las vidas de S. Freud, A. Einstein, P. Picasso, I. Stravinsky, T.S. Elliot, M. Graham, M. Gandhi*. Barcelona: Paidós, 1995, pp. 560.

individuo creativo, el tipo de entorno familiar, social, las oportunidades educativas, la capacidad de aprovechar dichas oportunidades y la posibilidad de ser reconocido o incluso remunerado son elementos condicionantes de una vida musical sustentable. Como se puede inferir, los temas de desarrollo humano condicionan sensiblemente la evolución de una trayectoria artística.

Al ejercer la creación musical se entabla un vínculo con el contexto histórico-político que no debe ser obviado. Un ejemplo clásico es la relación del régimen estalinista con sus artistas. La política cultural soviética demandaba la generación de un arte afín con sus ideales de Estado, y la música no fue excepción. Autores como Prokofiev, Jachaturian y Shostakovich fueron denunciados en su momento como occidentalistas porque su obra era considerada contraria a esta exigencia. La mayoría optaron por el exilio y otros, como Shostakovich, continuaron su vida creativa dentro de un entorno de censura. Crear conlleva una postura ideológico-política tácita. Esta consiste en generar obra que, aunque surge como expresión personal, comulga o no con la política cultural de un país o de instancias privadas para cosechar beneficios y reconocimiento. Muchos grandes músicos de la historia han vinculado su trabajo con gobiernos, reinos, cortes, mecenazgos, encargos públicos y privados y otras vías de acceso a fondos económicos; ésta ha sido la fuente de ingreso predominante de la actividad. Pocos son los artistas que optan por la vía ascética de búsqueda esforzada de la originalidad a pesar de que tal objetivo complica su situación económica, postura que demanda una ética ejemplar. En general, las necesidades económicas del artista, el contexto de su situación de vida, en la historia y en la actualidad, le orillan a elegir rutas que sacuden hasta la ética más férrea.

Igual de determinante es el tipo de país donde un creador nace, se entrena y se desarrolla. Si nace en un país con amplia tradición de generar conocimiento o estética musical, el tipo de educación y política cultural moldearán su visión artística. Del mismo modo ocurre cuando se nace en un país cuya tendencia es consumir la producción de las potencias culturales, como puede ocurrir con los países en vías de desarrollo que, bajo la influencia colonial, tienden a anular sus orígenes culturales. A pesar de las facilidades actuales en tanto acceso a la información, la cultura materna, el idioma y las tradiciones sociales y del país determinan sin duda los productos musicales.

El género del individuo creativo también puede definir características estéticas. Basta observar el papel de las mujeres creadoras en el campo. Desde Hildegard von Bingen en el siglo XII, Francesca Caccini en el Barroco temprano, Clara Schumann en el periodo romántico, Germaine Tailleferre en el siglo pasado o creadoras en actividad como Sofía Gubaidulina y Kaija Saariaho, la composición eurocéntrica ha sido en su mayoría terreno ajeno de la mujer, dada la orientación misógina de las sociedades pasadas y actuales. Sin pretender determinar en qué influyen las condiciones de género en la música, es posible ofrecer un argumento sobre las expectativas de carrera definidas en lo general por valores masculinos, valores a los que se enfrentan todos los compositores, hombres o mujeres –como la ambición de ser reconocidos por el medio, el temor de no ser tomados en serio o la necesidad de ser más originales, todo resumido en la aspiración de ser un artista visible en nuestro entorno–. Sin haber recibido casi nada del *stablishment* musical, mujeres como Pauline Oliveros, Meredith Monk y Laurie Anderson privilegiaron valores como la intuición, la

naturalidad y las referencias personales en su música para lograr resonancias importantes con algunas audiencias.⁶⁴

Por otro lado, la educación se destaca como factor central de la perspectiva del desarrollo humano. Las pericias y habilidades técnicas, el saber teórico, la capacidad crítica, el historicismo musical, el conocimiento y práctica de metodologías creativas y la manipulación de medios tecnológicos son todas herramientas cuya enseñanza se fomenta en instituciones académicas. La academia ofrece, en adición, espacios de discusión y reflexión entre colegas de la disciplina o de otras disciplinas, además de facilitar, en algunos casos, la infraestructura para acceder a fuentes e instrumentos de investigación privilegiadas. De igual importancia es el aprendizaje no musical, que facilita y promueve herramientas cuya utilidad puede florecer en proyectos creativos. El creador musical está determinado por sus capacidades de abstracción –matemática, lógica–, de representación –física, plástica, metafórica, analógica, de convención–, de razonamiento, de intuición y por su potencial expresivo de emociones y afectos. La definición de las anteriores habilidades depende, además del entorno, de las cualidades asimilativas de los sujetos.

1.4. La transdisciplina en el estudio de la creación musical

Los enfoques filosófico, musicológico, del comportamiento y del entorno en la creación musical forman un cuerpo interactuante de conocimiento que contribuye a la consolidación de los hechos manifestados en la praxis creadora. Es la base epistemológica desde la que abreva cualquier música creada, sin importar su origen,

⁶⁴ Kyle Gann tiene un texto interesante sobre el papel de las mujeres compositoras en la actualidad. Gann, Kyle. *What Women's Music Does or Doesn't, Mean*. Escrito para el Festival Musical de las Mujeres en Colonia, Alemania, Octubre, 1988. http://www.kylegann.com/womens_music.html

entendiendo que conocer es el producto de distintas inteligencias, como señala Gardner. Pero la simple mención de estas perspectivas no garantiza explicaciones cabales del fenómeno creativo, incluso se corre el riesgo de plantear con ello una exposición mecanicista que en la pretensión de determinar un funcionamiento infalible se fundamente en estructuras rígidas y relaciones forzadas.

La detección de vínculos entre los puntos de vista mencionados y la diligente reflexión sobre su trascender en la actividad creativa puede aportar una parcialidad del entramado teórico-filosófico de la materia. Sin embargo, es claro que el resto de la explicación reside en las posibles amalgamas analíticas que se puedan establecer entre las disciplinas. En este sentido la noción de transdisciplina es esencial.

El filósofo y psicólogo suizo Jean Piaget propuso el término transdisciplina para designar un nivel superior de las relaciones interdisciplinarias que no se limita a reconocer las interacciones y reciprocidades entre las investigaciones especializadas (interdisciplina), sino que buscará ubicar esos vínculos dentro de un sistema total, sin fronteras estables entre las disciplinas.⁶⁵ La clave de la bóveda transdisciplinaria reside en la unificación semántica y operativa de las acepciones (relativas al prefijo *trans*) a través y más allá de las disciplinas. Ello presupone una epistemología de racionalidad abierta, con una nueva mirada sobre la relatividad de las nociones de definición y objetividad. Por el contrario, el formalismo excesivo, la absolutización de la objetividad que contemple la exclusión del sujeto, sólo conducen al

⁶⁵ Piaget, Jean, “L’epistemologie des relations interdisciplinaires”. En Apostel, Leo. *L’interdisciplinarité. Problemes d’enseignement et de recherche dans les universités*, Centre pour la Recherche et l’Innovation dans l’Enseignement, OCDE, 1972.

empobrecimiento.⁶⁶ El potencial de la transdisciplina parte de la manera en que se transgreden y modifican los campos participantes, pero también de la combinatoria de las diferentes fuentes de conocimiento. El estudio de una combinación de puntos de vista poco contrastados puede ayudar a enriquecer el espectro de una investigación en el planteamiento y construcción de problemas.

Una visión ecléctica y positiva de la creación musical requiere examinar un número amplio de interrelaciones entre la musicología, la conducta y la filosofía. Como primer intento para observar estas amalgamas, se presenta una serie de redes de relaciones simples entre las perspectivas analíticas discutidas en este capítulo. Para ello realicé una matriz de correlación (Anexo 2), en donde asigné valores de vinculación en una escala del 1 al 4 de la siguiente forma: 4 = interdependencia, 3 = vínculo estrecho, 2 = nexos tangibles, 1 = relación posible.

- La interdependencia se refiere a una dependencia recíproca de los elementos sin la que ambos no podrían entenderse en el contexto de la creación musical.
- Un vínculo estrecho alude a la presencia de una conexión cercana e íntima entre los elementos.
- Un nexo tangible es aquel que se percibe de manera precisa, aunque la cercanía del vínculo sea menos intensa.
- Por último, una relación posible es aquella que puede existir entre los elementos, aunque en principio no parezca obvia.

En las redes, los nexos entre las orientaciones disciplinarias están jerarquizados de acuerdo con su grado de vinculación, expresado en el grosor de las aristas. Los nodos

⁶⁶ Anés, José et al. *Carta de la Transdisciplinariedad, artículo 4*. Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad, Convento de Arrábida, Portugal, 1994.

oscuros representan los puntos de vista filosóficos de la creación, los nodos en gris los musicológicos y los nodos más claros los conductuales. El criterio de correlaciones establecido permite valorar con detalle la estrechez de los vínculos de cada punto de vista con las demás perspectivas.

El método creativo, por ejemplo, es interdependiente de tres puntos de vista disciplinarios, la teoría general, la estética y la cognición. Sin importar el grado de complejidad de la técnica de creación utilizada, los autores dependen de la teoría de base como plataforma en donde residen las estructuras del ritmo-sonido musical. Del mismo modo, los procesos creativos no se podrían entender sin la intervención de la cognición de los creadores y el marco estético que guía su accionar. En complemento, el proceder creativo establece vínculos estrechos con la psique y los factores de desarrollo humano de los autores, sus posiciones éticas, su capacidad analítica, con el estado del conocimiento y el desarrollo histórico propio de su época y con los desarrollos tecnológicos, tradicionales o nuevos, de los que echa mano para llevar a cabo las tareas creativas que se proponen. Asimismo, aparecen relaciones tangibles del método creativo con otros aspectos, como el factor de la salud que puede interferir o no en el proceso artístico. Por último, parece viable establecer nexos, sin ser condiciones de posibilidad de la creatividad, entre el método creativo con principios de ontología y con la capacidad de los autores de elaborar registros fenomenológicos de su realidad consciente en la tarea creativa.

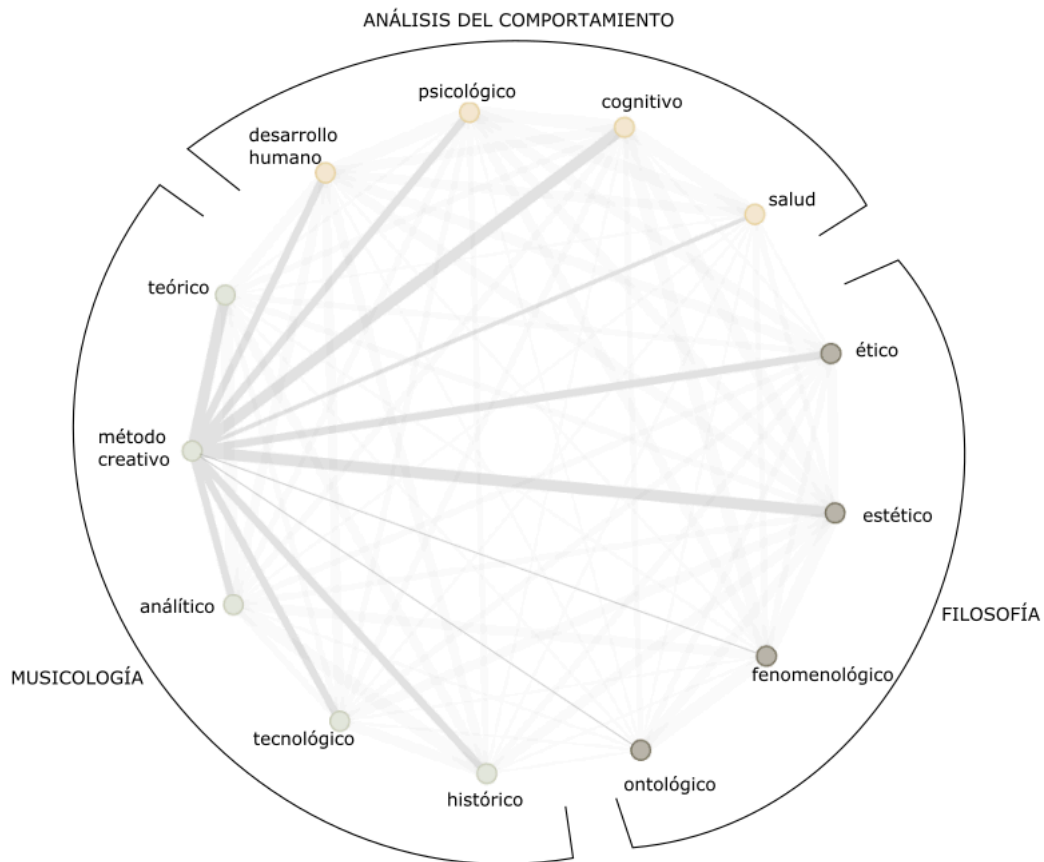


Figura 1. Vinculación del método creativo con otras perspectivas analíticas

Como caso transdisciplinario de particular interés para el estudio de los procesos creativos musicales propongo la evidente transgresión que algunos aspectos de la experiencia consciente estudiados por la fenomenología ejercen en la cognición creativa. Las funciones mentales en juego durante la tarea creativa –percepción, emoción, atención memoria, imaginación, voluntad, razonamiento, control motor– dependen inevitablemente de la experiencia –entendida como algo más que el pasado acumulado en la memoria y actualizado en el recuerdo, como la vivencia que permite al artista atender un impulso estético para plantear actos o acciones creativas–. La fenomenología y las ciencias cognitivas no sólo actúan de modo interdependiente desde su base teórica, sino que realmente modifican la metodología instaurada en sus

respectivos núcleos para abordar un objeto de estudio común. Ejemplos de tal amalgama son los trabajos de Daniel Dennett⁶⁷ o Shaun Gallagher,⁶⁸ autores de referencia para el estudio fenomenológico-cognitivo de la conciencia, por ofrecer algunas de las posturas más innovadoras para estudiar este enigmático tema.

En el caso de la creatividad musical una plataforma híbrida y flexible como esta parece la opción más viable para señalar de manera autónoma la información que el proceder creativo arroja. Ello permite clarificar uno de los objetivos del presente trabajo, detectar mediante una metodología sustentada y eficaz los sucesos característicos que acontecen durante un proceso creativo propio, para definir en qué consiste la creación musical más allá del proceder sistematizado, punto principal del énfasis propio de la musicología tradicional.

De vuelta a la representación de la figura anterior, se presenta a continuación un esquema que muestra la triangulación disciplinaria de la que se vale esta tesis, en donde participan fenomenología, cognición y las intenciones tanto analítica como metodológica del proceder creativo.

⁶⁷ Dennett, Daniel. *Consciousness Explained*, London, Penguin Press, 1991.

⁶⁸ Gallagher, S. and Jesper Brøsted Sørensen. *Experimenting with phenomenology*. *Consciousness and Cognition* 15 (1): 119-134. 2006.

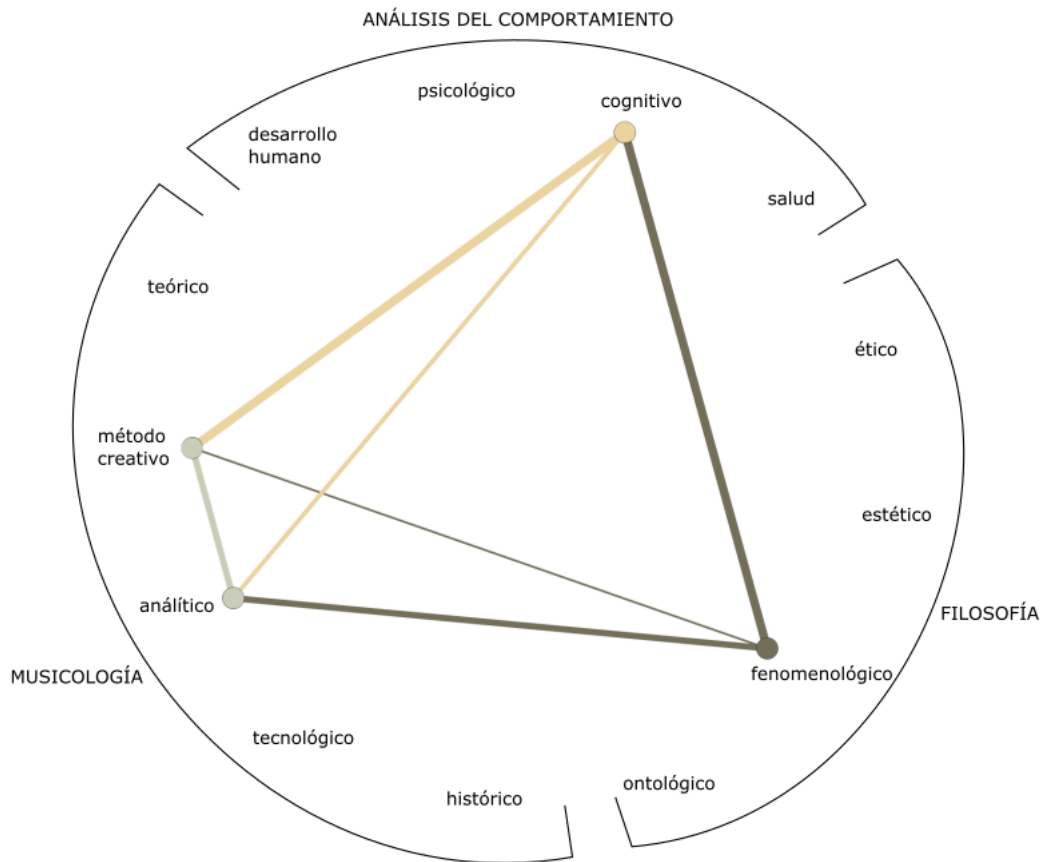


Figura 2. Perspectivas analíticas del trabajo

En esta red, además de la comentada relación entre el método creativo y la cognición, se asignó una alta correlación en los enlaces que forman la fenomenología de la creación musical con los aspectos cognitivos. Los vínculos entre la fenomenología y el análisis son estrechos, ya que la fenomenología puede considerarse como un método de análisis de la experiencia. De igual forma, el proceder creativo establece nexos robustos con el análisis en el acto de retroalimentar la información del proceso artístico y valorar adecuaciones que conduzcan al progreso de la obra musical. La cognición y el análisis pueden constituir un nexo evidente, aunque existan tipos de análisis que al depender en exceso del estudio de la partitura parecen dejar a la percepción lejos de ser una condición básica del entendimiento musical. Por último,

es posible inferir una conexión entre el método creativo y la fenomenología, pero este vínculo, por no ser obvio ni aplicable en todos los casos, requiere ser desarrollado desde intenciones individuales o colectivas. El primer paso en un trabajo futuro será ahondar en los vínculos que detonan discusión relevante para el campo y determinar qué relaciones modifican a los demás elementos de tal modo que se vuelven indispensables para la actividad creativa.⁶⁹ Como colofón del potencial de posibilidades que podría tener esta propuesta gráfica, se presenta el total de las relaciones en la red.

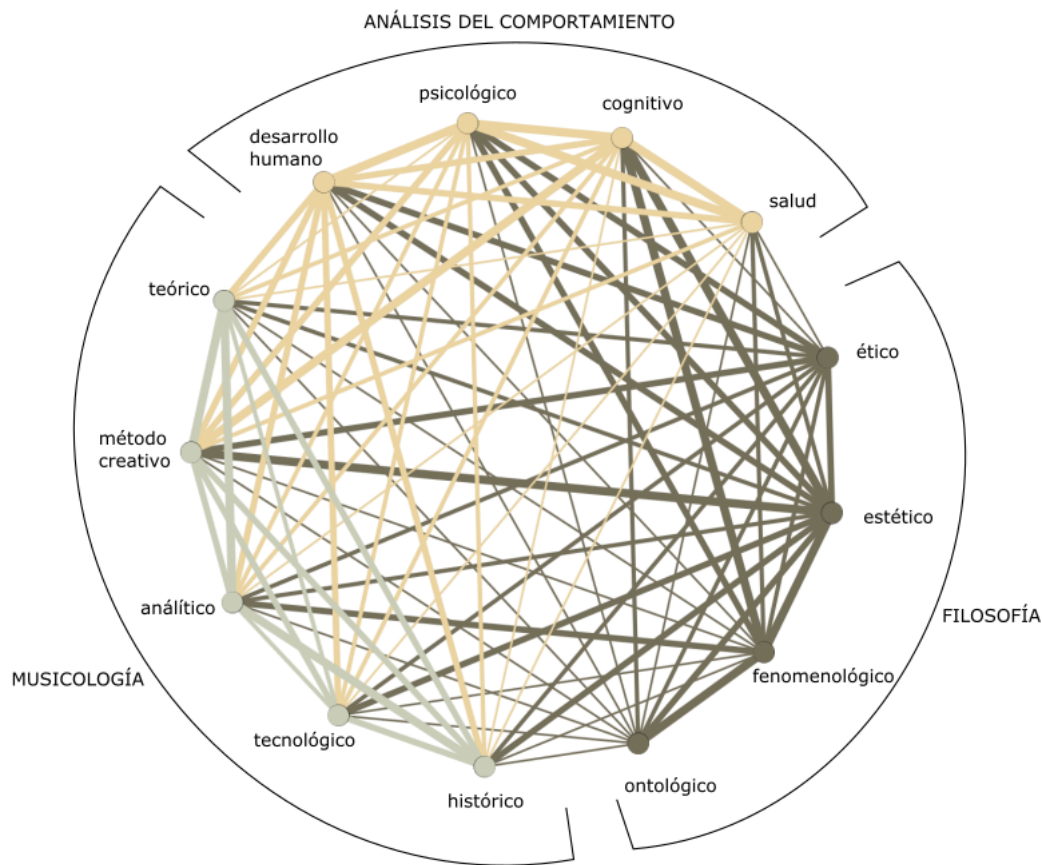


Figura 3. Red del conjunto total de perspectivas analíticas de la creación musical

⁶⁹ Por haberse generado con la intervención de un calificador único, el esquema debe considerarse como parcial o preliminar, y sería deseable un estudio con un mayor número de participantes para ofrecer un esquema más intersubjetivo. Sin embargo, establecer cualquier número representativo de creadores que puedan valorar estas representaciones resultaría también en un sesgo epistemológico que puede disminuir conforme se amplía la muestra.

Los cuerpos temáticos reportados brindan contexto sobre el espectro de elementos que intervienen en la creación de música. El problema de este tipo de planteamientos es que, aún con una aproximación de mayor fondo y amplitud, encuentran con frecuencia, desde su posición especulativa, omisiones en el abordaje del objeto de estudio. Sin embargo, el esfuerzo de incluir estos puntos de vista revela un número importante de problemáticas que exceden la mera organización de la materia musical y que es posible proyectar desde esta plataforma estudios interdisciplinarios y transdisciplinarios de la creación musical.

La uniteralidad analítica dificulta la comprensión de fenómenos flexibles como la creatividad. Ante este hecho, no queda más remedio que ampliar las miras para buscar respuestas en terrenos ajenos e incluso insospechados. Sirvan unas líneas de Marcel Proust como colofón de esta idea:

El único viaje verdadero [...] no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, con otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es.⁷⁰

⁷⁰ Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Tomo 5: La prisionera, Madrid: Alianza Editorial, 2011, p. 147. Trad. Consuelo Berges Rábago.

2. La posibilidad del autoanálisis creativo

2.1 Investigación artística: los procesos creativos en música

En los últimos veinte años, los trabajos que abordan el tema de la creación en música realizados por compositores, intérpretes e investigadores se han diversificado. Ello permite derivar algunas teorizaciones que pueden adecuarse favorablemente a las necesidades epistemológicas del campo. La literatura de esta nueva corriente, en especial en Francia e Inglaterra, se conoce genéricamente como *investigación artística*. La investigación artística engloba todo tipo de esfuerzos para explicar los procesos creativos en arte, como son las reflexiones personales de los creadores, las colaboraciones interdisciplinarias artista-investigador o las detalladas revisiones de manuscritos, bosquejos y bitácoras que registran paso a paso el proceso generativo de una obra. Una revisión de los autores más representativos de la investigación artística que han trabajado la creación musical servirá como referencia para dirigirnos hacia un ámbito centrado en el autoanálisis creativo.

En el ensayo *The Process of Composition. From Detection to Confection* (1998), el compositor británico Robert Saxton da cuenta de las condiciones generales que enmarcan el proceso creativo musical, resumidas en el tránsito entre dos polos: la detección, término que pretende distinguir el papel del compositor del de un musicólogo que analiza un objeto encontrado –quien por más involucramiento que logre en el análisis abstracto de la obra no enfrentará los mismos retos que el primero– y la noción de confección, que refiere a la etapa de combinar y acomodar los elementos escogidos. Saxton establece con ello la tendencia perceptiva

relacionada con los albores del proceso creativo y la propensión de estructurar sus etapas finales. Así plantea un recorrido de lo intangible a lo tangible.⁷¹

El compositor Roger Reynolds ha señalado el completo silencio relacionado con la manera en que trabajan figuras reconocidas de la composición actual.⁷² Es precisamente este vacío el que Reynolds intenta llenar en *Form and Method: Composing Music* (2002),⁷³ texto producido en colaboración con el psicólogo cognitivo Stephen MacAdams, que presenta un análisis de diversos procesos compositivos del músico estadounidense. Mediante un acercamiento meticuloso a sus técnicas, Reynolds intenta demostrar la distancia que hoy existe entre la teoría musical institucionalizada y la práctica creativa. La colaboración entre Reynolds y MacAdams generó años después *The Angel of Death Project* (2004), un estudio más ambicioso que rastrea y documenta desde la concepción inicial hasta el estreno la obra homónima de Reynolds. El proceso creativo es analizado mediante el estudio de anotaciones, bosquejos, diagramas, entrevistas grabadas y la partitura final.⁷⁴

William Kindermann refiere en *Genetic Criticism and the Creative Process* (2009) que las bases más rigurosas para el estudio de la actividad artística no provienen de reportes anecdóticos o autobiográficos, sino de bocetos originales y estudios preliminares, así como de la revisión de manuscritos, correcciones y fuentes primarias similares. Su noción de *crítica genética* no se relaciona con el campo de la genética

⁷¹ Saxon, Robert. "The Process of Composition from Detection to Confection". En Thomas, Wyndham (ed). *Composition, Performance, Reception. Studies in the Creative Process in Music*. London: Routledge Publishing, 1998.

⁷² Cook, Nicholas. "Composing Music. Book Review of Roger Reynolds, Form and Method: Composing Music". En *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 22 no. 2. Winter 2004, pp. 357-364.

⁷³ Reynolds, Roger; ed. por McAdams, Stephen. *Form and Method: Composing Music. The Rothschild Lectures*. New York/ London: Routledge, 2002.

⁷⁴ MacAdams, Stephen. "Problem-solving strategies in music composition: A case study". En *Music Perception, An Interdisciplinary Journal*. Vol. 21 no.3. Spring 2004, pp 391-429.

biológica, sino con la génesis de la obra de arte estudiada dentro de un contexto amplio e incluyente. Kindermann explica que la originalidad de estilo ha incentivado los intensos esfuerzos preliminares de los autores que anteceden la producción de la obra terminada y que el estudio de fuentes que integran el análisis interpretativo es un enfoque promisorio para explicar esta forma de creatividad.⁷⁵

Nicolas Donin, investigador especializado en prácticas musicales del *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) en París, Francia, editó un número de la revista montrealés *En Circuit: musiques contemporaines*⁷⁶ dedicado a estudiar la práctica creativa actual, con la intención de conocer la mesa de trabajo de notables creadores como Salvatore Sciarrino, Elliot Carter, György Kurtag, José Evangelista y Gilbert Nuono. En el texto introductorio, *Ateliers en mouvement*, Donin y Jacques Theureau introducen la idea de taller o de caja de herramienta de un artista como guías para cumplir una serie de condiciones previas al estudio de una obra en particular. Según estos autores las condiciones de la producción de obras del pasado pueden ser reconstruidas a través de la crítica genética, análisis musical y musicología histórica. Los problemas epistemológicos y metodológicos que rodean el estudio de los talleres del presente se discuten en el mismo volumen en un texto de Pascal Dusapin, así como en un estudio realizado por los autores sobre la actividad creativa del compositor Philippe Leroux durante la creación de la obra *Voi (rex)* (2002). En el mismo número de la revista, también se presenta un texto de Jonathan Harvey titulado *How do I Compose?*, interesante reflexión del autor británico sobre el proceso compositivo de su ópera *Wagner Dream* (2007), en donde describe –de inicio nota por nota– las evocaciones extramusicales que inspiraron la pieza, además de los

⁷⁵ Kindermann, William; Jones, Joseph. E (ed.). *Genetic Criticism and the Creative Process. Essays on Music, Literature and Theater*. Rochester NY: University of Rochester Press, 2009.

⁷⁶ *En Circuit : musiques contemporaines*. Vol. 18, n° 1, Montreal, 2008, p. 5-14.

denominados espacios armónicos que representan a los diferentes personajes de la ópera. Donin considera el análisis de bosquejos como una práctica efectiva para estudiar obras musicales por medio de reconstrucciones basadas en colecciones de archivos que contienen los trazos materiales de su actividad. Este tipo de musicología demuestra cómo los elementos de un proceso compositivo determinan cualidades como la coherencia o la novedad de la obra; cada bosquejo o apunte legible es luego interpretado como una posible ventana hacia los procesos mentales del compositor.

En *The Act of Music Composition: Studies in the Creative Process* (2012), Dave Collins edita una serie de textos sobre lo que denomina el acto creativo en tiempo real, generador de un producto musical. Collins reprocha la poca atención académica hacia esta forma de aproximarse a la creatividad musical que se encuentra fuera de lo biográfico, autobiográfico, de anécdotas y enfoques teórico-analíticos tradicionales.⁷⁷ El trabajo de Collins se caracteriza por ser heterogéneo y por tomar distancia del paradigma experimental tradicional. Es notable que Collins otorgue prominencia a la voz del compositor, porque desdibuja la frontera convencional que existe entre el investigador y su sujeto y, en algunos casos, concede la posibilidad de que la voz del observador/investigador sea también la voz del creador/artista.⁷⁸

La mayoría de las referencias musicológicas anteriores manifiestan un abierto interés por los registros escritos que el compositor pueda recolectar, entre apuntes y otros documentos. En este planteamiento el investigador depende de un régimen de documentación mínimamente sistematizado por el autor musical para dar seguimiento

⁷⁷ Collins, Dave (ed). *The act of musical composition. Studies in the Creative Process*. Surrey UK: Ashgate Publishing Company, 2012.

⁷⁸ Collins, Dave. *A synthesis process model of creative thinking in music composition*. Doncaster UK: Doncaster College Press, AÑO. Consultado en: <http://www.escom.org/proceedings/ESCOM2002/sources/Pdf/Session/Collins.pdf>

adecuado a los acontecimientos creativos del proceso. Así que, sin importar si la investigación tiene una óptica en primera persona (por el creador/investigador) o en tercera persona (por un investigador que analiza una obra) la documentación del proceso creativo en cualquiera de sus formas es una condición de este tipo de estudios. Pero como Collins refiere, pocos estudios abordan la creación musical *in situ*. El verdadero taller o mesa de trabajo de la creatividad, para usar los términos de Donin, no puede carecer del relato, la narración o el monólogo del autor, cuando esté al alcance. Las fuentes primarias, bosquejos, anotaciones y partituras, parecen insuficientes cuando existe la oportunidad de consultar y complementar los hallazgos con la verdadera fuente de origen de lo musical, la mente creativa.

El reto de hacer público lo que ocurre en el estadio privado, frágil y complejo de una práctica artística particular consiste en reportar pensamientos y actos para ser evaluados por un estudio controlado de forma tan rigurosa y robusta como los enfoques empiristas aplicados en musicología.⁷⁹ Se puede ser tan objetivo en un autoanálisis como la perspectiva en primera persona lo permite, sin impedir que la investigación presente propósitos, una precisión sustentada en sus procedimientos y un seguimiento ejemplar de su aplicación. La tan valorada objetividad en la ciencia en tercera persona está condicionada de igual forma por vacíos epistemológicos que no siempre son subsanados o siquiera reportados. Sin embargo, hay que conceder que los informes en primera persona tienen dificultades y retos importantes que resolver para llegar a poseer mayor verosimilitud y es posible que necesiten de una reglamentación metodológica peculiar para sostenerse.

⁷⁹ Donin, Nicolas. "Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-analysis." En G. Nierhaus (ed.). *Patterns of Intuition*. Springer 2015. pp 349-357.

El autoanálisis creativo se refiere a la práctica reflexiva que intenta derivar conocimiento del proceso y el producto creativos aproximándose a la obra como experiencia; proceso y singularidad en oposición a una cosa, producto o instancia particular de algún tipo de sistema general o dominante.⁸⁰ El intento de reportar una experiencia creativa involucra cuestionamientos que deben ser atendidos. Por ejemplo, se debe contar con una base teórico-metodológica sólida, con procedimientos definidos de registro e interpretación de la información e incluso con herramientas efectivas de representación de los resultados. Si se logran satisfacer estas condiciones, el autoanálisis puede ser el método más sensato para mostrar las ideas firmemente enraizadas en la experiencia del compositor.⁸¹ Con este enfoque ya no se intenta demostrar la coherencia entre el sistema musical y su implementación en la obra, aspecto esencial para la didáctica de los trabajos que presentan como único valor las bases estructurales, sino valerse de lo que ocurre en uno mismo para ofrecer observaciones contrastables y argumentos razonados.

El estudio en primera persona constituye un espacio de oportunidad para sacar provecho del acceso privilegiado y único que cada creador tiene de sus propios procedimientos, pero en especial de su vida mental. Para hacer posible esta intención, es necesario sentar las bases de un método plausible. Hacia ese rumbo se dirige la presente investigación, a plantear las teorías-metodologías que permitirán dar cuenta de la experiencia viva de crear música, como son la fenomenología por el lado filosófico y las ciencias cognitivas por la parte empírica.

⁸⁰ *Ibid*, p. 351

⁸¹ *Ibid*, p. 354.

2.2 Fenomenología filosófica

El término *fenomenología* ha sido objeto de diversas interpretaciones que dependen de la época y la disciplina que lo utiliza. Como noción estaba en uso antes de Husserl, se le encuentra, por ejemplo, en Kant, Lambert y Hegel.⁸² El concepto kantiano de fenómeno, a partir de la distinción entre *phenomena* (las cosas como aparecen o se presentan en la experiencia de los sujetos) y *nuomena* (la esencia objetiva de las cosas, como ellas son), retomado por Hegel para articular una ontología sistemática con bases lógicas es un precedente para la fenomenología de Husserl. Por ello, es posible ubicar a la fenomenología en la misma vertiente epistemológica marcada por Platón, Descartes, Hegel y Brentano.

Harry P. Reeder ofrece una definición útil como punto de partida para caracterizar a la fenomenología:

La fenomenología es un movimiento filosófico basado en una metodología autocrítica para examinar y describir reflexiva o introspectivamente la evidencia vivida (los fenómenos), lo que provee un vínculo crucial con nuestro entendimiento filosófico y científico del mundo.⁸³

Conviene desarrollar los puntos centrales de esta definición. Primero, se trata de una postura filosófica debido a que parte de una visión del mundo en donde, al contrario de las ciencias positivas, se estudian los contenidos de la experiencia de los fenómenos, el acto, la vivencia, en vez de la recolección y análisis de los datos objetivos con miras a la obtención de resultados mensurables y cuantitativos. A este

⁸² Crowell, Steven (2006). *op. cit.*, p. 9.

⁸³ Reeder, Harry P. *The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology*. Bucarest, Zeta books, 2010. p. 21.

respecto, Husserl asegura que las verdades objetivas siempre son conocidas en actos subjetivos de conocimiento y que el positivismo falla en reconocer el papel de dicha subjetividad en el ejercicio epistemológico.⁸⁴ Aparte de ser considerada como filosofía, la fenomenología es también una metodología enraizada en el intento de formar un cuerpo de evidencia reflexivo y científico. El propósito de la fenomenología es por lo tanto hacer explícita la evidencia para cierto tipo de afirmaciones. El contexto de este propósito es el de una reflexión filosófico-científica: la fenomenología es considerada por sus promotores como una ciencia, en busca de verdades objetivas, pero que intenta desenterrar las apariciones subjetivas de estas verdades a través de una operación epistemológica que consiste en una reflexión autoconsciente sobre lo experimentado.⁸⁵ La fenomenología es autocrítica dado que constantemente examina sus metas y sus métodos para hacer explícitas las ventajas y desventajas de su práctica. Finalmente, es reflexiva ya que prescribe un tipo de reflexión sistemática y metódica sobre la propia vida psíquica que desemboque en conocimientos más objetivos de la estructura de la conciencia y de la mente en general. Sin dejar de considerar la influencia y respectivas aportaciones de las corrientes relacionadas con la fenomenología –el existencialismo, la hermenéutica, la filosofía de los valores, entre otras–, se pone especial énfasis en la versión original de Husserl, en busca de potenciales aplicaciones en el estudio de la creación musical.

2.2.1 La filosofía de Edmund Husserl

A continuación se presenta una síntesis de la fenomenología y de la delimitación de conceptos que sustentan sus metodologías. Sin embargo, por no ser este un trabajo especializado en filosofía, se dejan aspectos sin abordar dado el tamaño y complejidad

⁸⁴ Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California, Stanford University Press. 2009.

⁸⁵ Reeder, Harry P. (2010). *op.cit.*, p. 22.

de la obra husserliana. En cambio, se abordan los temas fenomenológicos que aquí operan, de manera que se sustente y justifique su inclusión en el trabajo. Este apartado se divide en dos partes. La primera trata de la etapa gestacional de la fenomenología y aborda sus nociones básicas. La segunda presenta el llamado giro trascendental, sus implicaciones metodológicas, y una breve aproximación hacia ciertos temas de interés de la madurez de Husserl que tienen relación con esta tesis.

Desde Hume, la lógica europea tendía a reducirse a una forma de psicología.⁸⁶ Para filósofos como John Stuart Mill los principios lógicos se adquieren a partir de la experiencia y por lo tanto son principios *a posteriori*.⁸⁷ Abstracciones como el principio de identidad se dan a partir de similitudes que encontramos en nuestra experiencia sensible, se vuelven un reflejo de ella. Sin embargo, según Husserl, ese tipo de abstracciones carece de valor universal, por lo cual señala que las ideas de la lógica pretenden ser precisas, universales y objetivas, y que los psicólogos cometen el error de derivar leyes precisas en una serie de sensaciones imprecisas. Para Husserl, las leyes lógicas no pueden derivarse de la experiencia psicológica. La consecuencia de esta crítica se encuentra en el intento de concebir una lógica *a priori*, universal y necesaria, separada de los hechos psicológicos, una lógica pura.⁸⁸ La intención de una lógica pura conduce a Husserl a preguntarse por el tema central de su filosofía: la estructura de la conciencia y el estudio de las experiencias tal y como ocurren en la conciencia. La noción de *conciencia* en Husserl se construye desde el mismo plano

⁸⁶ Además de preparación filosófica, Husserl tenía amplio conocimiento de las matemáticas y la física; ello le permitió cuestionar uno de los movimientos en boga en la Europa de cambio de siglo, el *psicologismo*, corriente hermana al positivismo que había penetrado en diversas disciplinas, entre ellas la lógica.

⁸⁷ Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía. Textos universitarios*. Universidad Autónoma de México. p 431.

⁸⁸ Como Platón, Aristóteles, Descartes, Leibniz o Kant, Husserl intenta establecer las bases universales y necesarias del pensamiento lógico.

que designa el *cogito* cartesiano, el yo pienso.⁸⁹ Para Husserl la conciencia está determinada por una cualidad general, la intencionalidad, teoría desarrollada por Franz Brentano que plantea como sello distintivo de lo mental el que la conciencia siempre sea conciencia de algo.⁹⁰

Husserl parece retomar la analogía de William James de la conciencia como una corriente cuando refiere al funcionamiento consciente como la corriente de las vivencias. En cuanto a la noción de Husserl de *experiencia* (en singular) ha surgido confusión por su posible sentido equivalente con la palabra conciencia; sin embargo, algunas traducciones calificadas muestran la intención de separar los términos y utilizan en cambio la palabra *vivencias* (en plural).⁹¹ Por vivencias Husserl entiende todo aquello con que nos encontramos en la corriente de la conciencia; así pues, no sólo las vivencias intencionales, los actos de conciencia actuales y potenciales, sino también todo ingrediente que encontremos en esta corriente y sus partes concretas.⁹²

Después de formular en la primera parte de *Investigaciones lógicas* (1900/01) una crítica frontal al psicologismo, Husserl presenta las llamadas *Investigaciones para la fenomenología y la teoría del conocimiento*, una serie de reflexiones epistemológicas

⁸⁹ Como es sabido, éste fue atendido por Descartes de forma amplia ya que incluye el yo percibo, yo me acuerdo, yo fantaseo, yo juzgo, siento, apetezco, quiero y todas las demás vivencias semejantes del yo, en sus innumerables y fluyentes formas.

⁹⁰ La teoría de la intencionalidad es uno de los principios centrales para la fenomenología de Husserl, originado en el pensamiento de Brentano. Este concepto no se debe confundir con un acto volitivo o con un hecho moral –tener buena o mala intención. Tiene que ver con el sentido etimológico del término en latín *in-tendere*, que significa tender-hacia. Al preguntarse qué implica la conciencia como tal, Husserl pone especial atención en un grupo de experiencias caracterizadas por ser conscientes de algo; esto es, que todas son objeto-direccionales: “Uno no sólo ama, teme, ve o juzga, uno ama a un amado, teme a un temido, ve un objeto, y juzga el estado de unos eventos. Sin importar si hablamos de una percepción, pensamiento, juicio, fantasía, duda, expectación o recolección, todas estas formas de conciencia están caracterizadas por objetos intencionados y no pueden ser analizados propiamente sin una mirada a su correlato objetivo, esto es, el objeto percibido, dudado y esperado.” En Zahavi, Dan. (2009.) *op. cit.*, p. 14.

⁹¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica (I)*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949 Traducción José Gaos, p 522.

⁹² Husserl, *Ideas I* § 34.

que abordan aspectos fundacionales de lo que hoy conocemos como la fenomenología. Se tratan temas como la expresión y la significación, la ontología formal, la naturaleza y estructura de la intencionalidad, y la interrelación entre verdad, intuición y cognición. Se abordará primero a la intuición por su relevancia en la gestación de la filosofía y los métodos fenomenológicos.

Para Husserl, toda invención presupone una anticipación. Nada se puede buscar ni comenzar ningún proyecto sin poseer de antemano una idea directriz de aquello que hay que buscar o de aquello que hay que producir.⁹³ La capacidad anticipadora de la conciencia permite que el mundo se nos dé como *intuición* para después pensarlo, recordarlo o imaginarlo como vivencia. Pero la intuición husserliana no es un acto puramente receptivo, dedicado sólo a captar los objetos que aparecen en la conciencia. La intuición en Husserl debe ser calificada como *intuición constitutiva*, es decir que la conciencia constituye aquello que intuye. Heidegger lo señala de esta forma: El constituir no significa producir en el sentido de hacer o fabricar; significa permitir que la entidad sea aparente en su objetividad.⁹⁴

Existen diferentes tipos de intuiciones. Por un lado existen intuiciones sensibles, los datos de la experiencia sensorial. Pero además, también existe una intuición esencial, la intuición propia. Por medio de este tipo de intuición es posible reconocer invariables en la experiencia de los fenómenos, elementos comunes en sus formas de aparición para todos los casos. Reconocer estos aspectos esenciales no significa que la experiencia del fenómeno será igual para todos; de hecho nunca lo es para el mismo sujeto frente al mismo fenómeno. Sin embargo, lo que permite validar la intuición de

⁹³ Herrera Restrepo, Daniel. "Husserl y el mundo de la vida", *Franciscanum*, vol. LII, no. 153, enero-junio 2010. p 249.

⁹⁴ Dreyfus Hubert L, Vراثall, Mark A. *A Companion to Heidegger*. Blackwell publishing, 1979, p. 97.

esencias es la cualidad intersubjetiva de las vivencias, en la que es posible detectar paralelos suficientemente sólidos con la experiencia del otro.

Para Husserl todo lo que se da en la conciencia es *sentido*. Por ello, su fenomenología considera a la intuición como fuente de conocimiento. Uno de los propósitos metodológicos de la fenomenología es mostrar cómo se funda el sentido entre las relaciones de sujeto, objeto y acto. Es el sentido en particular lo que nos permite direccionarnos hacia los objetos: Nuestro interés, nuestra intención, nuestro pensamiento [...] apuntan exclusivamente a la cosa significada en el acto que otorga sentido.⁹⁵

Husserl distingue el *sujeto* del *objeto* como los polos básicos de la conciencia intencional. Pero la subjetividad puede estar consciente tanto de objetos reales como ideales. Es decir, que lo mismo podemos estar conscientes de un árbol, que pensar en un teorema o bien imaginar un unicornio. La intencionalidad no es sólo un elemento de la conciencia de objetos existentes, sino también algo que caracteriza a la memoria y la imaginación. En este sentido va el interés mayor de Husserl, hacia los objetos ideales, las abstracciones cuya descripción presenta las mayores dificultades. Husserl señala la importancia de analizar un tercer aspecto, el *acto* consciente. La convivencia entre el sujeto que conoce y el objeto de su conocimiento no da cuenta necesariamente del acto de conocer (*noesis*) que implica este proceso; un hecho que involucra, por ejemplo, la temporalidad. En la fenomenología, el acto de conocer se analiza en relación con los modos de aparición del objeto intencionado (*noema*) en relación con el sujeto. En consecuencia, la dualidad *noesis-noema* es un eje básico del análisis husserliano de la conciencia.

⁹⁵ Husserliana 19/108. Citado en Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p. 24.

Husserl intenta comprender el conocimiento, la justificación y la verdad en base a un modelo de realización o completitud. Cuando un objeto es dado intuitivamente, justo como surge por la intencionalidad, la creencia del sujeto es justificada y verdadera.⁹⁶ En este contexto se introduce la noción de *evidencia*. Para Husserl, la evidencia designa una síntesis ideal en donde una intención se completa con una percepción correspondiente de forma adecuada.⁹⁷

¿Cuál es el propósito de identificar lo verdaderamente dado de un fenómeno y qué se puede derivar de ello? A diferencia del positivismo, Husserl no está interesado en explicar el origen o el funcionamiento de fenómeno alguno, mucho menos la actividad consciente desde una perspectiva empírica. Su interés radica simplemente en *describir* lo que es constituido en la conciencia. Describir antes que explicar, lógica que busca evitar el error de basar aseveraciones en falsas hipótesis, establecidas en presupuestos, como lo han hecho las ciencias positivas. El paso metodológico de describir es crucial, debido a que posibilita, entre otras cosas, el registro de lo aparecido en el nivel intuitivo y el análisis que conduce a su precisión. Si los fenómenos se dan, se nos entregan, entonces la actitud fenomenológica consiste en intentar verlos y pensarlos. Lo que se da se intuye, y lo que se intuye se describe, según la fenomenología.

Hasta aquí se han enunciado de manera muy general los propósitos del primer momento en el pensamiento husserliano, conocido como *fenomenología descriptiva*. Husserl continuó investigando sobre estos problemas para desarrollar un método sólido que le permitiera dar cuenta de las propiedades básicas de la conciencia a

⁹⁶ Husserliana 19/651. Citado en Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p. 22.

⁹⁷ *Ídem*.

través de la relación sujeto, objeto, acto y sentido intencionado. Hacia 1906 Husserl había resuelto compensar algunas de las deficiencias de su fenomenología descriptiva y superar las ambigüedades presentes en *Investigaciones lógicas*, si bien los temas centrales contenidos en este escrito –la intuición constitutiva, la intencionalidad, la evidencia– permanecieron como reflexiones importantes a lo largo de su vida. El resultado de este ajuste se le conoce como el *giro trascendental*, ya que implica la creencia de que la conciencia tiene un papel fundacional para la obtención de un conocimiento enteramente justificado para todas las ciencias. El citado proceso de refinación del pensamiento husserliano adopta diferentes formas. Destaca la estipulación de una metodología que reformuló la comprensión del campo intencional hasta ahora entendida en términos de modo de darse del fenómeno, intuición y descripción con una concepción de la fenomenología que añade operaciones que lograrían superar sus limitaciones.

El trabajo que impulsa el giro trascendental se titula *Ideas relativas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913). En el capítulo primero de la segunda sección aparece la tesis de la *suspensión de presupuestos*. Husserl dice que si la tarea de la fenomenología es tematizar y elucidar las preguntas filosóficas centrales concernientes al ser y a la naturaleza de la realidad, será imposible llevar a cabo esta investigación con la suficiente radicalidad si uno simplemente acepta los presupuestos metafísicos y epistemológicos que caracterizan la vida diaria, nuestra creencia implícita de la existencia de una realidad independiente de la mente, la experiencia y la teoría –aspecto no sólo aceptado en las ciencias positivas, sino que se extiende a la vida pre-teórica–.⁹⁸ Husserl llama a este tipo de suposición *actitud*

⁹⁸ Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p 44.

natural. La manera en que se aceptan las cosas en el mundo y el mundo mismo es una suerte de creencia.⁹⁹ Las personas, los árboles, los lugares que no conocemos, un cuerpo geométrico, una música imaginada; todo es experimentado como siendo ahí, como verdad, como realidad; el *modo default* de nuestra aceptación del mundo y las cosas en él, conforman la actitud natural.¹⁰⁰ Husserl asegura que es filosóficamente inaceptable tomar por válida esta actitud, dado que no deberíamos permitir que teorías preconcebidas le den forma a nuestras investigaciones, sino que las investigaciones determinen la teoría.¹⁰¹

Para revertir las contradicciones epistemológicas que son consecuencia de la actitud natural, Husserl propone una serie de operaciones de carácter metodológico. La primera de ellas consiste en suspender nuestra aceptación de la actitud natural. No se cancela la actitud (de hecho se mantiene para poder investigarla), pero su validez es puesta entre paréntesis. Esta operación es conocida como *epoché*.¹⁰² El propósito de la *epoché* no es negar, dudar, rechazar, abandonar o excluir a la realidad de ningún estudio, sino sólo intentar suspender o neutralizar una actitud dogmática hacia la realidad. Si se suspenden los presupuestos, una investigación puede enfocarse más estrecha y directamente en lo fenomenológicamente dado.

Husserl también habla de una *reducción trascendental*. A pesar de que la *epoché* y la reducción trascendental están íntimamente ligadas y son partes de una unidad funcional, no se deben confundir. La *epoché* posibilita la reducción. Este es el término

⁹⁹ El “mundo” no como concepto astronómico, sino como contexto de todas las cosas que son y pueden ser intencionadas. Es el concepto relacionado a nuestra experiencia inmediata, lo que Husserl designa como *horizonte*.

¹⁰⁰ Sokolowski, Robert. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge University Press, 2000. p. 45.

¹⁰¹ Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p. 45.

¹⁰² *Ídem*.

que describe la suspensión de la actitud natural, mientras que la reducción es el término para tematizar la correlación entre la subjetividad y el mundo vivido.¹⁰³ Ambas *epojé* y reducción pueden ser vistas en consecuencia como elementos de una reflexión trascendental, cuyo propósito es liberarnos de un dogmatismo naturalista y hacernos conscientes de nuestra propia contribución constitutiva, esto es, cognitiva, de asignación de sentido.¹⁰⁴

El concepto de *trascendencia* en Husserl, a diferencia de Kant y en general del idealismo alemán, no implica un sujeto abstracto, ideal, general o transpersonal. Todo lo contrario, el sujeto trascendental, o para ser más precisos, la subjetividad trascendental es la subjetividad concreta e individual.¹⁰⁵ Somos a la vez sujetos trascendentales y empíricos, es decir, dos diferentes aprehensiones de nosotros mismos, una primaria y otra secundaria.¹⁰⁶ El sujeto trascendental es el sujeto en su función constitutiva primaria, mientras que el sujeto empírico es el mismo sujeto, pero ahora aprehendido e interpretado como un objeto en el mundo, esto es, como una entidad constituida y mundanizada.¹⁰⁷

Durante la madurez, Husserl se interesó por problemas que tienen relación con el estudio filosófico de la música como son la conciencia del tiempo y la

¹⁰³ Para la fenomenología solamente hay mundo, el horizonte básico y fundamental donde los actos pueden llevarse a cabo, en la medida que hay subjetividad; por ello la relación sujeto-mundo vivido es la relación de la subjetividad consigo misma. En consecuencia, el mundo en la filosofía de Husserl no se puede pensar como una realidad independiente de las representaciones que hace el observador de él. Lo anterior conduce hacia un análisis largo y difícil que va desde la esfera natural hacia el ámbito trascendental. En Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p.46.

¹⁰⁴ *Ídem.*

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 48.

¹⁰⁶ Aunque Sartre sigue a Husserl en cuanto al método fenomenológico, se aparta de él en este punto y considera que la fenomenología debe [...] desechar la tesis de un yo unificador y originario: la *epojé* prescindirá de él, pues no hay evidencia apodíctica del ego, que de ese modo se revele como trascendente a la conciencia. En Álvarez González, Eduardo. “La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre”. *Estudios filosóficos* no. 38, Agosto de 2008, Universidad de Antioquia, pp. 9-45.

¹⁰⁷ Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p. 49.

intersubjetividad. El primer tema se desarrollará más adelante en el trabajo, dado que es parte integral de la explicación formal que se ofrece de la conciencia del tiempo en los procesos creativos, mientras que el último elemento lo atenderemos aquí, por ser referencia total para cualquier tipo de acto creativo.

Husserl argumenta que los objetos, eventos y acciones que experimenta el *yo* (en términos fenomenológicos que se experimentan en el *polo del ego*) no son privados sino públicos.¹⁰⁸ Si bien una experiencia es siempre distinta, existen elementos comunes que ocurren en las percepciones de todos, y si efectuamos un análisis ontológico que lleve a la discusión de la relevancia trascendente de la subjetividad del otro podremos examinar la *intersubjetividad trascendental*. Husserl así lo formula:

[...] la subjetividad trascendental es la totalidad de una comunidad abierta de *yos* [...] la intersubjetividad trascendental es el único y absoluto cimiento ontológico autosuficiente, del cual cada cosa objetiva extrae su sentido y su validez¹⁰⁹

El instrumento para relacionar esa comunidad abierta de *yos* es la *empatía*. La fenomenología postula que la empatía es un modo consciente distintivo que permite experimentar la conducta del otro como expresión de su estrato mental. La conducta expresiva del otro es lo que nos permite acceder a sus sentimientos, deseos y creencias.¹¹⁰ Pero esa experiencia, desde luego, es incierta y falible. Como Husserl lo advirtió: si tuviera el mismo acceso a la conciencia de otros como a la mía, el otro dejaría de ser otro y en cambio sería parte de mí mismo.¹¹¹ Dicho de otra forma, la experiencia del otro es para mí inaccesible, pero esa inaccesibilidad, ese límite, es lo

¹⁰⁸ Husserliana 1/123, 15/5. En Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹ Husserliana 9/344. En Zahavi, Dan. (2009). *op. cit.* p. 110-111.

¹¹⁰ Zahavi, Dan (2005). *Subjectivity and the Selfhood. Investigating the First-person Perspective*. Cambridge, MIT Press, 2005, p.155.

¹¹¹ Husserliana 1/139. Citado en Zahavi, Dan. *op.cit.* (2005).

que caracteriza a la experiencia en cuestión.¹¹² Por lo tanto, el cuerpo y su expresión son decisivos para que la empatía entre en juego. En contraste de, por ejemplo, un acto mental como juzgar, el cuerpo permite confrontar mi propia exterioridad, lo que posibilita reconocer y experimentar a otros sujetos. Para Husserl este fenómeno es decisivo para la empatía, en tanto que presupone la existencia de cierta similitud entre el sujeto corpóreo ajeno que encuentro y yo.¹¹³ El tema es muy cercano a los intereses de la presente investigación, porque su postura no se limita a una subjetividad cerrada. Todo lo contrario, se acude a la empatía que otros creadores musicales puedan tener con las ideas y prácticas que aquí se expresan, sin importar su origen individual, para establecer vínculos comunes con su propio quehacer.¹¹⁴

2.2.2 Los métodos fenomenológicos

Dicho de manera básica, la fenomenología insta a transitar desde un enfoque de la conciencia de objetos hacia sus modos de aparición por medio de la *epoché*. Cualquier explicación de sus métodos debe considerar tres fases de la reducción: retención, puesta entre paréntesis y reducción eidética.¹¹⁵ La retención es la presencia en este momento de un rastro vivo, Husserl habla de sedimentar el instante que acaba de pasar. Es una suerte de memoria inmediata que se diluye en el pasado en la medida que otro elemento actual y necesariamente efímero ocupa la atención. Una vez que la experiencia se retiene puede ser puesta entre paréntesis. Poner entre paréntesis una experiencia permite evitar una aproximación pre-filosófica y facilita el necesario

¹¹² Husserliana 1/144. Citado en Zahavi, Dan. *op.cit.* (2005).

¹¹³ Zahavi, Dan (2003). *Husserl's Phenomenology*. Stanford University Press. 2003. p. 104-113.

¹¹⁴ La respuesta de Husserl ante la acusación de que la fenomenología conduce al solipsismo, creencia que atribuye a la subjetividad la posesión de la única verdad posible, se basa en articular una teoría intersubjetiva en donde la empatía juega un papel fundamental, y es sólo a través de la implementación radical de la postura trascendental que el fenomenólogo podrá superar la barrera solipsista. El debate sobre la naturaleza cerrada de la fenomenología continúa con intensidad en círculos fenomenológicos contemporáneos. Sin embargo, profundizar más en este asunto, excedería los propósitos de este trabajo.

¹¹⁵ Reeder, Harry P. (2010). *op.cit.* p. 27-28.

enfoque hacia los modos de aparición. En vez de ver una silla y sólo pensarla como un objeto de la realidad del cuál no hay nada más que decir, el practicante del método fenomenológico se concentra en la manera en que las partes y el todo de ese objeto es experimentado en la vivencia.

Pero la fenomenología no está interesada en aquello que le sucede a un sujeto en un momento determinado. En cambio, se interesa en las estructuras universales de la experiencia. Según Husserl, el acceso a tales estructuras lo posibilita la llamada *reducción eidética*. El mecanismo de la reducción eidética consiste en identificar los aspectos esenciales de la vivencia a través de la *variación libre en la fantasía*. Para lograr esta operación uno debe enfocarse en una experiencia, retenerla y decidir qué aspecto de la experiencia se investigará. Después se utiliza la imaginación para alterar el aspecto investigado y detectar cuáles son las estructuras que se mantienen intactas a pesar del ejercicio mental de variación. Lo que prevalece es un *eidós*, una esencia, una estructura a priori que es independiente de las apariciones factuales en el pensamiento y la realidad, y que brinda un cimiento epistemológico a nuestras afirmaciones.¹¹⁶ La fenomenología trascendental postula que por medio de las esencias somos capaces de hacer afirmaciones universales y verdaderas. Ello conecta, como ya se dijo, el mundo-horizonte de una subjetividad con el de otra.

Pero el método fenomenológico es una entidad mucho más amplia de lo hasta aquí descrito. Se debe hablar de métodos aplicables a distintos propósitos de acuerdo a la investigación que se lleve a cabo. Husserl detalló las herramientas, las fases y las operaciones que componen los métodos a lo largo de los años, pero su delimitación no

¹¹⁶ *Ibid*, p. 129.

siempre es clara –sin considerar las variantes hechas por otros autores–. Spiegelberg (1975) ofrece una descripción concreta y diferenciada de los métodos fenomenológicos, articulada en una secuencia de siete pasos. Cada paso corresponde a un tipo de investigación que, dependiendo el caso, puede requerir ser complementada con otras:

1. Investigación de fenómenos particulares
2. Investigación general de esencias
3. Aprehensión esencial de relación entre esencias
4. Observación de modos de aparición de los fenómenos
5. Observación de la constitución de fenómenos en la conciencia
6. Suspensión de la creencia sobre la existencia de fenómenos
7. Interpretación del sentido de los fenómenos

Schmicking (2010) evalúa cada tipo de investigación citada por Spiegelberg, de manera que es posible puntualizar sus características y diferencias. Ello permite determinar qué método o combinación de métodos son necesarios para enfrentar una empresa fenomenológica particular.

Para el análisis de la experiencia creativa que aquí se pretende realizar, la investigación de fenómenos particulares (1) es el proceder fenomenológico más importante. Este método, descrito por muchos autores simplemente como *descripción*, involucra tres fases. La primera actividad es *intuir*. Al contemplar intuitivamente un fenómeno uno intenta experimentar las cosas de un modo libre de preconcepciones y

presupuestos no examinados¹¹⁷. Esto significa que todos los detalles tienen un valor equitativo. Nada es desechado o considerado de poca importancia porque exista un punto de vista establecido. La siguiente fase, el *análisis*, consiste en distinguir los componentes de un fenómeno y las relaciones entre ellos y con fenómenos adyacentes. *Describir* la estructura que emerge del análisis es la última tarea de este primer método fenomenológico. La descripción es seguramente el paso más complejo, ya que intuir y analizar son asuntos de la experiencia pre-predicativa. Sólo el que ha experimentado perplejidad y frustración genuinas al intentar encontrar la descripción adecuada al enfrentarse a un fenómeno sabe lo que es la observación fenomenológica.¹¹⁸ Esto ocurre porque las palabras nunca tienen la suficiente precisión para reportar los detalles vivenciales de forma exhaustiva. Sin embargo, la función principal de tal ejercicio es obtener un registro que sirva de guía hacia esa experiencia. La descripción fenomenológica sirve al autor para recobrar las estructuras reportadas y a los lectores para enterarse de ellas, comprender la experiencia del otro e incluso imaginarla como propia.¹¹⁹

Otra herramienta fenomenológica de interés para el trabajo es la observación de modos de aparición (4). Según la definición de fenomenología de Spiegelberg, el objetivo principal de esta filosofía se caracteriza por la descripción e investigación directa de los fenómenos como son vividos conscientemente. Esto pudiera sonar fácil y natural, pero implica un reto real porque los modos particulares en los que experimentamos las cosas pocas veces son parecidos a lo que nos enfrentamos en la

¹¹⁷ Spiegelberg, Herbert. *Doing Phenomenology: Essays on and in Phenomenology*. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1975, p. 3.

¹¹⁸ Spiegelberg H, en colaboración con Schuhmann, K. *The phenomenological movement: a historical introduction*. Dordrecht/Boston/London, Kluwer, 1994, p. 691.

¹¹⁹ Schmicking, Daniel. "A Toolbox of Phenomenological Methods". En Gallagher, S. y Schmicking, D. (eds.). *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. New York: Springer, 2010, pp. 35-56.

vida diaria. Por el contrario, los modos típicos de aparición son en parte la base de nuestro mundo habitual. Los damos por hecho, como parte y parcela de nuestra relación con situaciones, tanto que no siempre ocupan nuestra atención. Los modos de aparición de un fenómeno son las variadas formas en que experimentamos las cosas. Esto incluye objetos de la percepción, que aparecen de forma espacial, perspectiva, temporal y atencional, así como cualquier tipo de objetos, como los que se recuerdan, los que surgen de argumentos deductivos o las mismas creaciones musicales. Este análisis trata de revelar estructuras, reglas o restricciones de cómo se experimentan tales objetos. Se estudian las descripciones fenomenológicas en busca de constantes cognitivas. Este término hace referencia al modo en que la propiedad cognitiva de un objeto es percibida como no cambiante en medio de una variedad de estímulos.¹²⁰

La constitución fenomenológica (5) es otro tema a considerar para el autoanálisis creativo. El término se refiere a cómo los modos de aparición están relacionados. Este análisis se enfoca en la emergencia del sentido de los fenómenos como objetos de un cierto tipo, dada nuestra interacción con el mundo y con los otros individuos. La constitución fenomenológica no es exclusiva del ámbito mental, el cuerpo está involucrado de manera inseparable en la constitución del mundo. La fenomenología estudia los modos variados en que las operaciones cognitivas (mentales y corporales) se combinan para constituir un objeto que tenga sentido para los seres humanos. Los objetos no sólo están en la conciencia como en una caja. Nada evade a la constitución, ni siquiera la conciencia misma. Husserl aclara de forma explícita que el cuerpo vivido y la conciencia se constituyen entre sí en una dependencia mutua.¹²¹

¹²⁰ *Ídem.*

¹²¹ *Ídem.*

2.2.3 Diferencia entre fenomenología e introspeccionismo

Después de exponer los conceptos básicos de la fenomenología, resta ofrecer una aclaración importante: la diferencia entre la fenomenología husserliana y los métodos propuestos para una adecuada introspección.

Paralelo a la tradición fenomenológica, en el laboratorio de psicología experimental de Wilhelm Wundt (1832-1920) se gestó el método introspectivo, técnica que guarda cierta relación con algunos puntos metodológicos planteados por Husserl. La introspección consiste en solicitar a los sujetos de un experimento enfocar la atención sobre los procesos y estados mentales propios para lograr reportarlos.¹²² Sin embargo, la introspección no es equivalente a la reflexión fenomenológica, como consideran muchos experimentos psicológicos, cognitivos y neurocientíficos. La distinción clave entre introspeccionismo y fenomenología se da en la naturaleza metodológica de ambos. Mientras que la introspección en su uso experimental es un método heterónomo, en donde los sujetos son instruidos o entrenados antes del experimento sobre lo que deben de estar buscando en su experiencia, la fenomenología es un método autónomo en donde los sujetos no adoptan categorías descriptivas específicas, sino que desarrollan sus propias descripciones. Versiones híbridas de los métodos de Husserl y Wundt han surgido recientemente, es el caso de la heterofenomenología de Daniel Dennet, explicada con detalle más adelante.

2.3 La conciencia fenomenológica

Una vez expuestos los postulados de la fenomenología, entendida como una teoría filosófica de la experiencia y una metodología para su análisis, la revisión que sigue

¹²² William James la caracterizó como el observar dentro de nuestra propia mente para reportar lo que ahí descubrimos. En James, William, *The Principles of Psychology*. New York: H. Holt, 1890, p.185.

se dirige hacia los estudios de inclinación empírica encargados de explicar los procesos conscientes.

2.3.1 La conciencia y su estudio

Hasta finales del siglo XIX, la conciencia había sido exclusivamente objeto de estudio filosófico. El tópico fue un problema abordado –aunque no siempre referido de esta manera– por filósofos como Aristóteles, Descartes, Leibniz, Kant, Locke, Hume, Husserl y Bergson. Fue hasta la irrupción de la psicología funcionalista de William James que el proceso de naturalización de la conciencia se puso en marcha. Desde el surgimiento de las ciencias cognitivas en la década de los 1960s, un aglomerado de disciplinas que estudian la mente y el cerebro interdisciplinariamente,¹²³ la conciencia es considerada uno de los grandes misterios científicos por resolver,¹²⁴ debido a la dificultad que implica concretar una teoría integradora que explique qué es, cómo funciona y cuáles son sus correlatos neuronales. En consecuencia, es posible asegurar que ninguna teoría da cuenta de la conciencia satisfactoriamente.¹²⁵

Hay quienes consideran que el intento de una teoría integradora de la conciencia es estéril, porque existen barreras infranqueables para el entendimiento científico del ser humano (Stent, 1975), o quienes sencillamente niegan que la investigación de la conciencia sea posible y deseable (Churchland, 1986). Sin embargo, la mayoría de las investigaciones sobre la conciencia tienen una orientación más conciliadora. Las propuestas de Dennet (1991), Varela (1993), Chalmers (1996) y Gallagher (2008), por

¹²³ Thagard, Paul, "Cognitive Science", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/cognitive-science/>>.

¹²⁴ Dennet, Daniel. (1991). *op. cit.* p. 33-34

¹²⁵ Un parteaguas importante para los estudios contemporáneos sobre el tema ocurrió en 1994, año de fundación del simposio anual *Hacia una ciencia de la conciencia* en la Universidad de Arizona en Tucson. Investigadores como Chalmers, Penrose, Dennet y Koch han discutido en este foro los progresos en el campo, aunque las teorías principales permanecen encontradas.

citar algunos, ofrecen, desde ópticas muy distintas, posibles vías de investigación del problema. El primer reto de estas investigaciones es intentar fijar la noción de conciencia.

El término conciencia es problemático debido a sus muchos sentidos. En el diccionario Oxford aparecen seis sentidos del término conciencia: el social, el personal, el percatarse, la autoconciencia, la totalidad de la experiencia y el estado de alerta o vigilia. De todos ellos, el que más interesa a la ciencia cognitiva es el de percatarse. Percatarse significa tener contenidos mentales: sensaciones, emociones, pensamientos, recuerdos, imágenes o intenciones.¹²⁶ Sin embargo, el énfasis se dirige al análisis genérico de un contenido como proceso, una aproximación cognitiva, más que a revisar las razones específicas para ese suceso mental, lo que le correspondería a la psicología. La participación de esos factores permite afirmar que la conciencia consiste en un procesamiento de información unitario, selectivo, articulado, serial y flexible. Debido a lo anterior, quizá sea más pertinente hablar de procesamiento consciente de información en vez del término conciencia.¹²⁷

Las cinco propiedades fenomenológicas de la conciencia, propuestas por William James en *Principios de Psicología* (1890), constituyen las principales vías de investigación del tema hasta nuestros días. Según James, la conciencia es de pertenencia personal, cuenta con un dinamismo cambiante, es de orden continuo, está siempre direccionada hacia algo y tiene la capacidad de ser selectiva.¹²⁸ Pero son la fluidez y la sensación de cambio constante de la conciencia las propiedades que

¹²⁶ Díaz, José Luis. *La conciencia viviente*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 25

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ En *La conciencia viviente* (2007), José Luis Díaz ofrece una detallada explicación de las perspectivas fenomenológicas sobre las que la conciencia puede ser estudiada, dicho desarrollo puede ser consultado en el Anexo 3.

llevaron a James a idear su famosa metáfora: la conciencia se comporta de manera similar a la corriente de un río. Este modo simple y a la vez poderoso de describir aspectos de la funcionalidad consciente tiene una gran repercusión en el presente estudio –tanto que influye directamente en el título del trabajo–; por ello, se analizará con mucho mayor fondo más adelante.

2.3.2 La noción de agencia

Crear música es un *hacer* y toda explicación del hacer humano pasa por la fundamental interacción entre la cognición del individuo en relación con estados, eventos y procesos del mundo físico. Si efectivamente la creación musical es un hacer donde interviene la correlación entre *psique* y *physis*, entonces la elección de hacer o dejar de hacer estará presente. Es claro que la gran mayoría de la música creada es consecuencia de la intención de propiciar en el oyente una experiencia auditiva modelada por el autor. Por ello viene a cuenta la noción de *agencia*. Aunque existen varias concepciones, teorías y tipos de agencia; en términos generales, un agente es aquel que tiene la capacidad de actuar, y la agencia denota el ejercicio o manifestación de esta capacidad. Los creadores musicales somos agentes capaces de actuar sobre un medio de expresión estética al tener control privilegiado, directo o inmediato sobre el inicio y fin de los sucesos que conforman los procesos creativos, según la dirección de nuestros objetivos o propósitos.¹²⁹ Según Donald Davidson, uno de los autores de referencia sobre el tema, el factor que nos permite distinguir cuándo estamos accionando sobre nuestro medio es la capacidad del individuo de relatar con proposiciones verídicas los pormenores de ese hecho.¹³⁰

¹²⁹ Sigo la idea de Luca Ferrero en “Action”. En Shand, John (ed.), *Central Issues of Philosophy*, Wiley-Blackwell, 2009.

¹³⁰ Davidson, Donald. *Essays on Actions and Events*. Oxford: Clarendon Press, 1980. Para más sobre el tema ver: <http://plato.stanford.edu/entries/agency/>

Una acción es, en parte, asunto de la operación y ejercicio de eventos y estados mentales, como decisiones, intenciones y creencias. Entonces, las acciones, hasta las más sintéticas, son más que eventos aislados, son producto de la conjunción de varios haceres o acciones que se perciben unitariamente o como una cadena de hechos. Las acciones pueden abarcar desde la producción, ejecución, realización o disposición de algo que es modificado dada su intervención y con ello involucran alguna transformación del presente perceptivo, emocional, imaginativo y mnemónico del mundo. En una acción motora, por ejemplo, el contenido intencional es un suceso exterior cuya realización depende del movimiento del agente. Mientras que, por otro lado, en un acto mental, el contenido intencional es un suceso interno que el agente se propone hacer ocurrir en sí mismo.¹³¹

Aunque es verdad que la creación musical es una tarea más activa que pasiva, hay que enfatizar que buena parte de la vida mental la integran eventos espontáneos o instintivos. Tareas como imaginar, pensar o razonar pueden implicar agencia en el sentido de ser emprendidos por voluntad propia, pero los contenidos de la mente como tales no necesariamente tienen origen en actos volitivos, sino que ocurren muchas veces como un proceso automático. La espontaneidad mental puede incluso prevalecer por encima de los actos en donde suponemos agencia, muchos eventos mentales se experimentan como intenciones sin que lo sean.¹³² En consecuencia, podemos decir que ni ejercemos un total control o autoría sobre todos los eventos de un proceso creativo, ni somos sólo observadores puros que facilitamos mediante la cognición el diseño, desarrollo y concatenación de los sonidos.

¹³¹ Houdé, Oliver (et al.). *Diccionario de ciencias cognitivas: neurociencia, psicología, inteligencia artificial, lingüística y filosofía*, Primera edición, Buenos Aires: Amorrortu editores. 2003 pp. 3-13.

¹³² Para más sobre esta discusión véase G. Strawson. "Mental Ballistics: the Involuntariness of Spontaneity." en *Proceedings of the Aristotelian Society* 103, 2003, pp.227-56.

2.3.3 La conciencia situada

Se dice que el procesamiento consciente es (1) el aspecto subjetivo de una capacidad cerebral que está (2) encarnada (corporizada) en el cuerpo y está a su vez (3) contenido o absorbido (embebido) en un medio ambiente dinámico mediante (4) un intercambio sensorio-motriz de información. Estos cuatro puntos son la razón para que se afirme que la conciencia está *situada*.¹³³ Lejos de ser un factor pasivo de representación, lo que percibimos, pensamos y hacemos físicamente se desarrolla en conjunto. La actividad en la que el conocimiento se desarrolla y se despliega no está aislada del aprendizaje y la cognición; por el contrario, es una parte integral de lo que se aprende.¹³⁴ Bajo esta perspectiva, todo acto cognitivo debe ser visto como una respuesta específica a una serie de circunstancias y sólo al tomar en cuenta la estructura de la situación puede hacerse una interpretación válida de la actividad cognitiva.¹³⁵

La robusta corriente situacionista a veces llamada corporizada o embebida que ha destacado en las ciencias cognitivas tiene antecedentes en la psicología soviética de la primera mitad del siglo XX,¹³⁶ cuya visión antifuncionalista considera que la intencionalidad y el afecto son componentes indispensables de la actividad humana. En tanto antecedentes filosóficos, a pesar de existir una tradición localizable que viene desde Aristóteles, hay cuatro pensadores modernos cuyo impacto ha sido

¹³³ Curso de Neurociencia cognitiva: las facultades mentales, *op. cit.*

¹³⁴ Brown, John Seely (et al). "Situating Cognition and the Culture of Learning". *Educational Researcher*, Vol. 18, No. 1. (Jan. - Feb., 1989), p. 32. Traducción propia.

¹³⁵ Resnick, Laure B. et al (ed). "Discourse Tools and Reasoning". *Essays on Situated Cognition*. Springer-Verlag. Berlin Heidelberg 1997. pp. 1-2. Traducción propia.

¹³⁶ La psicología histórico-cultural de Vygotsky influyó las teorías de la actividad de Leóntiev y Rubinstein.

evidente en la investigación situacionista: Dewey, Heidegger, Merleau-Ponty y Wittgenstein.¹³⁷

Dewey aseguraba que la experiencia no es algo que sucede en una mente aislada; en cambio, es biológica, en el sentido de que involucra un organismo en un ambiente, y social, en el sentido de que ese ambiente es intersubjetivo. La cognición, entonces, emerge en las relaciones que caracterizan a los organismos y los ambientes físicos y sociales con los que se involucra. Por lo tanto, la experiencia está situada, no hay tal objeto o evento singular, un objeto o evento es siempre una parte, fase o aspecto especial de un mundo ambientalmente experimentado, una situación.¹³⁸

Para Heidegger la existencia humana ocurre en el mundo, no en el sentido de que estamos simplemente localizados geográficamente en el ambiente, sino que un *mundo de sentidos* es una parte indisoluble de nuestra existencia. Estar situado no es algo que simplemente sucede al ser humano, sino que es parte de su estructura; de ahí que cada aspecto de nuestras actividades cognitivas pragmáticas y relaciones sociales guarda esta característica. Bajo este enfoque, el mundo no es una colección de objetos para ser observados o contemplados por la mente, sino que, dicho de forma primaria, tenemos las manos metidas en él. La cognición es un modo encontrado de *ser-en-el-mundo* que depende de nuestra interacción primaria y pragmática con las cosas.¹³⁹

Para cuando pensamos en las cosas o explícitamente las percibimos como lo que son, ya hemos sido inmersos en su sentido pragmático.

¹³⁷ Gallagher, Shaun. "Philosophical Antecedents of Situated Cognition". En Robbins Philip; Aydede, Murat. *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*. Cambridge University Press. New York, 2009. Traducción propia.

¹³⁸ Dewey, John. *Logic: The Theory of Inquiry*. New York: Holt, Rinehart, & Winston. 1938a. p. 67.

¹³⁹ Heidegger, Martin. *What is called thinking?* (J. Gray, trad.). New York: Harper & Row. 1968, p. 86.

Merleau-Ponty, quien descende de la tradición fenomenológica, considera a la corporeidad y la intersubjetividad como centrales en el modo que la experiencia opera. Su óptica anti-cartesiana del cuerpo activo se deriva de Bergson y de los manuscritos no publicados de Husserl, quien delineó el concepto de corporeidad como distinción del cuerpo objetivo de Descartes. Para el padre de la fenomenología el cuerpo es cuerpo vivido, el que experimento y con el que actúo, un cuerpo que se vive como un yo puedo. El yo como unidad es un sistema de facultades en la forma de un yo puedo.¹⁴⁰ Pero la distinción de Merleau-Ponty marca un giro fundamental de una fenomenología estática a una genética. El yo ya no es percibido como un polo de identidad vacío, sino que ahora se entiende como definido por capacidades, posiciones tomadas, convicciones asumidas, por la dación previa del mundo como el horizonte del yo puedo que está siendo desarrollado en el tiempo y que señala también a experiencias previas.¹⁴¹ Podemos extender el horizonte del yo puedo dando acceso a algo que al inicio de la tarea se experimenta como resistente al grado que raya en la habilidad de superar esa resistencia mediante modos específicos de praxis.¹⁴² Merleau Ponty aclara que el habituarse a los objetos no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador del mundo.¹⁴³

Finalmente, el enfoque filosófico de Wittgenstein hacia el lenguaje como herramienta indispensable para la adquisición de conocimiento enfatiza un estrecho vínculo con el ámbito social. El lenguaje está enraizado en el actuar en contextos particulares, y en

¹⁴⁰ Schutz, Alfred. "Edmund Husserl's Ideas, Volúmen II". En *Alfred Schutz, Collected Papers III. Studies in Phenomenological Philosophy*. Ed. Ilse Schutz. Den Haag 1966. p.32.

¹⁴¹ Bernet, Rudolf. "The subject in Nature: Reflections on Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception". En Patrick Burke and Jan van Der Veken (ed.), *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Kluwer 53--68 (1993).

¹⁴² Stascheit, Andreas Georg. "Artistic Practice, Methodology and Subjectivity. The "I can" as Practical Possibility and Original Consciousness". En Barber, Michael D.; Dreher Jochen. *The interrelation of phenomenology, social sciences and the arts*. Cham: Springer 2014.

¹⁴³ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993. p.162.

las reacciones inmediatas que tenemos para con el otro. El sentido de las palabras no es producto de los sistemas lingüísticos ni se deriva de correspondencias uno a uno con elementos del mundo. En cambio, el sentido de las palabras se instaura ahí donde activamente ellas son usadas. En resumen, el lenguaje se origina en la experiencia de varios contextos, prácticas y actividades que generan sentidos.

Dewey, Heidegger, Merleau-Ponty y Wittgenstein proporcionan argumentos para reconocer la naturaleza situada de la cognición humana. Entendido lo anterior, la explicación está en posibilidad de ofrecer una definición de conciencia:

La palabra “conciencia”, en el sentido de “percatarse”, se refiere al aspecto vivencial o experiencial de un tipo de procesamiento nervioso de información de los organismos superiores vivos y en funciones, que se integra a partir del enlace en la actividad de módulos independientes en forma de una narrativa, es decir, de una representación dinámica escrutada por la atención. Según su carácter, la conciencia se distingue por tener una duración en el presente de un par de segundos, una actividad cambiante, un contenido específico de sensaciones, emociones, pensamientos, imágenes e intenciones que se combinan en tonalidades cinemáticas dotadas de cualidades distintas en diversos niveles jerárquicos de organización conforme su amplitud y penetración. Según su función, la conciencia cumple cuatro tareas adaptativas para el individuo: una prospectiva, que permite elegir entre diversos cursos posibles de acción; una retrospectiva, que permite revisar y articular su pasado; una *noética*, que permite la edición y el conocimiento de los objetos actuales de la experiencia, y una comunicativa o dialógica, que le permite recibir y emitir información a su medio social y ecológico a través de la conducta.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Díaz, José Luis (2007). *op. cit.*, p. 59.

2.3.4 Métodos de estudio de la conciencia

De formas muy diversas, la fenomenología de Husserl, considerada una serie de herramientas analíticas aplicables en uno mismo como sujeto e investigador, ha sido la base de nuevas metodologías surgidas en las ciencias cognitivas. Pero, ¿cómo trasladar algunos lineamientos del método husserliano hacia la aspiración científica de rigor objetivo? La cuestión radica en generar un procedimiento fiable que permita reportar estados conscientes, es decir, que parta desde la autonomía fenomenológica y que por medio de un informe verbal permita sustraer datos objetivos para convertirse en un método heterónomo.

Según Daniel Dennet (1991), la heterofenomenología (la fenomenología del otro, no de sí mismo) es una extensión conservadora de la ciencia objetiva que cubre todos los aspectos de la conciencia humana, haciendo justicia a los datos sin tener que abandonar los lineamientos del método experimental. Se trata de una metodología en tercera persona que consiste en interpretar reportes verbales de sujetos, así como sus cuestionamientos, solicitudes y correcciones, lo que permite al investigador realizar un catálogo de lo que el sujeto *cree* cierto sobre su experiencia consciente. El total de los detalles heterofenomenológicos, más los datos que se puedan reunir de eventos concurrentes en el cerebro de los sujetos y el ambiente que lo rodea constituyen todos los datos para una teoría de la conciencia humana, porque no se deja afuera ningún fenómeno objetivo o subjetivo de la conciencia. La postura de Dennet hace que el investigador se comprometa con creencias expresadas por los sujetos, estas creencias de postura intencional deben ser interpretadas como ficciones teóricas, es decir, como abstracciones que miden o describen el complejo estado cognitivo de un sujeto.¹⁴⁵

¹⁴⁵ La heterofenomenología formula predicados lógicos no matemáticos a partir de los reportes y demás

El neurocientífico chileno Francisco Varela propone la llamada neurofenomenología (1996), cuya idea básica es entrenar sujetos experimentales para obtener mayor intimidad con sus propias experiencias. Luego del entrenamiento se solicita a los sujetos una descripción de estas experiencias utilizando un formato de pregunta abierta. Las categorías descriptivas del formato son validadas intersubjetivamente y luego usadas para interpretar las descripciones y correlacionar medidas de comportamiento y actividad cerebral. Si la descripción fenomenológica inicial presenta lo que aparentan ser fenómenos simples y unificados y resulta que sus correlatos neuronales tienen mecanismos de mayor complejidad, este descubrimiento reorienta el análisis hacia la descripción para ver si el fenómeno en cuestión es en verdad tan simple como parece. El análisis subsecuente puede revelar que contiene una complejidad oculta. Pero es importante señalar que descubrir una complejidad significativa a nivel sub-personal no debe en sí forzar un refinamiento o revisita de la descripción fenomenológica. Sólo puede servir como motivación para continuar examinando.¹⁴⁶ Así, ciertamente no se está sugiriendo que hay un isomorfismo directo entre el nivel sub-personal y el personal. El único modo de justificar una afirmación concerniente a la complejidad a nivel fenomenológico es sacar provecho en términos experienciales.¹⁴⁷

datos. Por ejemplo: S cree esto sobre X. Estos enunciados atribuyen creencias utilizando una actitud proposicional estándar. Algunas creencias pueden ser inexpresables en juicios verbales, lo que tiene que incorporarse: S asegura que tiene una creencia inefable sobre X. De ser así, si la creencia es cierta, encontramos la obligación de explicar qué son estas creencias inefables. Si esta creencia es falsa, aún tenemos que explicar por qué S cree (falsamente) sobre lo inefable de su creencia. En la heterofenomenología el sujeto tiene la libertad total para expresar lo que cree que sucede en su experiencia. El investigador se reserva el juicio si las creencias expresadas son ciertas o bien redondeadas, en vez, se toman como constituyentes de la subjetividad de ese sujeto. Los sujetos son preparados mediante varias conversaciones que les introducen en la naturaleza del experimento para que sea más efectivo. En Dennet, Daniel (2003). "Who's on first?. Heterophenomenology explained". *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 10, 2003.

¹⁴⁶ Zahavi, Dan (2010). "Naturalized Phenomenology" en Schmicking, D. y Gallagher, S (eds.). *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Springer.

¹⁴⁷ Existen tres pasos del método fenomenológico que Varela introduce en la neurofenomenología: 1) la suspensión de creencias o teorías sobre la experiencia, 2) el ganar intimidad con el dominio de investigación y 3) el ofrecer descripciones de la experiencia para validarlas intersubjetivamente. En

En vez de enfocarse en el entrenamiento de sujetos experimentales, la idea de Shaun Gallagher es comenzar con el diseño experimental y permitir discernimiento (los llamados *insights*) desarrollado en análisis fenomenológicos para informar el modo en que el experimento está establecido. La llamada *front-loaded phenomenology* no implica simplemente presuponer o aceptar resultados fenomenológicos bien ensayados. Más bien involucra incorporar un movimiento dialéctico entre *insights* previos obtenidos desde la fenomenología y pruebas preliminares que especifican o extienden estos *insights* para los propósitos del experimento en particular o la investigación empírica.¹⁴⁸ Así lo explica Gallagher:

Los diseños experimentales son generalmente informados por teorías específicas. Un buen ejemplo es cuando un experimento con imagenología de cerebro o un experimento conductual está enmarcado por ciertas suposiciones sobre la teoría de la mente enfocada a la cognición social. En contraste, el método fenomenológico requiere que el fenomenólogo ponga entre paréntesis tales teorías y suposiciones. Pero los resultados de eso pueden ser ciertos *insights* sobre la naturaleza de la experiencia misma, como experiencia intersubjetiva. Así que la idea de la fenomenología *front-loaded* es que los experimentos pueden ser informados por *insights* fenomenológicos. Estos *insights* pueden tomar la forma de ciertas distinciones. Por ejemplo, la distinción entre el sentido de agencia y el sentido de la pertenencia involucrada en una acción comienza como una distinción fenomenológica cuando uno reflexiona en el movimiento involuntario. Tales distinciones o *insights* desarrollados en análisis fenomenológicos realizados de forma independiente, pueden ser fácilmente incorporados en el diseño de experimentos conductuales o de proyección de imagen cerebral. En tales casos, sugiero, una fenomenología *front-loaded*, es decir, incorporada en el diseño inicial del

Gallagher, Shaun/Sorensen, Brosted (2006). *op cit.*, pp.119-134.

¹⁴⁸ *Ídem.*

experimento. Tales experimentos pueden ser en tercera persona, mirando específicamente, por ejemplo, procesos cerebrales o medidas objetivas de comportamiento. Puede no haber reflexión fenomenológica, ni informe, explícitamente utilizados en el experimento mismo –y esto sería diferente de un experimento estrictamente neurofenomenológico–. Pero el experimento se puede ver como una confirmación o levantamiento de preguntas acerca de la fenomenología original –y este tipo de preguntas puede ser útil para el trabajo fenomenológico futuro–.¹⁴⁹

José Luis Díaz (2007, 2013) propone un método de análisis de la conciencia basado en el uso de narraciones de procesos mentales en primera persona. Este tipo de narraciones se generan en diversos ámbitos: monólogos francos en relatos de experiencias, diarios personales, discursos introspectivos o escritos literarios que muestran el monólogo interior de un personaje, por ejemplo, el clásico monólogo de Molly Bloom en el último capítulo del *Ulises* de James Joyce. Según Cohn (1978), tales monólogos tienen como característica la ausencia de un narrador, sustituido en el texto por el pronombre yo; la ausencia de cronología o trama narrativa, sustituidas por la manifestación de lo que ocurre en la mente del que escribe en tiempo presente; y la ruptura con la intencionalidad comunicativa del discurso y del texto, sustituidas por una mera expresión de la experiencia. Díaz elige un texto fenomenológico mediante un criterio operacional que sirve tanto para su selección como para su producción, se detectan datos indicativos de contenidos y procesos conscientes a través de un método lingüístico para su inferencia; luego se modelan esos datos en un sistema dinámico formal, como las redes de Petri. Finalmente, se diseñan protocolos de investigación

¹⁴⁹ Przemysław Nowakowski, Jacek S. Podgórski, Marek Pokropski, Witold Wachowski. “Interview with Shaun Gallagher. Part I.” *Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, Vol. II, No. 2/2011.

para correlacionar los ítems fenomenológicos resultantes con registros neuroanatómicos y neuropsicológicos.¹⁵⁰

2.3.5 El informe verbal como reporte de estados conscientes

La fenomenología filosófica y la ciencia de la conciencia coinciden en que la única forma de adjudicar grados o contenidos de conciencia se basa en el uso de informes verbales en primera persona. Si bien otros aspectos como la conducta dan indicios de un estado consciente, la observación de la conducta no puede especificar la presencia de un estado consciente en particular.

Los informes verbales en primera persona se consideran manifestaciones expresas de la subjetividad de los individuos, sean estos testimonios orales o escritos. En ellos existen datos de la conciencia que pueden ser objetivos y no sólo exclusivamente introspectivos. La preocupación por mantener objetividad en el uso de reportes introspectivos ha motivado amalgamas con métodos empíricos, hecho que para los investigadores especializados en filosofía de la mente constituye una práctica científica sólida. Sin embargo, como hemos visto, la objetividad en estos casos es asunto de debate, porque los reportes introspectivos pueden ser manipulados estadísticamente para borrar factores subjetivos que comprometen las conclusiones científicas.¹⁵¹ Para trabajos como Paivio, 1975; Singer y Kolligian, 1987 y Dennet, 1991, la comparación de múltiples narraciones en primera persona y la subsecuente evaluación, en sujetos sometidos a las mismas circunstancias o experiencias, genera datos cuantitativos que cumplen con los requisitos estándares y actuales del método científico vigente. Menor reconocimiento científico otorgan a las alternativas en

¹⁵⁰ Díaz, José Luis. "A narrative method for consciousness research". *Frontiers in Human Neuroscience*. www.frontiersin.org. Noviembre 2013, volumen 7, artículo 739.

¹⁵¹ Gallagher, Shaun/Sorensen, Brosted (2006), *op. cit.*, pp.119-134.

primera persona de orden autónomo, aunque esta forma de tratar el tema es válida para otra corriente académica –representada por Gallagher y otros– que concede mayor valor a las aportaciones de la fenomenología filosófica.

Por ahora, se acepta que el lenguaje en primera persona constituye una herramienta útil para acceder a la conciencia desde el punto de vista empírico, pero también desde una práctica que no pretende demostrar teorías, sino descubrir la evolución de los fenómenos como acontecen en la vivencia de alguien. Entre todas las opciones, la presente trabajo se propone detectar y justificar las adecuaciones necesarias para construir su propio método en busca de los objetivos trazados.

2.4 Adecuación metodológica del trabajo

Las herramientas analíticas que propone la fenomenología en conjunto con algunas propuestas de las ciencias cognitivas en el estudio de la conciencia permiten discernir una ruta metodológica en sintonía con los intereses de esta investigación. El trabajo integra lo que considera útil de esta amalgama para sus propósitos en el grado adecuado para poder definir un proceder funcional de autoanálisis creativo.

Para lograr una adecuación metodológica exitosa será necesario alcanzar los siguientes objetivos:

1. Utilizar un sistema creativo que facilite la documentación del proceso artístico.

Es importante que el proceso de creación deje rastros que permitan seguir su desarrollo, tales como la producción de fuentes de información que apoyen a la memoria con anotaciones, apuntes, grabaciones y esbozos que contribuyan a la

reconstrucción de los sucesos creativos. Sin embargo, será fundamental encontrar formas de documentación que respeten la espontaneidad del ejercicio.

2. Consolidar un reporte que, apoyado en las fuentes de información mencionadas, muestre los momentos generales en la creación de la obra musical. Se reconoce la utilidad pedagógica de presentar al lector las etapas de un proceso artístico, pero uno de los postulados del trabajo es que este tipo de esquemas no son un fin en sí mismos. Por lo tanto, se considera que una explicación del proceso creativo en este nivel es insuficiente.

3. Elaborar una descripción que satisfaga los lineamientos de un texto fenomenológico que represente el proceso de creación musical. La descripción enunciará los eventos ocurridos en el proceso creativo con base en las constantes cognitivas evidenciadas en los modos de aparición de los fenómenos. La descripción será el intento más esforzado de este autor por expresar los acontecimientos que experimentó durante las sesiones creativas. Para ello habrá que trabajar con la mayor precisión cada palabra, cada frase y presentar la secuencia de eventos según la lógica del recuerdo propio hasta lograr la mejor versión posible. La experiencia y el reporte del proceso sirven de piedra de toque de la narrativa. Se asume que desde las muchas perspectivas de los lectores esta versión descriptiva puede ser extraña, incompleta e incluso fallida. La forma de expresar mi subjetividad, como la de cualquier individuo, es tan particular como mis propias huellas dactilares. La descripción de las vivencias no busca hallar coincidencias con ningún otro y sólo está comprometida con alcanzar la mayor fidelidad con la experiencia propia, tanto como sea posible.

4. Ofrecer una reflexión sobre lo descrito en el texto fenomenológico. Aunque la fenomenología no busca justificar sus descripciones, se considera necesario hacer un comentario de cada párrafo que complemente lo dicho en el escrito original. Ello puede contribuir a una mejor comprensión del proceso por parte de quien lo vive en instantes cuyo diverso orden va de lo racional a lo emocional.

5. Utilizar el texto fenomenológico para buscar indicativos de procesos conscientes y así discutir su función dentro de la evolución creativa en cuestión. Deberá existir un criterio para seleccionar fragmentos o palabras de las cuales inferir actividad consciente, como puede ser la distinción de frases que sugieran ideas completas.

6. Precisar categorías de los procesos mentales atribuidos que sean correlativas con la creación de música. Se van a puntualizar los tipos concretos de actos que este autor registró en la descripción, ello permitirá una discusión de mayor fondo para la reconstrucción del proceso vivido.

7. Explicar las formas en que parece constituirse el sentido de los sucesos del proceso artístico al relacionar los modos de aparición y la temporalidad que adquieren o que conllevan los propios eventos.

8. Determinar o producir un modelo de visualización que facilite la comprensión sintética del proceso, que haga un seguimiento de los eventos y jerarquice los puntos torales del ejercicio.

Los investigadores que han integrado herramientas fenomenológicas para investigar la conciencia humana parecen tener una manera personal de entender y aplicar en su trabajo dichos métodos, de acuerdo con los objetivos que persiguen y las dificultades que confrontan. El método híbrido que aquí se propone parte de la idea de Gallagher de insertar desde el inicio elementos fenomenológicos en el diseño experimental. Como eje central del ejercicio prevalece la narrativa de experiencias heredada de la fenomenología. Los diferentes enfoques de Schmicking citados anteriormente –la investigación de fenómenos particulares, la observación de modos de aparición y la constitución de fenómenos en la conciencia– serán las herramientas fenomenológicas centrales de la investigación. Esta trilogía es el eje temático que permitirá precisar las descripciones, al recobrar y describir las vivencias creativas de manera cíclica. Aunque en los textos fenomenológicos prevalece en primera instancia la detección intuitiva de eventos prominentes, ello no impide que las descripciones sean perfeccionadas con tratamientos posteriores para labrar con mayor detalle su memoria. El análisis de estas narrativas está derivado de Díaz (2013), en tanto que existe un esfuerzo por detectar contenidos y procesos conscientes a través de un criterio específico para su inferencia.

Las referencias metodológicas citadas muestran la estructura básica del proceder experimental que se aplicará, pero hace falta señalar adecuaciones que hacen diferente este proceso analítico de la experiencia creativa. Uno de los retos particulares del presente método consiste en efectuar un autoanálisis de la actividad consciente durante una tarea fragmentada, es decir, el modo ordinario en que ocurren los

procesos de creación musical.¹⁵² Siendo el objeto de estudio una evolución creativa, cuyo punto de culminación varía entre un instante espontáneo y un periodo de meses o años de esforzado trabajo, será pertinente no atribuir continuidad al ejercicio, para evitar la falsa impresión de que se trata de una experiencia única. En general, la creación musical suele ser un proceso discontinuo, interrumpido con frecuencia por la vida cotidiana de los sujetos. Por esta razón, parece más natural observar los momentos de la experiencia creativa por separado, como *unidades de estudio de la experiencia*, y enunciar la relativa lógica lineal en ese trayecto. La narrativa del proceso creativo deberá considerar la condición necesariamente fragmentada de éste fenómeno en la organización de sus párrafos para facilitar el análisis del texto. De esta manera será posible argumentar sobre la constitución de sentido entre los eventos del proceso artístico y hará más clara la ruta de visualización que se pretende construir más adelante.

De alcanzar estas metas con relativo éxito, la investigación estará en posición de inferir desde el punto de vista de la experiencia qué tipo de actividades filosófico-cognitivas integraron el proceso creativo de una obra musical.

¹⁵² La improvisación en su diversas expresiones puede considerarse una alternativa para analizar un proceso creativo continuo y existen algunos estudios fenomenológicos que la abordan por esta cualidad particular (ej: Ellis Benson, 2003). Sin embargo, se considera que esta forma de creación constituye un paradigma de estudio distinto, ya que, además de la continuidad aducida, entran en juego consideraciones muy específicas que merecen ser analizadas de forma independiente. Por ejemplo, el binomio creador-ejecutante, el papel de la memoria y la imaginación en esa relación y la particular búsqueda de la espontaneidad o la afirmación de un sistema musical establecido son algunos temas para reflexionar.

3. Creación musical y experiencia

3.1 Documentación del proceso creativo

El autoanálisis creativo que presenta este capítulo parte de un informe documental integrado por bocetos, manuscritos y esquemas que dan al lector, y en este caso al propio creador-investigador, un marco general del trayecto emprendido. Documentar con relativa efectividad un proceso de creación musical sin perder la espontaneidad en los actos realizados es un desafío. El reto consiste en lograr equilibrar la cualidad lúdica que impera en cualquier actividad artística con el escrutinio lógico propio del proceder analítico. Cualquier tendencia hacia uno de los extremos desatendería el otro punto de balance. Si la atención del creador-investigador se encuentra volcada en la tarea creativa será más difícil llevar registro de los acontecimientos, mientras que un enfoque demasiado esmerado en averiguar cada detalle del proceso vuelve el ejercicio rígido e incluso disfuncional. Para afrontar estas dificultades se aplicaron dos medidas generales:

- 1) Establecer una dimensión controlable del objeto de estudio. Fue necesario idear un proceso creativo sustancioso, que admita los planteamientos esenciales de la investigación, pero que genere un volumen de información que permita mantener un control óptimo para realizar el estudio eficazmente. En este caso, el autoanálisis se centró en la creación del primer momento de una obra musical para ensamble, un sexteto mixto integrado por flauta baja, saxofón barítono, multi-percusión, piano, viola y contrabajo.¹⁵³

¹⁵³ Reducir el análisis a la creación de una miniatura musical o no considerar un límite para la creación de una obra parecían opciones menos adecuadas que estudiar con cierta libertad una extensión no determinada de un proceso creativo, como puede ser la sección inicial de una obra, que en este caso consiste de 60 compases.

2) Concebir un método de creación que rinda de forma consistente datos para seguir con cierta naturalidad el desarrollo del proceso. El interés y afinidad propios por la fenomenología propició que algunas de sus prácticas fueran aplicadas en el proceso de confección de la obra, en particular, en el método utilizado para indagar los rasgos del impulso creativo que la detonó. Se elaboró con este fin un primer texto narrativo que aborda el ímpetu inicial que encauzó el proyecto.

El reporte documental tiene un perfil multimodal, en el sentido de los varios medios de registro utilizados durante el proceso creativo particular: memoria, escritura descriptiva, asociaciones físico/cognitivas, dibujo y varios tipos de bocetos, grabación y edición de audio, bosquejos de notación musical y la partitura definitiva. Los medios de documentación fueron seleccionados porque su diversidad permite seguir con claridad y suficiente detalle los sucesos más importantes del proceso creativo durante su inicio, desarrollo y conclusión. La información resultante es heterogénea, puede originarse en estados internos como el recuerdo de un suceso, en algún tipo de anotación o al realizar la grabación de audio de alguna exploración instrumental.

Las etapas iniciales de este proceso de creación se caracterizan por promover la práctica descriptiva. Dicho rasgo obedece a mi convicción de buscar alcanzar un conocimiento más cercano y claro sobre los elementos que detonan el ímpetu creativo inicial. El lector podrá advertir una progresiva orientación hacia materiales de otro orden. Por ejemplo, la descripción inicial se sustituye por colecta de datos, registros libres, y finalmente algún tipo de notación musical, por lo general un registro más preciso que el verbal y que puede exigir la formulación de nuevos signos. La pertinencia de esta u otras medidas excede los propósitos de la discusión, ya que no es

el objetivo del trabajo justificar proceder creativo alguno, ni defender su valía. En cambio, se busca presentar el acontecer de los eventos creativos de la manera más llana y respetuosa de su desarrollo espontáneo. Como mapa general, se ofrece a continuación la secuencia de etapas que *grosso modo* pueden describir la gestación de la obra, procesos no exentos de una constante realimentación, como lo indica el siguiente esquema:

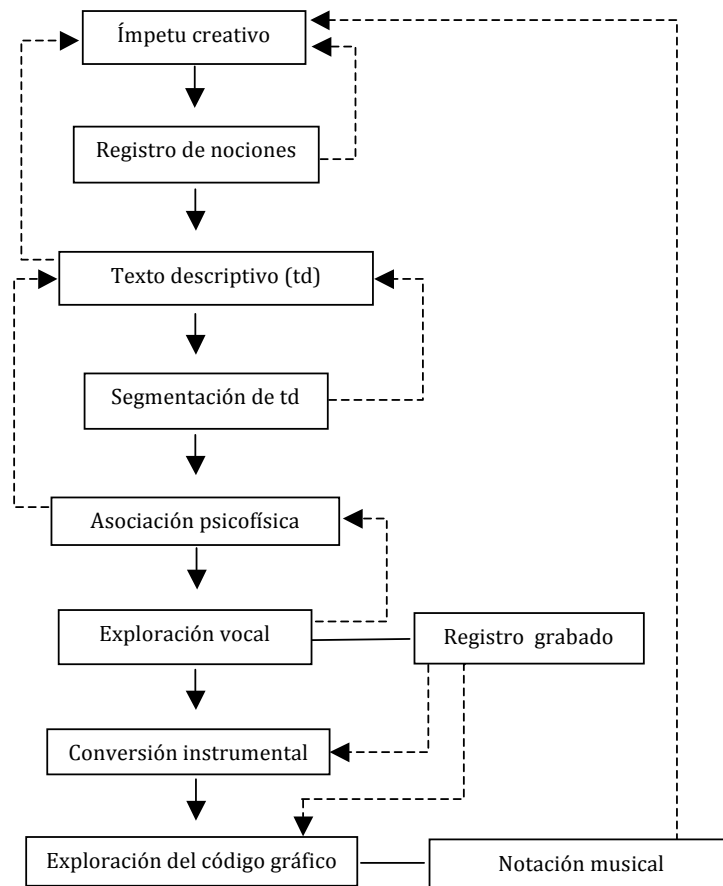


Figura 4. Etapas de un proceso creativo del autor

3.1.1 Ímpetu creativo

Las compuertas de la furia (2017-2018) es una pieza originada en un suceso personal cuyo impacto en la psique y emotividad del autor resultó en una intención creativa. El

ímpetu creativo es el punto de partida que origina una postura activa y motivada del artista para emprender un proyecto estético. Tal acontecimiento puede ser resultado de estados emotivos, ideas, fantasías, sueños o sucesos de la vida cotidiana, cuyo estudio implica, por lo general, un esfuerzo de la atención expresado muchas veces en diversas formas de introspección. Los detalles relacionados con el ímpetu creativo de *Las compuertas de la furia* serán presentados con cierto tiento, dado su origen privado. Sin embargo, para no opacar el análisis propuesto, los particulares de este hecho se asoman en los incisos subsecuentes y dan suficiente referencia al tipo de experiencia que detonó el proceso en cuestión.

3.1.2 Registro de nociones

Como primer paso para verbalizar los elementos primordiales que detonaron la obra, se anotaron nociones básicas relacionadas con el ímpetu creativo en un procedimiento similar a la lluvia de ideas. Se trata de palabras o frases simples en un listado que refleja en general el orden de aparición de los sucesos en esa experiencia:

Furia
Explosión
Ahogo
Camisa de fuerza
Violencia
Grito
Frustración
Fuera de control
Surgimiento de un lado bestial
Irreflexivo
Brutal
Amenaza todo, hasta los afectos
Olla de presión
Atravesar la pared
Romper algo
Adrenalina

Nada hiere
Conciencia nublada
Fuera de control
Respiración alterada
Bufar
Ironía
Autocompasión
Inicia la calma
Largos suspiros
Reestablecimiento del propio centro
Profunda tristeza
Arrepentimiento
Culpa
Dudas
Malestar
Sentimiento de deber seguir
No hay retorno
Necesidad de perdón
Culpa permanente
Paso del tiempo
Vuelta al centro
Intento de olvido
Dejarse llevar por lo cotidiano
Promesa de no reincidir
Siempre estará ahí
¿Poder controlarlo?
Dejarlo dormir
Seguir adelante

3.1.3 Descripción del ímpetu creativo

El registro de nociones dio origen a una descripción del ímpetu creativo. Se incluyeron los elementos de la lista anterior en un texto narrativo en primera persona y se respetó con relativo rigor la secuencia de su aparición. Sin embargo, más que un relato realista de un momento específico, la descripción guarda un estilo que facilitó la construcción de imágenes asociables con la experiencia narrada; esto es, un texto en el borde de lo literario. En vez de describir los detalles de manera concreta y

objetiva, el texto relata de forma sublimada el recuerdo de un estado psicológico determinado por un suceso personal. El resultado se acerca más a una ficción que a un relato fenomenológico husserliano porque, aunque se trate de una experiencia propia, pareciera que el narrador es un personaje ficticio, más que el autor, como si esto se hubiese escrito para el personaje de un libro, sólo que en vez de una historia, este relato es el punto de partida de una obra musical:

Me sofoco... me ahogo en la penumbra que me tiene prisionero. La tensión sube en oleadas y en un parpadear me domina una ira relampagueante. Espeto un grito desgarrado y amenazador que inspira miedo. Al hacerlo reavivo el fuego que subyace desde siempre. Un látigo de culpa me crispa hasta un punto inconcebible... ¡Desato con abandono mi cuerpo, contra lo que sea, contra lo que esté al alcance de mi rabia! No siento dolor alguno en medio de la ceguera, si bien recobro un ápice de conciencia para notar aquello que ha deformado este incontrolable impulso. La explosión me despresuriza; jadeo y bufo como una bestia en cólera después de dominar a su presa. Lentamente, todo comienza a bajar, la descarga quedó atrás e inicia el camino de retorno. Restablezco mi centro en medio de una profunda pena a golpe de sollozos. Siento un arrepentimiento inmediato y ofrezco una disculpa contradictoria.

El trajín cotidiano me adormece entre dudas y una vergüenza permanente, todo se guarda debajo de las uñas. Yo sé que en mi sangre hay una cuenta regresiva que abrirá de nuevo las compuertas de la furia.

3.1.4 Segmentación del texto descriptivo

El texto fue dividido para comenzar su análisis. El criterio de escisión dependió de la formación de frases o ideas completas. Un ejemplo de esta etapa es la primera frase:

1. *Me sofoco... me ahogo en la penumbra que me tiene prisionero.*

3.1.5 Análisis de factores físico/cognitivos sugeridos en el texto descriptivo

El siguiente paso fue examinar cada segmento del texto descriptivo para ubicar elementos sugeridos de la física y la cognición humana que sean susceptibles de una traducción musical. Mediante la integración, disposición y evolución de sus componentes, la música tiene el potencial de evocar en la recepción ciertos fenómenos que vinculan las búsquedas creativas de los autores con el escucha. En este caso, el análisis del ímpetu creativo en términos de factores físico/cognitivos puede ser una herramienta en la confección musical para ofrecer a la audiencia mayor goce, sensación de sorpresa o claridad en los propósitos de la obra, y que ello contribuya a su mejor asimilación. La capacidad musical de sugerir desde su base crono-acústica información de factores de la física –más cualitativos que cuantitativos– condujo a la elaboración de una guía que enlista dichos potenciales de asociación.

En ella aparecen rasgos comunes de todos los objetos reales, así como sus atributos o propiedades:

1. materia: estado físico, densidad y dimensión
2. energía: intensidad y realización de trabajo
3. movimiento: trayectoria, posición, velocidad, aceleración y fuerza
4. duración: duración física y duración experimentada

Tres categorías emparentadas con capacidades de la cognición complementan las variables anteriores:

5. sensorialidad
6. tono emotivo-afectivo
7. referencia extramusical

Cada aspecto aporta cualidades constitutivas de las asociaciones físico/cognitivas musicales. Julio Estrada en su tesis doctoral refiere a la sensorialidad musical: debido a lo exiguo de los términos para nombrar la escucha, la materia de la música puede evocar cualidades sensoriales vía una analogía sinestésica, en especial el oído, la vista y el tacto. Por ejemplo, un sonido puede tener la cualidad de ser liso, propiedad vinculada con una sensación táctil, o bien la cualidad de ser oscuro, propiedad relacionable con una sensación visual.¹⁵⁴ Por otro lado, el tono emotivo-afectivo de lo musical se expresa en la combinación de factores como la amplitud, el timbre y la tensión armónica. El grado de energía de estos y otros componentes musicales indiscutiblemente afecta la respuesta emocional a la música plasmada en ejes de excitación/relajación y agrado/desagrado.¹⁵⁵ Por último, la referencia extra-musical es la capacidad potencial de ciertas obras de hacer referencia a eventos no musicales, principalmente basada en símbolos, metáforas, analogías e imitaciones onomatopéyicas.

A continuación aparece la guía de asociaciones con factores físico/cognitivos correspondiente al primer segmento del texto descriptivo que originó la obra *Las compuertas de la furia*:

¹⁵⁴ Cito a Julio Estrada durante alguna sesión del Laboratorio de Creación Musical LACREMUS en torno al tema “Nombrar la escucha”, 2010-2014, Facultad de Música de la UNAM.

¹⁵⁵ Para mayor información sobre este tema consultar Flores-Gutiérrez, Enrique; Díaz, José Luis. “La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales”. *Salud Mental*, 2009, vol. 32, no. 1.

1. Me sofoco... me ahogo en la penumbra que me tiene prisionero.

Detalle:

Atmosfera turbia, arenosa, crepuscular. Jadeo que impide respirar. Opresión, encierro.

Materia

Tipo: Aire
Estado físico: Gas
Densidad: ligero
Dimensión: la capacidad pulmonar

Energía

Realización de trabajo: Jadeo agitado
Transmisión de calor: Como producto de la desesperación hay una sensación de bochorno (secundario)

Movimiento

Trayectoria: vaivén producto de inhalar y exhalar
Posición/desplazamiento: -
Velocidad/Aceleración: Fuelle que con trabajos inicia lento, acelera a rápido y ralenta de nuevo.
Fuerza: Enorme esfuerzo para lograr inhalar

Temporalidad

Duración: -
Relación de Acontecimientos: -

Sensorialidad

vista: Penumbra: poca luz, atmósfera arenosa
oído: grito estridente
tacto: sensación de calor, bochorno
olfato: -

Tono emotivo

Emoción/afecto: Desesperación, opresión
Energía emotiva: enorme tensión negativa que tiende a incrementar

Referencia extra-musical:

Símbolo: -
Metáfora: Prisionero (no hay salida de la situación)
Analogía: -

Figura 5. Guía de factores físico/cognitivos del primer segmento del texto descriptivo de *Las compuertas de la furia*

3.1.6 Exploración vocal y registro grabado

Las asociaciones psicofísicas emanadas del texto sirvieron de modelo para guiar una serie de exploraciones realizadas con la voz. Conforme se encontraron resultados satisfactorios, los detalles técnicos de su emisión se asentaron en apuntes escritos (Figura 6). El canto se describió en función de elementos como la forma de los labios para las vocales, las distintas formas de articulación que requiere la producción de consonantes, la posición y movimiento de la lengua, la presión en la garganta, la nariz, la presión del aire en el control de la respiración, la interferencia en la entrada o salida de aire, los resonadores corporales, entre otros.

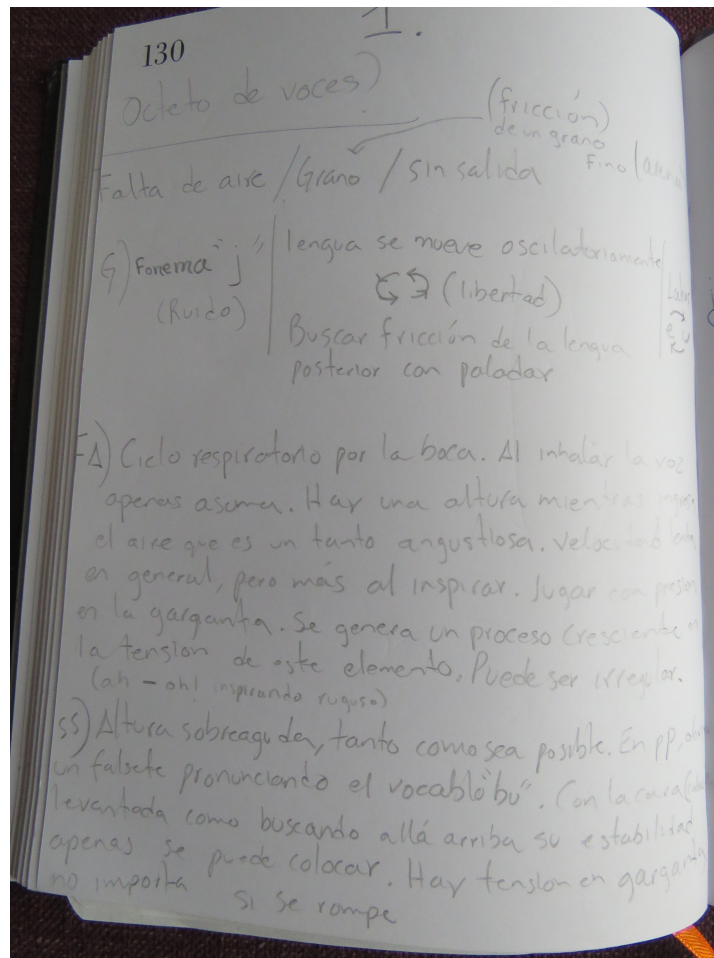


Figura 6. Apunte escrito que detalla parte de la ejecución del primer momento del texto descriptivo

Aunque describir la ejecución vocal permitió tener una pauta del modo de generación de los sonidos, fue necesario utilizar un mecanismo de registro más preciso. Luego de alcanzar consistencia en la ejecución de los cantos, se realizaron grabaciones de audio para obtener una referencia de reproducción exacta que ayudó a ubicar los elementos sonoros de mayor interés.



Audio 1. Ejemplo de exploraciones vocales

El proceso de grabación contribuyó al descubrimiento de algunos hallazgos creativos. Por ejemplo, de forma inesperada la amplificación extrema fue útil para revelar una materia sonora rica en información, algo que la intensidad ordinaria de la voz no permite dilucidar. Al emular satisfactoriamente algún elemento del texto descriptivo, los nuevos elementos se integraron en definitiva al proceso creativo.



Audio 2. Objeto sonoro logrado mediante la amplificación extrema

Una vez registrados los gestos sonoros de un segmento del texto, se regrabaron algunos materiales para obtener las duraciones proyectadas y organizar una secuencia.¹⁵⁶ Las decisiones constructivas en este punto dependieron notablemente de la factores de relación entre los elementos: protagonismo transferible –intercambio en la jerarquía de los materiales–, índice de novedad –grado de incidencia de materiales nuevos– y penetración entre los materiales –interpolación entre elementos–. Tales variables dan un atisbo de la actividad inicial de la obra, si bien el acomodo y, en especial, las proporciones de los eventos distan de ser definitivos.

¹⁵⁶ Se utilizó para estos fines *Pro Tools 8 LE*, estación de trabajo de audio digital multi-plataforma. La secuencia fue organizada sin ningún tipo de procesamiento en el material grabado.



Audio 3. Secuencia del primer momento

Como rasgo general de la secuencia del primer momento de la obra es notable que la duración de los registros tiende a ser breve con respecto del mismo pasaje escrito en partitura. Esto ocurre por el grado de indeterminación que prevalece al registrarse un material por primera vez. En un principio tiene mayor importancia asentar el primer perfil del objeto para escuchar y juzgar si es de utilidad, que precisar todos sus aspectos. Con ello se intentan establecer de forma preliminar los rasgos de una impresión todavía borrosa, para luego completar sus detalles en oportunidades posteriores.

3.1.7 Traducción instrumental

La secuencia grabada fue una de las referencias más relevantes para la traducción instrumental. Desde el origen libre y espontáneo de las exploraciones vocales surgieron versiones del material desprovistas de las implicaciones técnicas de los instrumentos. Esto facilitó un acercamiento independiente de sus posibilidades, aspecto que condiciona con frecuencia las soluciones creativas. Desde esta perspectiva experimental se pondera la búsqueda de la fuente idónea para generar el sonido que demanda la obra, sea un instrumento común, ejecutado con técnicas ordinarias o alternativas, o bien el sonido de un objeto frotado, soplado o percutido. Lo anterior implica una nueva mirada hacia la idea de instrumentación, no a partir de las catalogaciones de los recursos instrumentales sino desde la experiencia cognitiva frente a una nueva materia que exige la prueba, la comparación o la evaluación de cada resultado.

3.1.8 Exploración del código gráfico y notación musical

La etapa siguiente consistió en elaborar bosquejos en notación musical para detallar los materiales. La condición de definir los símbolos que mejor representen las maniobras de ejecución proyectadas establece una dinámica de pruebas que depende de la correspondencia entre los gestos sonoros proyectados y el diseño gráfico.

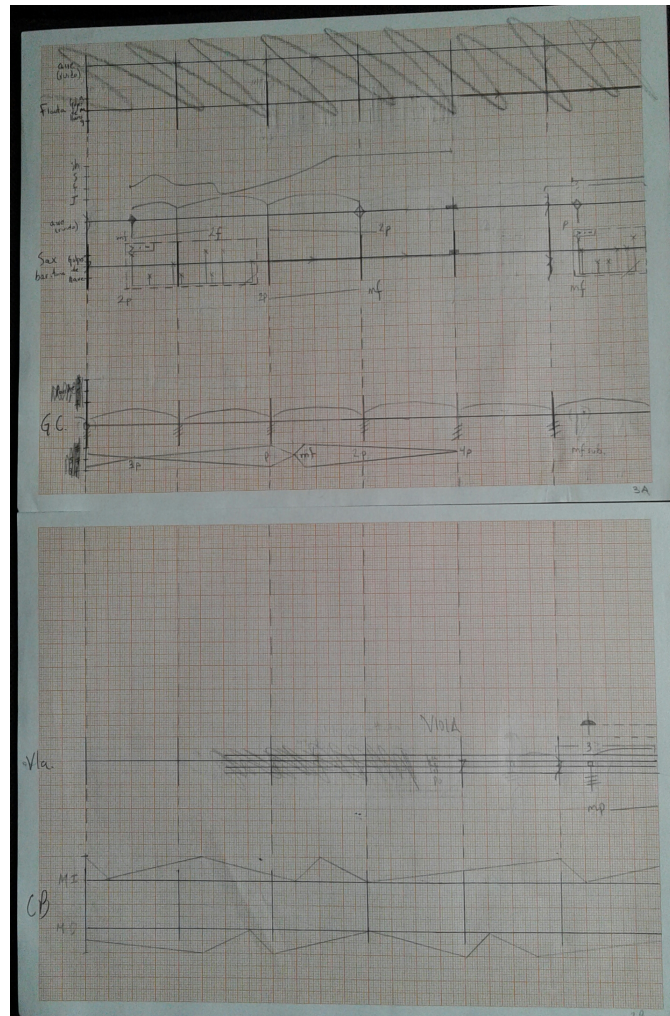


Figura 7. Bosquejo del primer instante de la pieza

La notación musical no es el resultado de escribir directamente en una partitura, sino el producto de un registro acucioso de las transformaciones dinámicas de los eventos rítmico-sonoros, considerando un todo que requiere definirse antes de llegar a la escritura, en lo que podría definirse como partitura resultante. El proceso de escritura

otorgó mayor detalle a los objetos, pero también contribuyó a la proyección de segmentos y secciones de mayor proporción. Así se consolidó un constructo más definido y analizable. Para evitar constreñir las decisiones creativas, la forma general de la obra tuvo una relación libre con los momentos del texto descriptivo; en ocasiones el texto es la base de los sucesos musicales, pero en momentos de distinta necesidad estética siguieron caminos independientes, hasta que la intuición dictó una reconciliación entre esas referencias.

Con un modelo de notación ya determinado se elaboró la partitura. Aún con toda la preparación, materiales generados y registros de apoyo ejemplificados hasta aquí, el diseño de la partitura implicó un esfuerzo considerable para precisar los materiales musicales. Todo fue situado de acuerdo con lo que parecía que debía integrar la obra, las proporciones de cada evento, sus cualidades tímbricas, su evolución e interacción con otros elementos. El modelo de notación también dependió de cosas tan básicas como qué papel utilizar –tamaño y tipo–¹⁵⁷ o bien con qué herramienta informática anotar la partitura –software de notación o de dibujo.¹⁵⁸

¹⁵⁷ En este caso, dos hojas de papel milimetrado tamaño carta forman una página de la partitura escrita a mano.

¹⁵⁸ Se anotó la partitura en *Inkscape 0.9.2* editor de gráficos vectoriales de código abierto.

Las compuertas de la furia

Mauricio García de la Torre

40

Flauta baja

Saxofon barítono

golpes de llave

arba centro abajo

M.d

Percusión (Gran caja)

arba centro abajo

M.i

Piano

Viola

M.D.

Contrabajo

M.I.

Gliss. eólico

Ex →

In ←

Ex →

4p

p

mp

2p sub.

Soplar directo en el tudel (sin boquilla) eritiendo sonido con las consonantes indicadas

sh

s

f

j

pp

mf

p

mf

p

pp

mf

ppp

mp

pp

p

p sub.

f sub.

ppp

p

mp

f

mf

2p

p

mf

Col legno alla punta sobre la tapa *

borde interior

p

Simile *

* Aplicar mínima presión, sólo sostener el peso del arco sobre el arco permitiendo una fricción sutil

1

Figura 8. *Las compuertas de la furia*. Primera página de la partitura¹⁵⁹

¹⁵⁹ La partitura completa aparece en el Anexo 4.

3.2 Narrativa de la experiencia creativa

Un informe verbal en primera persona narra los sucesos experimentados durante la creación del primer momento de la obra *Las compuertas de la furia*. La narrativa cumple con las características necesarias para ser considerada un texto fenomenológico.¹⁶⁰ La diferencia entre los textos en primera persona del apartado anterior y el presente estriba en el fenómeno que observan y en su función dentro del análisis. El primer relato fue elaborado con el propósito específico de conocer el conjunto de rasgos que integran el ímpetu creativo de la obra, hecho que ayudó a su confección; mientras que la segunda narrativa se enfoca en la descripción de los sucesos de la experiencia acontecidos durante *todo* el proceso creativo estudiado, su inicio, desarrollo y conclusión. De aquí en adelante, la narrativa de la experiencia creativa será el punto focal del análisis por ser el verdadero objeto de estudio del trabajo.

Es notable que la perspectiva documental y la fenomenológica generen información tan disímil. Mientras que las fuentes documentales al inicio del capítulo exhiben de manera general y pragmática el proceso creativo de la obra, la narrativa de la experiencia se centra en tópicos que nunca habrían sido inferidos desde el primer enfoque analítico, como son la cualidad psíquica de los eventos, su temporalidad implícita y los diferentes estados internos que promovieron la creación de la obra.

Escribir en primera persona tiene por objetivo documentar el flujo de la experiencia y enfatizar la autoría del sujeto sobre los actos y acciones que ocurren durante el

¹⁶⁰ Díaz (2007) señala las características que debe tener un escrito para ser considerado un texto fenomenológico. Entre ellas se encuentra la presencia de los contenidos y procesos de la conciencia del escritor, una modalidad del discurso más presente que desplazada y que la intención comunicativa usual del lenguaje debe estar subordinada a una intención expresiva o sustituida por ella. En Díaz, José Luis. *op. cit.*, p. 484.

proceso de creación. Aunque no se descarta la participación de acontecimientos circunstanciales que incidieron en las decisiones creativas, el énfasis de este texto fenomenológico se encuentra en los hechos donde se expresa la voluntad. Por ejemplo, si el texto dijese “...enfoco mi atención hacia la cualidad tímbrica de un sonido” se interpreta que quien escribe encauzó voluntariamente su percepción hacia cierto evento.

El texto se redactó en tiempo presente, como una manera de representar el aquí y el ahora del momento evocado. En la medida de lo posible se evitaron los tiempos pasado y futuro, a menos que fueran indispensables para la mejor descripción de los sucesos. El uso de tiempos compuestos también fue atenuado, dado que estas construcciones gramaticales pueden confundir la temporalidad de lo descrito con hechos ajenos del ahora creativo.

Los textos fenomenológicos describen lo experimentado desde una posición pre-reflexiva, en la que se procura omitir explicaciones de los hechos, dado que no hay nada que defender ni justificar cuando se relata lo vivido. La actitud crítica, como hemos visto, debe estar desarticulada en la elaboración de textos fenomenológicos, particularmente en las etapas iniciales de este tipo de estudios. La reflexión se integra en etapas posteriores, cuyos propósitos son de orden analítico, asociativo o interpretativo.

Por necesidad, el escrito sintetiza una amplia variedad de sucesos que tuvieron lugar en el periodo de manufactura de la obra. Como cualquier relato de la experiencia, éste será una representación simplificada de su referente. Sin embargo, aunque ningún

escrito constituya un equivalente preciso de lo vivido, el ejercicio de describir fenomenológicamente un proceso creativo abre la posibilidad de detectar sus elementos sustanciales y establecer vínculos entre ellos para caracterizar la actividad en cuestión.

La descripción narra los eventos indispensables del proceso sin los que la música no hubiera llegado a consolidarse, y lo hace citando una variedad de aspectos. En general describe contenidos como intuiciones, reflexiones, recuerdos, proyecciones o actos que expresan la voluntad del autor, pero también relata acontecimientos no anticipados. Sin embargo, la descripción se mantiene al borde de la especificidad. Esto es, se consideró necesario marginar comentarios que narran con demasiado detalle cada momento del proceso. En cambio, se redactó un texto con una lógica lineal clara integrada de segmentos que puedan ser comprendidos y por lo tanto revisados por separado. Así, cada párrafo de la narrativa aborda un aspecto particular de la experiencia, por lo que pueden considerarse unidades que guardan cierta equivalencia con el modelo del proceso creativo antes mostrado.

El texto fue trabajado bajo distintos tratamientos en los que imperó como procedimiento general el intento de atender sin juicios previos los contenidos de la experiencia (*epoché*). Las tentativas iniciales se basaron en el primer momento de la fenomenología husserliana (*intuir-describir-analizar*). El resultado fue una narrativa un tanto escueta e inconsistente con lo recordado en la experiencia creativa. En sesiones subsecuentes hubo mayor énfasis en las constantes que emergían en los diferentes momentos recobrados del proceso (*modos de aparición*); ello brindó mayor certeza a los elementos que quedaron asentados en el texto y filtró aquellos que,

aunque parecían relevantes en un principio, no permanecieron en la versión final. Por último, la lógica lineal del escrito, esbozada de forma intuitiva en las primeras versiones, fue consolidada cuando el énfasis se orientó en detectar relaciones de temporalidad y sentido entre los elementos (*constitución*).

Para ahondar en lo descrito en el texto fenomenológico, fueron intercalados comentarios entre los párrafos de la narrativa de la experiencia. Tal forma de presentar la descripción fenomenológica pretende aprovechar la referencia inmediata que el lector tiene de los párrafos para esclarecer el sentido del segmento correspondiente. La otra opción, la de presentar el texto fenomenológico de un hilo y luego comentar en retrospectiva, complicaría –en mi opinión– la lectura y mejor comprensión de la descripción. Se cambió la fuente del escrito para dar al lector claridad sobre la voz que narra. Después de cada párrafo y con la fuente habitual del trabajo aparecen los comentarios sobre lo referido en cada segmento:

I

Algo cimbra mi sentido de la belleza. Lo contemplo como una manifestación intensa de mí mismo, de aquello que me define y a la vez me confronta. Su potencia deja una profunda huella que mantiene mi interés y me lleva a fantasear. De golpe, deseo que el suceso sea el origen de una evolución musical. Atisbo ideas vagas sobre sus posibilidades, evalúo formas eventuales de proceder, pero aún estoy incierto en cómo afrontar esta nebulosa sin estructura.

La génesis artística ocurre como una experiencia vívida, un percatarse revelador cuya asociación súbita engarza cierta información originada en el mundo mental y el entorno con la promesa de su manifestación sonora. Al atestiguar, imaginar o

fantasear un fenómeno, recordar un evento, relacionar elementos que guarden niveles de correspondencia u organizar elementos como un conjunto de sentidos resuena con ese origen, sin remedio, la intuición estética, una comprensión pre-analítica de los potenciales y aplicaciones de la materia musical. Esta comunión genera agrado, porque sus perfiles están en íntima sintonía con los gustos y creencias del sujeto creador. La creación se entiende desde esta perspectiva como una actividad eminentemente particular, con un nivel de privacidad capaz de aislar juicios ajenos. El origen del acto creativo reclama ser considerado, porque estimula la imaginación sin premeditarlo hacia la proyección de posibilidades y orienta el deseo de confeccionar una música desde ese ímpetu. Se impone de golpe un problema creativo y se anuncian con tiento las primeras sospechas de una estrategia para abordarlo, pero ante todo impera la incertidumbre sobre aquello que resta por descubrir, el horizonte de intuiciones-percepciones-ideas que sustentan el arrebatador creador.

II

En los días siguientes, el impulso vuelve intempestivamente. En cada retorno lo reafirmo, lo detallo y crece mi intención de conocerlo y familiarizarme con sus rasgos. Este madurar parece afianzar lo que antes eran apenas una serie de intuiciones. Comienzo a entrever una manera de obrar más definida que ofrece caminos cada vez más intrigantes. Entonces, decido lanzar en definitiva el proyecto creativo.

Las intuiciones-percepciones-ideas creativas resurgen en cualquier momento, una vez ocurrido el suceso detonante. Esa cognición rica y estimulante retorna sin anticiparlo; ello muestra la honda huella que dejó su paso. Revisitar el estímulo ayuda a confirmar el encantamiento, reafirma las razones que justifican esta afinidad e intensifican la atracción experimentada. Ello favorece el reconocimiento de sus particularidades y

permite especificar algunos rasgos que integraban las impresiones iniciales del fenómeno. El vínculo entre el individuo y el impulso adquiere tal solvencia mediante estas audiciones mentales que resulta inevitable considerar un plan de realización.

III

Ya en tarea creativa, evoco el suceso para intentar distinguir y fijar alguno de sus perfiles, pero ciertos datos se me escapan y no logro reunir todos los detalles con la memoria. Decido anotar nociones que relaciono con elementos inmediatos del impulso para definir algunos referentes básicos para la creación de la eventual música.

El acto de centrarse en la idea creativa y dedicar un tiempo manifiesto para convocarla en el recuerdo contribuye a formalizar la apertura del proceso creativo. Desde luego, los desarrollos anteriores forman parte indispensable de la evolución lograda hasta ahora y su omisión sería inadmisible en el contexto estético-perceptual de un proceso creativo, pero algo particular sucede cuando el creador se pone a trabajar. Hay una sensación de comienzo que busca satisfacer objetivos preliminares más o menos claros y la necesidad de retratar esa pulsión huidiza, casi siempre mediante apuntes, garabatos o grabaciones. La información registrada permite identificar elementos básicos y conduce hacia los primeros intentos de asignar categorías; de forma más espontánea que sistemática se visualiza qué puede pertenecer a qué.

IV

Junto con mis intuiciones y perspectivas, sondeo lo que hasta ahora conozco del estímulo para puntualizar el proceder que le dará definición. Integro una descripción con cada una de las nociones registradas. Considero el orden de los eventos con la misma lógica con la que creo que ocurrieron. Con tiempo, acomodo la narrativa y filtro lo que no añade nuevas

ideas. Edito varias veces la descripción hasta obtener la versión más satisfactoria posible, la que mejor refiera a los instantes y tonalidades del impulso creativo.

La idea creativa desemboca cada vez más en información específica y la intuición, que hasta este punto conduce el proyecto artístico, define con cierta claridad el recorrido pendiente, sin embargo, la mayoría de los caminos siguen velados. Resulta crucial el tratamiento de la pulsión creativa respecto de las incipientes determinaciones que en conjunto constituyen el diseño de un método. El delicado balance de estos elementos, que puede ser afectado por una serie de factores de contexto, esculpe el resultado.

V

Examino la descripción redactada, estimo si ésta representa la estructura general de la vivencia y ajusto lo necesario para mejorarla. Después, escindo el texto en segmentos que refieran ideas completas para analizar momentos más puntuales. Reviso cada uno de los fragmentos para especificar su particularidad tanto como sea posible y reflexiono sobre su participación en el proyecto.

Afloran en el proceso decisiones creativas particulares. Por convicción se privilegian el estudio constante del suceso detonante mucho antes de aproximarse a la escritura musical para asegurar una observación exhaustiva de las cualidades de la vivencia que evite alcanzar tareas de organización carentes de ese sustento. Es conocido que la organización de eventos, el diseño de estructuras en toda escala que articulan las evoluciones y transformaciones fluidas o discontinuas en la verticalidad y horizontalidad musicales produce una fascinación particular en la mayoría de los creadores. Aunque la actividad creativa se integra de la necesidad de disponer los elementos en diferentes instancias y presentaciones, debe su origen a otro propósito,

fuera del juego que plantea el atractivo estructural: obedece sin remedio a la idea original que desencadena en cada caso los procesos artísticos.

VI

Una vez establecida la versión definitiva del texto, relaciono cada una de sus partes con propiedades de la física y la psique que pueden manifestarse en el ámbito musical. Para ello, elaboro una lista de elementos con ese potencial de asociación. Completo formatos con los datos psicofísicos atribuidos a cada segmento de la descripción que me informan sobre las posibilidades de traducción en ritmo-sonido.

El suceso detonante tiene como natural devenir su expresión en el ámbito físico. Para hacer tangible tal información se requieren precisar los datos obtenidos, hasta ahora incompletos. El constitutivo musical de base –la crono-acústica, con propiedades del espectro físico y magnitudes correspondientes– hace posible la asociación con conductas de los objetos regidos por leyes naturales. De esta forma podemos hablar de altura (alto y bajo), intensidad (grado de energía), timbre (cualidad de la forma de onda) y otros elementos crono-acústicos. En complemento, resulta fácil relacionar dichos comportamientos con referentes de la cognición como, por ejemplo, las emociones y los afectos.

VII

Hago exploraciones vocales para intentar traducir en sonido algo de la información generada. Por ello rememoro, aunque sea como una aproximación, la gama de propiedades relacionadas con cada segmento del texto. Genero un material esbozado, escueto, inacabado, a veces alejado de la búsqueda, que presiento será de utilidad más adelante. Para asentar lo que encuentro durante estas experiencias tomo notas que me orientan hacia una producción equiparable de los sonidos.

La ruta creativa alcanza una instancia crucial, traducir en sonido los elementos detallados en las tareas anteriores. Los medios de traducción –como la voz, los objetos y los instrumentos– en combinación con el tipo y el alcance de la exploración, factores ligados con las capacidades y propósitos individuales, determinan el resultado explorado. En este punto impera una actividad básicamente espontánea, que mediante una búsqueda tentativa genera los primeros materiales sonoros. Los resultados iniciales son sometidos casi con urgencia a un tamiz general, que dirime elementos empáticos con la impresión creativa de aquellos no satisfactorios. Esta selección permite discernir qué materiales continuarán en los futuros estadios creativos.

VIII

Grabo las exploraciones vocales, evalúo su pertinencia y tomo decisiones sobre su permanencia. Observo varias veces cada pequeño resultado con un exhaustivo filtro de referencia, las asociaciones con elementos de la física y la cognición, hasta que obtengo una colección funcional de materiales.

Registrar las búsquedas sonoras es útil para recordar la cualidad de cada material obtenido. Mediante estas reproducciones y su estudio acucioso se rememoran las asociaciones que dieron origen a lo grabado. Dado el carácter espontáneo de las exploraciones, resulta provechoso contar con referencias descriptivas del método de generación cuya información beneficie la traducción fiel de los sonidos. La pérdida parcial de información con el paso del tiempo y la suma continua de materiales derivados de nuevas exploraciones puede desdibujar el proceder exacto que condujo a los resultados elegidos.

IX

Edito lo grabado para generar distintas evoluciones musicales. Detecto perspectivas formales, relacionadas con la estructura del impulso originario, que se establecen de manera progresiva. Escucho las evoluciones grabadas y anticipo sus posibles versiones en medios crono-acústicos diversos –instrumentos, voces, objetos–. Imagino varias combinaciones de los materiales para obtener las cualidades sonoras que me interesan.

La herramienta de reproducción permite una escucha informada de cada una de las evoluciones musicales. Con cierta naturalidad, la recepción atenta ayuda a fantasear un acomodo: “este evento tiene un perfil transitorio, aquello puede presentarse como un bloque, puedo anticipar que ese otro objeto se debe desarrollar para formar parte de una conclusión”, y ese tipo de especulaciones y razonamientos musicales. Al diseño de un continuo temporal se añade la vinculación formal de eventos cuya función es orientar la memoria de la audiencia. Con frecuencia acontecen sucesos cuya repercusión excede el ámbito local y se vuelven ejes constructivos en otra instancia de la obra. También ocurre que surgen proyecciones vinculadas con cada compuesto sonoro que encuentran un símil en el ámbito instrumental: “este elemento es capaz de manifestarse en un violín, aquel sonido puede reproducirse frotando un bombo con el cepillo de una escoba, ese ruido puede emularse combinando una técnica vocal determinada.”

X

Esbozo los primeros visos de notación musical y delinear los símbolos más efectivos para cada elemento de la evolución. Pondero múltiples variables antes de determinar versiones satisfactorias de escritura. Algunos de los bosquejos reflejan el código tradicional, sin embargo, requiero formular nuevas representaciones gráficas para anotar aquello que la tradición escrita no ha considerado. Me percato de que las técnicas de ejecución tienden a

estar en constante debate entre lo que imagino y lo que es posible. Comienzo a definir con mayor precisión los elementos que integrarán la obra. Inicio el registro escrito de las evoluciones musicales.

Toca el turno de afrontar el problema de la escritura. Este proceso ocurre gracias al relativo balance que existe entre la invención de nuevas formas de representación gráfica y los modos escritura musical conocidos. A este respecto, la fórmula particular de cada obra depende de una gama de resoluciones que convergen como uno de los últimos ingredientes del proceso creativo. La escritura establece cómo los elementos indeterminados en las indagaciones iniciales pueden trascender el ámbito de las ideas, emociones, fantasías y sueños para consolidarse en material musical relativamente fijo. Así, la notación musical permite reconocer con mayor precisión la verosimilitud de los materiales de acuerdo con las proyecciones iniciales. Los esbozos espontáneos que resulten en plasmar el sonido deseado en una codificación útil para comunicar de la forma más eficaz –sencilla e intuitiva– el proceder instrumental o vocal pretendido son el camino hacia la autonomía en escritura.

XI

Intento concretar el horizonte musical imaginado –difuso, cambiante y en ocasiones inasible–. Agoto la mayoría de los procesos para detallar hasta donde sea posible una versión del flujo musical que me satisface. Con un frenesí determinista continúo hasta obtener un registro final, una versión definitiva.

La concreción de la obra alcanza todos los niveles, desde los detalles mínimos hasta las estructuras más elaboradas. La verticalidad, reflejada en elementos como la cualidad de contenido crono-acústico, posibilidad combinatoria y grado de densidad

en relación con el sonido/silencio de cada momento, y el eje horizontal musical, manifestado en la evolución de las duraciones sujetas a un valor básico de subdivisión del continuo temporal, la secuencia de los momentos y los eventos estructurales que inciden en más de una instancia musical se consolidan en la escritura. El estadio onírico, fantástico e imaginario ahora se encuentra congelado en una versión medida de sonido/silencio y duraciones. La escritura también revela en cierta medida el estado de los eventos, los objetos, técnicas y evoluciones, para que puedan ser analizados por el mismo creador o por terceros.

XII

Llego al punto en que decido poner fin al proceso creativo de esta sección. Me represento el resultado y juzgo su eficacia y potencial expresivo en comparación con la experiencia originaria.

Cotejar el ímpetu creativo y otros referentes con los resultados parciales alcanzados durante la elaboración de la obra es de utilidad, pero el hecho de obtener un registro escrito definitivo incentiva una observación más detallada de correspondencias entre lo concebido y lo generado. Este acto da un sentido circular al proceso, que completa su forma al volver a evaluar los propósitos y objetivos iniciales con respecto del resultado. Basado en ello se establece un juicio del grado de éxito obtenido. La valoración del resultado, en conjunto con la serie de problemáticas resueltas durante el proceso creativo como una totalidad, conlleva un porcentaje implícito de aprendizaje.

3.3 Eventos creativos en la narrativa de la experiencia

El siguiente nivel de análisis consiste en establecer un criterio de identificación de los eventos creativos que pudieran encontrarse en el texto fenomenológico. Como unidad representativa de los eventos elegí las formas verbales, por ser la categoría léxica que muestra más claramente el sentido de la actividad narrada. Los verbos indican acciones, procesos, estados o existencia que afectan a los sujetos o las cosas; tienen variación de tiempo, aspecto, modo, voz, número y persona.¹⁶¹ Dada la variedad y el tipo de funciones que cumplen, las formas verbales se consideran indispensables para comprender los sucesos plasmados en la descripción fenomenológica.

Las formas verbales están integradas por dos elementos. Primero, la raíz o lexema, parte común de los verbos que otorga significado a la palabra; y segundo, la terminación variable –conocida como desinencia– que precisa la información gramatical, conjugaciones, declinaciones, etc. Las formas verbales ayudaron a establecer el primer criterio de clasificación del análisis:

a. Formas personales a1. Modo indicativo - 1ª persona singular del presente (el que habla). Ej: “yo imagino” - 3ª persona singular del presente (de lo que se habla). Ej: “ello evoca”
b. Formas impersonales b1. Infinitivo: terminaciones <i>-ar, -er, -ir</i> . Ej: “conocer” b2. Infinitivo más complemento directo: <i>lo, la</i> b3. Participio: terminaciones <i>-ado, -ido</i> . Ej: “enriquecido”
c. Sustantivo de acción verbal. Ej: “traducción”
d. Perífrasis modales y aspectuales. Ej: “intento recobrar”

Tabla 2. Formas verbales que definen el criterio de selección

¹⁶¹ Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Consulta en línea de la palabra “verbo”: <http://dle.rae.es/?id=bbVXlxq>

A continuación, aparece como ejemplo el primer párrafo del texto fenomenológico bajo el análisis verbal descrito. Para facilitar su ubicación, las formas verbales se resaltan con negritas y el resto del texto se atenúa. Después se presenta una tabla que muestra la forma verbal y la respectiva conjugación o categoría verbal.

I

Algo **cimbra** mi sentido de la belleza. Lo **contemplo** como una manifestación intensa de mí mismo, de aquello que me define y a la vez me confronta. Su potencia **deja** una profunda huella que **despierta** mi interés y me lleva a **fantasear**. De golpe, **deseo** que el suceso sea el origen de una evolución musical. **Atisbo** ideas vagas sobre sus posibilidades, **evalúo** eventuales formas de proceder, pero **estoy incierto** en cómo afrontar esta nebulosa sin estructura.

Forma verbal	Conjugación
cimbra	Con pronombre demostrativo (esto, eso)
contemplo	1a. p.sing. presente (yo)
(me) deja	Con pronombre demostrativo (esto, eso)
despierta (mi)	Con pronombre demostrativo (esto, eso)
fantasear	Infinitivo
deseo	1a. p.sing. presente (yo)
atisbo	1a. p.sing. presente (yo)
evalúo	1a. p.sing. presente (yo)
estoy incierto	Perífrasis aspectual resultativa

Tabla 3. Formas verbales del primer párrafo del texto fenomenológico

El siguiente paso es proyectar categorías que ofrezcan referencias precisas sobre la operación mental o de comportamiento que cada verbo sugiere. Para homologar los cuantiosos y problemáticos términos de este conjunto elegí como guía un modelo gramatical conocido como *sustantivos de acción verbal*.¹⁶² A partir de este ejercicio atributivo, derivé del texto fenomenológico veintiséis tipos de operaciones que

¹⁶² En general, los sustantivos de acción verbal se caracterizan por tener el prefijo *ción*. Sin embargo, algunos términos de estas nuevas categorías no pueden conjugarse bajo este modelo.

participaron inequívocamente durante la creación de la primera sección de *Las compuertas de la furia*. Este conjunto se identificará a partir de ahora como *Clases de eventos creativos* (CEC): detección, reconocimiento, discriminación, atender, afección, expresión (emocional), exploración, juego, proyección, asociación, análisis, selección, organización, valoración, retentiva, recuerdo, evocación, aprehensión, adquisición, intención, resolución, traducción, improvisación (libre y referencial), reproducción, diseño y registro.¹⁶³ Una forma verbal del texto fenomenológico puede corresponder a una CEC única o bien a varios tipos de eventos a las vez, esto según la atribución que parecía más adecuada durante el ejercicio asociativo realizado.¹⁶⁴ Las clases de eventos creativos presentes en el primer párrafo del texto fenomenológico se muestran a continuación:

Forma verbal	CEC
cimbra	detección / reconocimiento / afección /aprehensión
contemplo	atender / valoración
(me) deja	afección
Despierta (mi)	valoración
fantasear	proyección
deseo	intención / expresión
atisbo	proyección
evalúo	valoración
estoy incierto	valoración

Tabla 4. CEC de las formas verbales del primer párrafo del texto fenomenológico

¹⁶³ En el Anexo 5 aparece una serie de definiciones operativas de cada una de las clases de eventos creativos aquí referidas.

¹⁶⁴ La versión completa de este estudio se encuentra en el Anexo 6.

3.4 Clases de eventos creativos

Los eventos creativos son hechos o acontecimientos que, mediante la participación del individuo como agente de su orientación, inciden en alguna proporción en la génesis de la obra musical. En adhesión con la práctica narrativa de la fenomenología y el principio lingüístico que sustenta la teoría de la acción de Davidson,¹⁶⁵ se considera un evento creativo a un acto, acción o suceso ocurrido durante el proceso artístico que puede ser descrito en un enunciado, sin implicar la necesaria participación de la voluntad. El simple hecho de enunciar un evento implica la habilidad de discriminar y jerarquizar la actividad realizada, además de ser reflejo de una capacidad de asimilación y de aprendizaje de lo ocurrido. Para evitar encasillar la noción de *evento creativo*, y sin negar el problema de escala que esta tiene, consideré más adecuada la idea de *clases de eventos creativos*, dado que un acto como, por ejemplo, una *evocación* puede manifestarse de múltiples maneras en la memoria propia o ajena y el contexto en que ese tipo de evento ocurre es igualmente variable y plural.¹⁶⁶

En música, la actividad creativa es clasificable de acuerdo con su origen cognoscitivo. Así, las clases de eventos creativos pueden ser perceptivas, afectivas, intuitivas, imaginativas, asimilativas, mnemónicas, volitivas, racionales, críticas y de comportamiento. A continuación, se trata con mayor fondo cada una de las CEC con el fin de comentar, acaso de forma preliminar, los temas esenciales del amplio cuerpo teórico que las explica. El apartado está organizado de acuerdo con los procesos

¹⁶⁵ Una persona es el agente de un evento si y sólo si hay una descripción de lo que hizo que hace verdad una oración que dice que lo hizo intencionalmente. En Davidson Donald. *Ensayos sobre acciones y sucesos*. Clarendon, Oxford. Oxford, 1980.

¹⁶⁶ Si todos los humanos somos seres cognoscentes y a la vez individuales, entonces la cantidad de eventos creativos para analizar parece inmensurable. Por ello, es más adecuado para el estudio pensar en categorías de eventos, más que en eventos individuales.

cognitivos generales que dan origen a cada tipo de evento creativo, de forma que, como ocurre con frecuencia en la literatura de ciencias cognitivas, el recorrido comienza con procesos como la percepción y transita hasta llegar a los eventos relacionados con el comportamiento. Ello completa una gama de eventos de complejidad creciente cuyo rasgo particular radica en los factores de complementariedad y enlace que priva entre estos factores. Ninguna CEC permanece aislada de las demás. No hay un acto unitario que pueda ser identificable sin que en él incida de cierta forma algún otro evento. La división entre categorías se hace, de nuevo, con fines didácticos. Avanzar hacia el comportamiento dentro de esta explicación implica encontrarse con eventos cada vez más interconectados. De la primera CEC se desprenden en racimo asociaciones con los demás tipos de eventos para constituir el entramado fundamental de la actividad creativa. Sin embargo, tales relaciones sólo podrán esbozarse de forma paulatina, de análisis creativo en análisis creativo; así, las aportaciones individuales de cada creador tienen el potencial de enriquecer nuestro entendimiento de cómo se relacionan tales categorías. Este trabajo pretende dar un primer paso en ese sentido y continuar abonando a este cuerpo teórico en un futuro.

La operación sensorial elemental llevada a cabo por todos los sistemas receptivos perceptuales consiste en *detectar* variaciones espacio-temporales en el entorno. En todas las modalidades sensoriales han evolucionado mecanismos para la detección de tales alteraciones porque estas constituyen una llamada a la acción.¹⁶⁷ Percibir es posible gracias a un evento involuntario que permite tomar conciencia de la aparición de un estímulo físico que no era patente y que abre la posibilidad para el registro de

¹⁶⁷ Wilson, Robert A; Keil, Frank C (eds.). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, Mass., MIT Press, p. viii.

sus propiedades. La detección es más que la simple localización de la información física, es un evento que conduce a un descubrimiento, a un encuentro con lo conocido, no conocido o lo inesperado que permanecía fuera de la atención y que puede representar algo significativo para el sujeto. En esta lógica, la detección es la primera condición que, en complemento con el reconocimiento, habilita la percepción, por lo que puede ser considerada como el punto inicial en el acceso al conocimiento.

El hecho de establecer de forma voluntaria o involuntaria la identidad de un objeto, evento o proceso gracias a la recuperación en el recuerdo de información equivalente o similar es lo que aquí se considera una tarea de **reconocimiento**. El reconocimiento es la capacidad de saber que un estímulo particular ha sido previamente aprendido cuando encontramos algo a lo que ya nos enfrentamos.¹⁶⁸ Esta capacidad de la percepción permite identificar los objetos por sus rasgos propios y señalar en consecuencia a qué clase pertenecen, de acuerdo con lo conocido. Sin reconocimiento el sujeto creativo dejaría de percatarse de qué se trata la información que recibe, el procesamiento de los eventos inmediatos no ocurriría y sería imposible la vinculación de esos datos con otras funciones mentales. El oído musical se valora por su capacidad de identificar frecuencias (alturas), relaciones de alturas (intervalos verticales y horizontales), relaciones de tensión (funciones armónicas), timbres (instrumentales y de objetos), componentes sonoros de fenómenos de la naturaleza y el entorno (sonidos y ruidos) o relaciones con expresiones musicales o naturales preexistentes.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 428.

La *discriminación* perceptiva es la capacidad de los individuos de diferenciar los estímulos del entorno para poder procesarlos y responder a ellos.¹⁶⁹ El reto de distinguir los sonidos y sus propiedades e identificar las magnitudes y el dinamismo de los componentes esenciales es primordial en la obtención y manipulación de la información durante un proyecto artístico musical. Entre más simples y familiares son los estímulos la tarea de discriminación será más sencilla, pero en ocasiones, ante estímulos de mayor complejidad, puede ser una actividad que demande un gran esfuerzo de la atención y la voluntad. La discriminación más compleja depende de capacidades cognitivas ampliadas que por lo general se adquieren en el entrenamiento de tareas específicas; por ejemplo, el desarrollo del oído musical. Un oído musical sofisticado es capaz de seleccionar excluyendo, es decir, puede poner el foco de atención en un componente sonoro particular y a la vez dejar en la periferia aquellos elementos que no están siendo atendidos en ese momento. La capacidad de un autor musical de ubicar un instrumento que desatina en la ejecución de una de sus piezas y de señalar las diferencias entre lo que pide la partitura y lo que se hizo es un tipo de discriminación perceptiva.

En la creación musical, la aplicación de la actividad mental y sensorial hacia un objeto o problema dentro del proceso creativo es producto de *atender* sus características. Por un lado, es posible atender estímulos internos como los contenidos de un recuerdo, pero cuando existe un énfasis en atender mediante la intervención de un sentido, por ejemplo el auditivo, para lograr un discernimiento fino del estímulo o la recepción estética del mismo, entonces denominamos ese proceso *escuchar*. La escucha musical es el acto de entrega de la atención hacia la captura y discriminación

¹⁶⁹ Matsumoto, David (ed.). "Discrimination" en *The Cambridge Dictionary of Psychology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009, p. 163.

óptimas de la información auditiva, musical o del ambiente, que conduce hacia el discernimiento de las relaciones crono-acústicas y que en algunos casos tiene como consecuencia el movimiento del sistema afectivo del individuo que lo consuma. La creación musical, como actividad que imagina, diseña y organiza ritmos y sonidos persiguiendo fines artísticos, depende de manera inalienable de la capacidad de concentrar la atención con toda diligencia hacia los estímulos auditivos en juego para permitir su ingreso en el presente consciente. La recepción óptima de lo musical es posible gracias a factores de habilitación –como disposición y apertura hacia los estímulos–, además de factores de aprendizaje –creencias e interés– que logran una escucha de mayor definición y profundidad. La escucha es un proceso activo que demanda involucramiento. Es mucho más que la simple recepción de estímulos musicales; es en sí misma una actividad conducente a la generación de modos personales de expresión que producen en los individuos que la efectúan estados psicológicos variados. Atender/escuchar se consideran aquí como actos equivalentes. Escuchar es un atender con el sentido del oído, en complemento con otras capacidades cognitivas; así como observar sería atender con el sentido de la vista con una atención deliberada y palpar sería el equivalente de atender una experiencia táctil.

Los datos captados por los sistemas perceptivos en tareas como detectar, reconocer, discriminar y atender producen un efecto de diferentes intensidades en el estado emotivo de los sujetos. La *afección* es la impresión involuntaria que un acontecimiento de determinada magnitud causa en el individuo creativo, cuyo resultado es la alteración o movimiento de su ánimo.¹⁷⁰ En tareas de la vida cotidiana

¹⁷⁰ Como se puede inferir, la idea de afección aquí expuesta se presenta como un canal de resonancia con los estímulos internos y externos que impactan al sujeto y le conducen a la activación de la expresividad. Este sentido de afección tiene relación con el uso kantiano del término, entendido como la propiedad de los objetos de influir sobre los órganos de los sentidos. Lo anterior se contrapone, sin

el sistema afectivo oscila en una zona de neutralidad que en la mayoría de los casos permite mantener a raya sobresaltos emocionales,¹⁷¹ ello hace posible operar y relacionarse con relativa normalidad en un entorno social. Cuando ocurre una afección esa neutralidad es impactada, el resultado es una disposición que modifica el comportamiento hacia los estímulos que nos afectan.¹⁷² Para que ocurra una afección estética es necesaria la activación de ciertos factores psíquicos –inclinación, empatía, convicción– que en orden e intensidad establecen la posición emotivo-afectiva de los creadores. El grado de alteración o modificación anímica que causa un *detonante creativo*, por ejemplo, corresponderá con la magnitud y el sentido de la respuesta para manifestarse como una narrativa de la fantasía, como la necesidad de explorar en algún medio o como la necesidad de investigar sobre un tema relacionado. En música, los detonantes creativos son ideas de orden intuitivo producto de vivencias que mediante el enlace de marcos de pensamiento relacionados o sin relación insinúan en incipientes representaciones un potencial de expresión sonora.¹⁷³ Los detonantes creativos contienen en alguna medida un ingrediente afectivo, causado usualmente por experiencias –percepciones, recuerdos, imaginaciones y otros contenidos mentales– que alteran el estado emocional previo de los individuos. Esta idea germinal produce un efecto estético vigoroso en los autores musicales, una intensa certidumbre que ocurre gracias a la convergencia de procesos cognoscitivos que convierten la observación imparcial en atención focalizada. Los detonantes creativos cumplen varias funciones; son las ideas que sostienen el comportamiento creativo,

embargo, con otros sentidos de la afección como el de Spinoza, retomado más adelante por Gilles Deleuze, en donde la imagen de una cosa asociada a una acción se considera una afección.

¹⁷¹ La eutimia es el estado de normalidad emocional en el que transcurren la mayor parte del tiempo las personas sanas.

¹⁷² En *Proyecto filosofía en español*, 2001 <http://www.filosofia.org/enc/eha/e010512.htm>

¹⁷³ Para Koestler (1964) la condición principal de la creatividad radica en la llamada bisociación, la percepción de una situación o idea [...] en marcos de referencia auto-consistentes pero habitualmente incompatibles.

son un importante referente para perseguir los objetivos propuestos, son el origen que ayuda a dar forma física al ímpetu inicial, son el agente principal en la modulación del juicio al seleccionar y organizar el material musical, son el antecedente primario en la elaboración del registro que informará a otros sobre las formas de reproducción de la obra y también son un factor sustancial en la valoración del resultado final. Durante su estancia en Japón, para presentar *Spiral* (1968) en la Feria Mundial de 1970, Karlheinz Stockhausen trabajaba en un dúo para los pianistas Aloys y Alfons Kontarsky que sería entrenado en el Festival de Donaueschingen. La génesis de este trabajo, que a la postre sería una de sus piezas más emblemáticas, *Mantra* (1970), provino de una melodía que surgió espontáneamente cuando viajaba en un automóvil unos años atrás, así como de su interés en refinar las técnicas de modulación en anillo de la música electrónica:

Estaba sentado al lado del conductor, y dejé que mi imaginación se desatara por completo [...] estaba tarareando para mí mismo [...] escuché esta melodía y todo se desarrolló muy rápido: tuve la idea de una sola figura musical o fórmula que se expandiría durante un período de tiempo muy largo, y con eso quiero decir cincuenta o sesenta minutos. Y estas notas fueron los centros alrededor de los cuales presentaría continuamente la misma fórmula en una forma más pequeña [...] escribí esta melodía en un sobre.¹⁷⁴

Aparte de la afección, si existe un acto emotivo definitorio del arte, este debe ser, sin duda, el impulso irrefrenable de hacer patente los gustos, intereses, ideas, exploraciones, emociones y demás apreciaciones subjetivas valoradas por el individuo en un producto estético. El sentido aquí propuesto de la palabra *expresión* refiere al

¹⁷⁴ Cita de la conversación entre Jonathan Cott y Stockhausen durante el mencionado viaje. En Kurtz Michael. *Stockhausen. A Biography*, London: Faber & Faber, 1992.

vínculo que el artista establece entre lo que impacta su vida interna y la necesidad de transformar esa fuerza en manifestación sonora, plástica, arquitectónica, literaria o cinematográfica. Trasladando la idea de Eduardo Nicol sobre que el *ser* sólo puede entenderse en la metafísica moderna como la manifestación de sus apariciones, como fenómeno, se puede decir que el artista se da como expresión en la conciencia de los demás, y que la obra de arte no es un medio de expresión sino la expresión misma del ser-artista.¹⁷⁵ La expresión es también una forma de manifestar la perspectiva de lo que uno es capaz de alcanzar en un proceso creativo. La ambición de un proyecto radica en el planteamiento de problemas que superar; el intento de sondear un fenómeno crono-acústico, el uso experimental de instrumental novedoso o bien en el simple hecho de consolidar la idea musical que atrajo la atención. Bajo tal deseo se conducen las proyecciones del detonante, un referente que, aunque habita en la memoria y conserva algo de su intensidad, pierde con el paso del tiempo cierta definición. El gran reto de la intención expresiva es por lo tanto asir y plasmar el contenido indefinido y cambiante imaginado. De acuerdo con lo anterior, la expresión es una fuerza que alimenta a cada una de las evoluciones en marcha durante el ejercicio creativo. La expresión enuncia la voluntad no sólo de producir algo, sino que señala el paso de una naturaleza a otra de forma diferente, en la que persiste sin embargo algo de la primera.¹⁷⁶ La transformación de algo probable a algo real deviene en el deseo del artista de poner de manifiesto, para sí mismo y para el mundo, la pulsión que le afecta, aquello que le mantiene en un estado activo, alerta, imaginando y planificando estrategias, motivado por la tarea que se avecina, en un estado emocional positivo, vigoroso y perdurable.

¹⁷⁵ Para Eduardo Nicol, el ser no es nada sin sus apariencias. El ser consiste en aparecer: el ser está a la vista en los entes que lo manifiestan desde de la temporalidad y la multiplicidad: lo expresan. El ser es manifestación. El ser es fenómeno. En Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*, México: F.C.E., 1957, p.172.

¹⁷⁶ Colli, Giorgio. *Filosofía de la expresión*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996.

El impulso de expresar la subjetividad de los autores mediante las formas de arte plantea el problema de cómo llevar esos impulsos del mundo interior a la esfera musical. Para ello, la participación de la imaginación es indispensable. Una actividad imaginativa directamente vinculada con este problema es la *exploración*. Explorar en la creación de música implica averiguar de manera libre y diligente los potenciales inherentes de objetos, eventos, procesos o fantasías para derivar posibilidades no conocidas o incluso reconocibles. Las evoluciones creativas están integradas por una diversidad de estímulos estéticos, elementos seleccionados por la atención que emergen durante las sesiones de trabajo que al ser explorados y valorados se perfilan como los materiales del proceso artístico. Como cualquier fenómeno presente en la conciencia, los estímulos estéticos se nos presentan restringidos a determinada perspectiva, es decir que, al estar dirigidos hacia ellos se conocen alguno de sus perfiles y una parcialidad de sus cualidades en una impresión inicial.¹⁷⁷ La inclinación natural de inquirir sobre aquello que interesa, pero que no se deja ver en su totalidad, engendra el deseo de exploración, investigación y aprendizaje, actividades que permiten complementar la información que se tiene de los objetos o los fenómenos. Al explorar con la mente las posibilidades de un estímulo estético se siguen vías intuitivas, analíticas y transformativas como rutas para adquirir familiaridad con sus contenidos, plantear rumbos de acción o anticipar evoluciones probables. La exploración en su etapa intuitiva consiste en situaciones pre-reflexivas con las que el individuo puede ampliar su conocimiento del fenómeno, como pueden ser representaciones mentales no deliberadas. En su etapa analítica, la exploración procede de una manera más estructurada, que se orienta hacia tareas de

¹⁷⁷ Ello remite de nuevo a la noción de intencionalidad en Brentano y Husserl, donde los objetos de la conciencia trascienden su cualidad perspectiva, es decir, su perfil inicial puede ser completado por la exploración e investigación de sus partes y propiedades. Estos son aspectos estructurales de los contenidos intencionales o noemas. En *Ideas I* § 128-55.

discernimiento y clasificación de los componentes. Por último, los estímulos estéticos pueden ser transformados para conocer su potencial en términos de extensión, flexibilidad y capacidad combinatoria con otros elementos. En música la fase de exploración parece estar constantemente vinculada con la capacidad de traducir esa información en eventos auditivos a través de un medio propicio. Esta traducción se encarga de generar los elementos fundacionales de la obra musical usando variadas aplicaciones. Ejemplos de tales aplicaciones serían ejercicios improvisatorios, con instrumentos, la voz u objetos no musicales; registros como grabaciones con o sin procesamiento digital facilitados por software que plasman el objeto en simulaciones que permiten apreciar la transformación de sus componentes. La traducción y la improvisación, como ya lo puede inferir el lector, son conductas creativas íntimamente ligadas con la exploración.

El arte puede ser considerado un derivado evolutivo del *juego*, como escape de lo real y la vida cotidiana. El juego se engarza con lo estético, ya que aún en su forma más primitiva, se provee de la gracia, la belleza y la armonía de los movimientos. En este caso, el artista crea para sí un mundo que domina, como el niño que juega, imagina o simula, imita y representa.¹⁷⁸ Esta idea encuentra cauce en dos vertientes básicas, la que tiende hacia la construcción de una movilidad lúdica basada en una regulación predeterminada y aquella en donde para alimentar el potencial creativo el sujeto se entrega a una suerte de ficción, ensoñación o fantasía. El creador musical puede resignificar el sentido del acto creativo al plantearlo como un modelo de juego en donde la manipulación de los elementos principalmente formales se vuelve la premisa que orienta la recepción. Esto propicia la interacción entre la música generada y la

¹⁷⁸ Delacroix, H., *Psicología del Arte*, Editorial Paidós, Madrid, 1951.

audiencia, al proponer evoluciones sonoras que afirman o niegan la expectativa de los interlocutores. El autor, como primer escucha de la obra, diseña estrategias y toma decisiones contando con que una actitud lúdica de la recepción permitirá entablar una suerte de dialogo que puede afectar la emotividad, incitar sorpresa, confusión, exaltación y duda. El tipo de expectativa y su relación con el resultado evocan en el oyente diferentes respuestas emocionales que dependen de ciertas condiciones: cuando los resultados coinciden con las expectativas del oyente, cuando los resultados entran en conflicto con las expectativas del oyente, cuando se confirman algunas expectativas mientras que otras se frustran simultáneamente, cuando un oyente aprende a esperar lo inesperado, y cuando un oyente experimenta un solo resultado como paradójicamente esperado e inesperado.¹⁷⁹ Por otra parte, en el sueño nocturno y lúcido y en las representaciones imaginarias radica la capacidad para ejercer la fantasía. La fantasía es el fundamento que permite sobrepasar una y otra vez los límites de la racionalidad y la lógica y es el medio para explorar un mundo onírico desligado de lo factual. La fantasía es una fuente de espontaneidad creativa indispensable para la música. Por otro lado, la inserción de elementos de humor, por ejemplo, el diseño de sonidos onomatopéyicos en una pieza que representen expresamente algún objeto, ser vivo, máquina, o bien un personaje ficticio son también elementos de juego para la creación de música.¹⁸⁰ El proceso de generación musical también puede pensarse como el primer paso en la constitución de un ritual.¹⁸¹ La creación escénica implica una oferta fundamental, que consiste en que a

¹⁷⁹ Meyer, Leonard B. *Emotions and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press. p. 43.

¹⁸⁰ Existen muchos ejemplos; en *Halleluia* (1968) de Mauricio Kagel, donde se evocan sonidos de abejas, perros y gatos que aparecen dentro de una textura coral casi cacofónica. Para más información sobre el tema consultar: Castelões, Luiz E. "Musical onomatopoeia". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, p.111-134, jul. 2007. Consultado en línea en:

http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03_03_musica_filosofia_04_luiz_casteloes.pdf

¹⁸¹ El juego es una de las esencias musicales señaladas por el musicólogo y fenomenólogo Thomas Clifton en *Music as Heard* (1983). Es de destacar que Clifton considere al juego como un fundamento

través de un acontecer artístico, musical, teatral, de danza o de *performance* pueden acontecer experiencias importantes para el receptor; eventos entretenidos, interesantes, emotivos, en algunos casos trascendentes. La reunión por voluntad propia de varios individuos con una relativa seguridad del propósito de su asistencia en una sala de conciertos, un museo o una explanada, o cuando simplemente alguien se prepara para escuchar en un espacio íntimo y con toda entrega su música favorita, pueden considerarse actos que por sus procedimientos y recursos ceremoniales rozan o de hecho adquieren un valor ritual.

La imaginación utiliza isomorfismos y metáforas para simular versiones y desarrollos de los estímulos, con lo que es posible adelantar sin necesidad de planes muy definidos un conjunto de pasos necesarios para consolidar los objetivos creativos.¹⁸²

Los autores musicales son capaces de anticipar con relativa soltura estructuras formadas por los elementos básicos del macrotimbre: frecuencias, amplitudes, colores armónicos; pulsos, ataques y duraciones. La *proyección* permite anticipar el territorio de aparición de los materiales musicales. Sin embargo, salvo casos excepcionales, nuestra habilidad de imaginar la temporalidad de una alta cantidad de datos de forma prospectiva es limitada. Acaso es posible vislumbrar la posición de unos pocos eventos o adelantar la estructura general de las obras, así como los puntos máximos y mínimos de tensión musical. Más que un acomodo burdo de las partes, la proyección formal permite perfilar una experiencia de escucha que conforme se configuran sus elementos es cada vez más clara y completa. La imaginación prospectiva ayuda a

importante para la música. Para más sobre el tema ver: Clifton, Thomas. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press. 1983.

¹⁸² Las representaciones típicas de la imaginación son figurativas, es decir imágenes –no exclusivamente visuales, sino también auditivas, olfativas, gustativas y cenestésicas. Pueden ser analógicas, proposicionales e intensamente simbólicas, además de perceptivas, lúdicas y fantásticas. De acuerdo al dominio sensorial, estos son parámetros para definir y analizar imágenes mentales en cuanto a su modalidad. En Díaz, José Luis. (2007) *op. cit.*, p. 524.

inferir y puede establecer jerarquías entre eventos, relaciones de proximidad entre eventos y arcos de tensión musical de dimensión variable. La función del material en la obra musical influye en la definición de jerarquías. Se valoran los eventos creados con respecto de la cercanía que guardan con las intenciones estéticas del autor. A mayor proximidad con estos objetivos, aumentará el grado de valoración del material durante el proceso artístico. Sin embargo, en la proyección, la definición de jerarquías puede ser involuntaria e intuitiva, al simplemente aparecer la certeza de que cierto material tiene más peso, posible nivel de desarrollo o trascendencia que otro. Sean eventos de orden estrictamente crono-acústico, como configuraciones de alturas, duraciones o timbres; de orden analógico, que transfieren información equivalente de un fenómeno extra-musical en cuanto materia, movimiento y energía; o de orden simbólico, que representan conceptos dotados de un código de interpretación, el nivel de prominencia de los materiales permite consolidar en la mente del autor elementos invariables e insustituibles, mientras que los que no alcanzan esta categoría son modificados u omitidos en el resultado final. Los cambios que el material sufre por esta condición pueden derivar en nuevas jerarquías que reconfiguren la obra en su ordenamiento y desarrollo. La relación entre eventos musicales se define por el grado de similitud del contenido, es decir, la similitud entre los componentes que producen imitación, variación, contraste. Para el creador, el parámetro de semejanza permite controlar la coherencia de los elementos que conforman el diseño musical mediante la administración tentativa de los recuerdos en el escucha. Identificar la repetición de un elemento musical, las similitudes o divergencias de sus rasgos determina la forma en que será escuchada la obra y es uno de los aspectos cuya dinámica refleja, de nuevo, los designios más básicos del artista. Existe también, como se ha mencionado, la posibilidad de establecer relaciones entre progresiones musicales no discretas, en

obras donde los materiales conforman un solo objeto en evolución, como *In C* de Terry Riley. En estos casos, la relación proyectada ocurre entre el incesante punto de transformación del objeto único o predominante y el momento inmediato de mínima variación.

La capacidad imaginativa de los autores musicales es acompañada por operaciones racionales que ayudan a desarrollar el potencial de las ideas e incluso exceder expectativas no contempladas por la esfera lúdica. Un número importante de estímulos musicales son producto de la *asociación* de elementos del pensamiento que surgen de forma espontánea o bien como resultado de un intrincado proceso de reflexión y trabajo. Una de las herramientas de este mecanismo asociativo es la analogía. El proceder analógico ocurre como una transferencia de conocimiento de tipo inferencial desde un dominio familiar hacia uno desconocido o por descubrir. El uso de analogías es una habilidad que se encuentra en el centro de nuestras capacidades cognitivas, es típico tanto del razonamiento funcional como del pensamiento creativo y se usa con frecuencia para explicar o argumentar algún tema y en la resolución de problemas.¹⁸³ En la creación de música, un tipo de asociación común ocurre al localizar una posible equivalencia entre un fenómeno natural, mecánico, tecnológico, científico, artístico o conceptual y una proyección de orden

¹⁸³ El pensamiento analógico se desarrolla en cuatro etapas sucesivas: selección, mapeo, evaluación y aprendizaje. En cada etapa operan tres condiciones: similitud, estructura y propósito, aunque su importancia varía en cada etapa. El pensamiento analógico comienza con la selección de una fuente análoga, detectada como útil para alcanzar un propósito referente de algún objetivo. La selección del objetivo es guiada en buena medida por criterios de similitud, pero también por su propia estructura. Una vez seleccionada la fuente, se mapean los componentes de este origen en los del objetivo. El mapeo es controlado predominantemente por restricciones de estructura y puede generar similitudes que no se presentan de maneja independiente de él; es una acción cuya función es generar inferencias sobre el objetivo. Alcanzar el propósito de este tipo de asociaciones depende de las relaciones estructurales entre la fuente y el objetivo. Si una analogía es exitosa, el aprendizaje ocurrirá dada la abstracción de un esquema general de correspondencias que captura los patrones relacionales de las estructuras más relevantes para el propósito de la analogía. En Holyoak, Keith J.; Thagard, Paul. *Mental Leaps. Analogy in Creative Thought*. Cambridge MA: MIT Press, p. 192.

rítmico o sonoro que guarda en sus estructuras internas algún grado de semejanza. Según su contenido, los estímulos musicales se relacionan de forma analógica con una diversidad de campos, entre ellos: ideas producidas desde la experiencia cognitiva que abarca una gama de aspectos psicológicos; ideas que provienen de la observación de fenómenos naturales; ideas que se originan desde otras artes; ideas que provienen de la imitación de objetos creados por el hombre; ideas estimuladas por el entorno; ideas originadas desde el conocimiento científico o herramientas tecnológicas; ideas relacionadas con un concepto o noción rectora que al asociarse con música generan posibilidades de elaboración; y finalmente, procedimientos originados desde el mismo campo musical.

El *análisis* es uno de los procederes racionales más prominentes en la creación de música. Tal vez en su sentido más amplio, el análisis podría definirse como un proceso de aislamiento o de búsqueda de lo fundamental de un fenómeno para que pueda ser explicado o reconstruido. La explicación o reconstrucción a menudo se exhibe en un proceso de síntesis correspondiente, pero esto permite gran variación en el método específico.¹⁸⁴ Independientemente del estudio teórico de una obra y sus técnicas de composición, el análisis opera como habilitador de las reconstrucciones y transformaciones de los elementos; las reconstrucciones refieren al proceder pragmático en la observación de los materiales generados que conduce a su organización, y las transformaciones, al quehacer del que depende la traducción de los impulsos extra-musicales hacia la conformación estética de las evoluciones sonoras.

¹⁸⁴ Existen tres concepciones básicas presentes en las prácticas analíticas: la deconstructiva, que permite la distinción de las partes, con el propósito de conocer principios, elementos, estructuras y funciones; la transformativa, que traduce los datos del fenómeno en proposiciones lógicas, matemáticas o científicas; y la interpretativa, que descifra o resignifica la información o los resultados, es decir, busca dar sentido a lo analizado. En Beaney, Michael, "Analysis", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Consultado en línea en: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/analysis/>

Al identificar los rasgos de un ambiente sonoro como, por ejemplo, un bosque,¹⁸⁵ se relaciona la información discernible en ese momento con una serie de elementos ya establecidos en la memoria, separada de la información que no se alcanza a descifrar. Con los elementos discernibles se establecen conexiones cualitativas que permiten comprender de manera aproximada el funcionamiento de esa evolución. Los elementos, funciones o estructuras que el análisis permite discernir durante la creación de una obra son instrumentales en el diseño de los sistemas creativos. Conocer las posibilidades de los sistemas mediante el análisis interviene en la proyección de versiones, desarrollos, transformaciones y acomodos de materiales complementarios que pudieran predecirse desde la concepción perceptiva o imaginativa de la obra. Las operaciones analíticas de la creación musical también alcanzan estratos que van más allá de las estructuras mediante el estudio de la experiencia. Gracias a la recuperación que nos permite el recuerdo somos capaces de analizar experiencias del pasado lejano o reciente, como pueden ser los sueños, los estados emocionales, los eventos decisivos de la vida o un simple dato de la percepción que pretendemos recuperar.¹⁸⁶

La razón también se manifiesta en actos de *selección*, al extraer uno o más elementos de un repertorio existente producto de un ejercicio discriminatorio y volitivo, marcado por propósitos puntuales. Al obtener un conjunto de eventos audibles como resultado de exploraciones como parte del proceso de búsqueda de materiales musicales ciertos

¹⁸⁵ Los bosques, las ciudades, las costas son ambientes sonoros en el sentido que los sonidos que ahí se producen pueden constituirse en una escucha creativa como estímulos estéticos.

¹⁸⁶ El análisis de la fantasía como origen de procesos creativos musicales establece una situación en donde el creador sueña despierto para manipular su imaginación en una especie de narrativa cinemática que arroja datos extrapolables al ámbito musical. Dadas las cualidades del estadio fantasioso, este tipo de análisis provee la espontaneidad, fluidez y flexibilidad creativa de la que muchos de los procedimientos constructivos carecen. Este modo de observación de los impulsos fantasiosos de la imaginación con propósitos creativos es promovido por Julio Estrada. Ver Estrada, Julio et al. *El imaginario musical creativo*. México D. F., Laboratorio de Creación musical (LACREMUS), UNAM, ENM, PAPIME, (en proceso).

elementos sobresalen de inmediato sin que en apariencia intervenga de forma predominante el intelecto; llaman la atención por la profunda impresión de su acontecer, una fuerza que mantiene en la periferia todo lo que sucede fuera de ellos.¹⁸⁷

El interés mantiene cautivo al individuo creativo, dirigido de forma sostenida hacia una determinada colección de eventos para escrutar sus cualidades; es atraído porque los identifica con el objetivo de su búsqueda, por la sorpresa que generan o porque les asocia con elementos de la red de ideas que componen ese proceso creativo particular. Al atender los estímulos musicales principales se emite un juicio instantáneo que les asigna un valor por encima de los eventos no destacados, como si pasaran por una suerte de filtro. La valoración de los estímulos perceptivos generados en la traducción y la relación que estos guardan con el contexto definen la selección del material mediante la representación mental de escenarios y un cotejo premeditado de cursos de acción originado en los momentos exploratorios de proceso. Los elementos seleccionados para integrar la obra musical, aún si están definidos y hasta registrados, evolucionan siempre en nuestro juicio. Cada jornada creativa puede traer un nuevo punto de vista sobre ellos, lo que permite la reafirmación o desecho de los materiales a lo largo del proceso creativo. Las decisiones estéticas se basan en la observación y juicio subjetivos de los objetos estéticos, de ahí que podemos seleccionar una colección representativa de nuestras intenciones adecuada para llevar a cabo la planeación del proyecto.

La tarea de **organización** constituye el perfil operativo de la creatividad musical y puede considerarse como su función estrictamente compositiva. La actividad

¹⁸⁷ "La atención que prestamos a una experiencia es proporcional a su carácter vivo o interesante: y es un hecho notorio de que lo que nos interesa más vívidamente en ese momento es [...] lo que recordamos mejor. Una impresión puede ser tan significativa emocionalmente como si dejara una cicatriz en los tejidos cerebrales." (James, William. (1890), *op. cit.*, p. 670).

organizativa conforma, estructura y edifica la música desde sus proporciones mínimas hasta configurar la totalidad de la obra mediante la selección juiciosa de eventos de ritmo y sonido. En cuanto a la organización de la materia musical es posible trazar dos ejes relacionales en la generación de la música, el horizontal, que aborda las relaciones de eventos en el tiempo, y el vertical, que trata de las relaciones de eventos en el espacio.¹⁸⁸ La organización vertical parte de la tensión armónica de cada sonido, que depende de la relación entre los componentes crono-acústicos básicos, es decir, los parciales armónicos, rítmicos y sonoros. Un sonido constituido como parte de una obra musical ya puede ser referente para ser repetido, modificado o sintetizado, operaciones elementales que aparecen en la mayoría de los procederes musicales. En cuanto a las relaciones verticales entre varios ritmos o sonidos, las teorías sincrónica y armónica se han encargado de estudiar estas convergencias con un enorme espectro y profundidad. Entre mayor densidad sincrónico-armónica contiene una música más se aleja ésta de las relaciones simples de intervalos y acordes, y cuando estos conjuntos exceden en número nuestra capacidad de distinguir sus elementos contemplamos el resultado como masas rítmico-sonoras cuyo discernimiento perceptivo se limita a detectar sus tendencias generales. Además del diseño de sonidos individuales y de las relaciones verticales, los creadores organizan sonidos y duraciones en el tiempo. Las secuencias melódicas son más o menos discernibles para la percepción según la velocidad de aparición de los pulsos y las alturas, así como por la forma en que se recorre el registro que confecciona su contorno. En el eje horizontal de la música se disponen estructuras secuenciales de diferente extensión mediante operaciones de

¹⁸⁸ Mientras que la teoría se vincula con la organización básica –físicoacústica, matemática o de otro tipo– de la materia musical, la disposición racional de eventos en ambos ejes consolida el sistema de la obra, el diseño, a partir de la base teórica, de modelos representativos de selecciones individuales o colectivas. En Estrada, Julio. (2009), *op. cit.*, p. 15

combinación, transformación, desarrollo y desintegración.¹⁸⁹ A través de valoraciones sobre una determinada combinatoria de los objetos musicales, los creadores controlan el grado de reiteración de los eventos. Las figuraciones musicales pueden ser o no reiteradas, y en la medida en que se ofrece un planteamiento de lo previsible y lo novedoso se establecen jerarquías y relaciones que pueden ser detectadas.¹⁹⁰ La organización musical considera las maneras de estructurar los eventos de acuerdo al nivel de determinación que los autores precisan sobre la ejecución de la obra. Por un lado, está la posibilidad de determinar cada detalle musical en la partitura, lo que deja poco espacio de creatividad al intérprete, pero asegura un esquema de información específico.¹⁹¹ Caso contrario es la intención indeterminista, que entra en consideración al pretender diluir el papel del autor como definidor de los eventos musicales. En este caso se utilizan formas de azar que promueven lo indefinido.¹⁹² También puede existir el intento de flexibilizar en espacios explícitos de la obra los materiales para dar acceso a principios de movilidad y variabilidad entre las ejecuciones.¹⁹³ Finalmente está la música de tendencias que organiza los eventos de manera estadística mediante el estudio matemático del azar, donde se pretende controlar el evento musical de manera global, por ejemplo, en cuanto a su

¹⁸⁹ El sentido de las selecciones tomadas durante el proceso creativo lo otorga el surgimiento de un propósito unitario que se encarga de procurar las vías de presentación óptima y consistente de los materiales, todo lo cual entra en juego en las tareas de organización musical.

¹⁹⁰ La proporción en que se reiteran los materiales ha derivado en estilos compositivos enteros. Por ejemplo, la alta tasa de repetición de fórmulas melódicas, armónicas, rítmicas y métricas de la música minimalista. Por el contrario, el principio de no repetición instaurado por Carlos Chávez en su producción tardía o la frenética predilección por el cambio y la novedad en la vertiente musical llamada nueva complejidad impulsada por Brian Ferneyhough son intentos declarados para evadir la función estructurante de la retención.

¹⁹¹ Un caso icónico es la corriente musical conocida como serialismo integral impulsada en París por Olivier Messiaen y consolidada por compositores como Boulez, Stockhausen y Nono en la década de 1950.

¹⁹² Piénsese en el proceso creativo de *Music of Changes* (1951) de John Cage, quien utilizó el libro oracular chino I Ching para obtener distintas versiones de sus materiales.

¹⁹³ Como la música aleatoria de Pierre Boulez, que tuvo gran repercusión en obras como *Jeux Venetiens* (1961) de Witold Lutoslawski

direccionalidad, sin precisar cada uno de sus componentes.¹⁹⁴ Existen patrones de pensamiento organizativo de la forma. El más tradicional consiste en la presentación y desarrollo de una entidad musical (melódico-rítmica), que establece una jerarquía reconocible respecto de los demás materiales por la consecuencia que sus componentes tienen en el resto de la obra. Esta entidad es objeto de una evolución, se desarrolla de manera lineal, como si estuviera dentro de un drama que puede rastrear de manera aproximada la audiencia –Stockhausen les denominaría formas dramáticas–. El tema de la *forma-sonata* del clasicismo, que tanto influyó en la música sinfónica e instrumental de occidente por más de doscientos años, es el modelo que refleja esta tendencia formal. Por otro lado están las formas cuyo transcurrir ocurre por segmentos. Esta música ya no busca desarrollar una entidad, sino variarla, reiterar algunos de sus componentes mientras que otros se alteran o bien logran presentaciones distintas del mismo origen en una suerte de espiral – Stockhausen llamaría a estas formas, formas secuenciales–. La forma *tema y variación* desarrollada con tanta maestría por compositores como Bach, Beethoven y Brahms es característica de esta posibilidad constructiva. También encontramos la tendencia de la música que excede el intento de desarrollar o variar algún elemento, y en vez de ello se orienta hacia el momento presente, el aquí y el ahora. En ella se busca no vincular el presente musical con el pasado o la expectativa del futuro; la música es lo que es, sin importar de dónde viene y a donde va.¹⁹⁵ Por último, en la música de los últimos setenta años han aparecido formas autorreguladas que no

¹⁹⁴ En este caso podemos citar la música estocástica de Iannis Xenakis. En Nieto, Velia. *La obra abierta en la música del siglo XX*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. No. 92. 2008.

¹⁹⁵ Las miniaturas de Webern pueden ser consideradas dentro de esta categoría.

dependen de los principios anteriores y que encuentran en la transformación continua de los eventos musicales su sentido.¹⁹⁶

La **valoración** es el acto de reconocer el mérito de ideas, sucesos y resultados. Como elaboración del pensamiento, la valoración se sirve de una cadena de filtros para emitir sus juicios. Por un lado, puede originarse desde la emotividad, expresada en reacciones del gusto del individuo o bien en proposiciones que se formulan al confrontar el resultado, ello al estimar qué tan fiel fue la expresión de su deseo. Para el creador, la recepción de un resultado parcial o total, producto de una ejecución musical que involucra el factor humano o bien de un medio de reproducción tecnológico, es un momento determinante para consolidar la parte valorativa del proceso artístico. El producto creativo es examinado en lo privado y en ocasiones de manera espontánea. Cuando el autor ve desplegado ante su percepción el resultado de su sentir, fantasear y razonar ocurre un cotejo de datos que permite constatar la convergencia o divergencia de la representación mental que guarda del objeto. El contraste incita respuestas emocionales variadas: asombro, agrado, extrañeza, desconcierto, orgullo o rechazo, variedades afectivas dotadas de cualidad, intensidad y tonalidad particulares que determinan una valoración de lo creado.¹⁹⁷ La apreciación de la obra constituida deriva en dos ejes valorativos opuestos, la reafirmación de expectativas y el encuentro de fenómenos inadvertidos. Confirmar la eficacia de las proyecciones robustece el método creativo al reafirmar que las acciones dirigidas hacia una meta determinada encuentran un cauce satisfactorio en la realización física

¹⁹⁶ Entre las formas sustentadas en esta lógica evolutiva están los casos de *Lux aeterna* de Ligeti o *eua'on'ome* de Estrada.

¹⁹⁷ Según William E. Lyons las emociones son causadas por evaluaciones. Una emoción supone que a una sensación emocional (en inglés *feeling*) se asocie una percepción apreciativa (*appraisal*), incluso un juicio conceptual acerca de una situación. En Lyons, William . *Emotions*. Cambridge University Press, 1980, p. 155.

de la obra. Este es uno de los factores que consolidan los rasgos del estilo. Por otro lado, el descubrimiento de elementos inesperados que exceden lo contemplado durante el proyecto constituye una oportunidad ejemplar, en realidad única, de acceder a un nuevo conocimiento. Puede haber aprendizaje en los autores al detectar, durante la experiencia de escucha de la obra, un hecho inadvertido por la planeación que, sin importar su valoración positiva o negativa, reconfigure en alguna medida el esquema estético del autor. Se ha señalado que en la actualidad la reproducción de la obra musical puede o no alojar un ingrediente humano. Pero si se considera la todavía imperante participación de los humanos en la ejecución de la música y su injerencia en cuanto a técnica, comprensión, conocimiento, sensibilidad, expresión y dominio de las obras, es fácil entender el impacto que tiene la subjetividad de otros, ejecutantes y receptores, en los resultados estéticos, estructurales, perceptivos u otros imaginados por los autores. Los creadores musicales enfrentan constantemente la variabilidad en la ejecución de sus obras. Es parte de la naturaleza de la actividad creativa manifestada particularmente en la evaluación del producto. Se distingue bajo esta condición el diseño de los elementos de la manera en que se ejecutan, lo que arroja conclusiones que obligan a discernir la responsabilidad del acierto o la falla. Incluso se considera el papel que puede jugar el contexto de la ejecución, el azar u otros factores que rebasan el control del autor o del propio ejecutante. Tal variabilidad influye sobre cualquiera de los elementos de la obra y es el aspecto que mantiene vivo y dinámico su devenir. En cambio, las reproducciones estables, aquellas que no sufren las alteraciones inherentes a la participación del intérprete, como en ciertos casos la música electrónica, aseguran la reiteración íntegra de sus elementos.

Cualquier posibilidad de enlace entre las funciones del pensamiento depende de forma inalienable de la operación de la memoria. La capacidad de preservar información de ingreso en el sistema cognitivo es la *retención*. La mente es capaz de conservar un porcentaje de los datos de la experiencia mediante un método de almacenaje con cierta capacidad y modo de organización que se renueva constantemente, aunque hay información que perdura por el resto de nuestras vidas cuya permanencia depende del modo de ingreso y de la relevancia que tuvo cuando fue asimilada. La memoria de trabajo permite retener temporalmente información para su procesamiento, aspecto indispensable para la toma de decisiones y la conducta. Los datos de la memoria de trabajo pueden ocupar la memoria de largo plazo mediante procesos de consolidación que involucran reforzamiento y asociación significativa, factores importantes para el aprendizaje. Las retenciones de la memoria comienzan como actos predominantemente involuntarios hasta el momento en que la atención se orienta hacia el estímulo y la voluntad dispone atenderlos con toda diligencia. Cuanto más intensa es la atención y más cantidad de energía esté dirigida hacia los estímulos creativos, mayor probabilidad habrá de asimilar datos que puedan ser recuperados, para finalmente buscar representarlos en un medio distinto, como pueden ser registros o reproducciones. Si, por ejemplo, se busca reproducir mediante el canto un evento sonoro del ambiente, el autor deberá acudir, sin remedio, al contenido recientemente almacenado para intentar moldear vocalmente aquello que acaba de ocurrir. La impresión que ese evento deja en la memoria inmediata es la referencia que permite su reproducción parcial. Del mismo modo, la posibilidad de registrar un contorno melódico mediante el trazo de una línea o el simple hecho de poner en palabras una idea que de pronto surge en la mente lleva implícito el problema de retener la información de la experiencia con el mayor detalle posible para registrarla en dibujo o

en escritura. El flujo impalpable e invisible de la materia musical tiende a ser elusivo y fugaz. En este sentido, el reforzamiento de la información sonora es una condición para la realización de las tareas musicales en general y para la creación en particular. Si no hay reforzamiento próximo y suficiente de las habilidades asociadas con lo musical, como pueden ser la discriminación auditiva o la ejecución instrumental, disminuirá la capacidad del individuo de llevar a cabo esas prácticas y tenderán a diluirse en el olvido.

El *recuerdo* es la función de la conciencia encargada de recuperar eventos que ya no están en la ventana del presente, por lo que se considera una función indispensable para el pensamiento y otras actividades cognitivas. El recuerdo es una tarea representativa, un acto que plasma en un medio menos nítido que la realidad una suerte de fantasma de un suceso anterior; así es posible restaurar lo almacenado en la memoria y aminorar la pérdida de información en beneficio de las tareas creativas. Una gran cantidad de contenidos almacenados son recuperados por el recuerdo durante un proceso creativo. Primero hay que considerar la serie de elementos recobrados de manera inmediata por la memoria de trabajo en cada sesión creativa. En realidad cada idea, pensamiento o proyección, es decir, cada contenido mental, tiene que ser recuperado, por la simple razón de que la ventana del presente deja atrás de forma vertiginosa el pasado inmediato. Es así que el recuerdo de cualquier idea musical, hasta la más mínima o reciente, implica un trabajo de recuperación esforzado, dependiente de una atención para recobrar y recrear la información. Es típico que la interrupción de las sesiones creativas por eventos de la vida cotidiana conlleve una pérdida de elementos informativos como intenciones, ideas, planes y otros. Al retomar la actividad creativa, por ejemplo, al siguiente día de una sesión, se

depende muchas veces de documentos en donde queden registradas en parte las evoluciones y los procedimientos que conforman el trabajo previo; tipos de registros ya enunciados como esquemas, diseños, cálculos y demás fuentes ayudan a retomar el sentido de las acciones de acuerdo con el punto de desarrollo del proyecto. Volver a la mesa de trabajo da la sensación de una reinserción en el camino pendiente, ello permite el progreso en la confección de la obra musical, aunque a veces la ruta se encuentre desdibujada. El recuerdo en música se expresa también como un elemento semiótico utilizado con frecuencia por los creadores, a través de la asignación de formas diversas de repetición aplicadas en los componentes sonoros. La repetición como factor referencial para la construcción formal de la música, la redundancia, la variante, el alejamiento del referente, su oposición o la carencia de relación,¹⁹⁸ es un recobrar explícito en la escucha, determinado por los autores para volver a presentar un momento del pasado, reafirmarlo o simplemente para dar coherencia a las estructuras musicales que soportan una obra. Hay música que se erige como un tejido de recuerdos insertados en el nivel básico de las estructuras, pero también existe música que con base en la memoria edifica pilares formales de mayor escala que establecen pistas y direcciones para permitir al escucha asimilar secciones o anticipar el final próximo de la obra. Buena parte del diseño formal en la música, como se refirió al describir la actividad organizativa, aún en las piezas más novedosas depende en alguna medida de los juegos de memoria que el autor decida proponer al escucha.

Un contenido almacenado en la memoria que esté vinculado de forma significativa con la emoción o los afectos designa una tarea de **evocación**. Al evocar no sólo se recuperan datos, aspectos o relaciones entre elementos, sino que es posible traer al

¹⁹⁸ Estos son los factores de conformación y coherencia formal en música citados por Clemens Kuhn. En Kuhn, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Huelva: Idea Books S.A. 2003, p.17-32.

presente recuerdos de eventos con mayor intensidad y detalle que un recuerdo común. La evocación tiene una función específica en los procesos creativos; es el medio de vinculación permanente entre el creador y el detonante musical. Como se ha dicho, el estímulo inicial del proyecto artístico incide en buena parte de los actos y las acciones que lo conforman. Las operaciones perceptivas e imaginativas, el contenido emocional, nuestras intenciones y resoluciones, la forma en que seleccionamos, organizamos y valoramos los eventos y situaciones creativas se sirven de evocaciones del detonante. La construcción de un continuo sonoro que refiera a los objetivos del proyecto, las estrategias para edificar estructuras en todos niveles, las diversas versiones de registro y su funcionalidad, todo rinde cuentas de alguna manera a la idea originaria por medio de una serie de evocaciones hechas de ella. Si el arte es producto de una necesidad de expresión estética de percepciones, ideas y emociones, entonces la evocación es la operación instrumental para que el detonante creativo siga vigente y para que la actividad no extravíe su sentido.

Una de las capacidades mentales más dependientes de la memoria es el aprendizaje, en sus diversas manifestaciones. La **aprehensión** es un tipo de aprendizaje en donde interviene un modo de intuición que permite reconocer de manera espontánea algo ya sospechado, pero que de pronto se presenta en una versión más llana y directa, de un modo casi resuelto. La aprehensión es resultado de una asimilación implícita y asociativa; implícita porque no tiene un propósito deliberado de aprendizaje y asociativa porque las personas tienden a relacionar esa situación con eventos anteriores a partir de parámetros como la similitud o la contigüidad espacio-temporal.¹⁹⁹ El esfuerzo que demanda el logro de un objetivo estético encuentra

¹⁹⁹ Ver p. 96-97

recompensa cuando, mediante una aprehensión, el artista sabe sin advertencia previa que ha asimilado un conocimiento funcional para el desarrollo del proyecto creativo. Una aprehensión ocurre como una revelación, como un tipo de descubrimiento parecido a los *insights* antes mencionados.²⁰⁰ Los *insights* son momentos en donde de manera súbita las personas adquieren entendimiento sobre la solución de un problema.²⁰¹ La famosa locución de Arquímedes ¡Eureka! (conocida en estudios empíricos como el ¡Ajá!) puede ser considerada como una aprehensión o un *insight*. El descubrimiento de estímulos en música se relaciona con el ¡Ajá! porque surgen gracias a una asociación que produce una nueva configuración que agrada, que tiene significado más allá de la suma de las partes y que proporciona un efecto sinérgico.²⁰² Este momento brinda una sensación de hallazgo originada en la combinación de dos manifestaciones emocionales: el asombro y el agrado; hay asombro porque las referidas asociaciones desvelan una disposición de hechos nueva e interesante para la vivencia del sujeto que puede resultar sumamente atractiva, y hay agrado porque al encontrar en una configuración novedosa aspectos cercanos al esquema propio de intereses, aficiones y creencias, acumulado en experiencias pasadas, se produce una sensación general de satisfacción. La aprehensión en este sentido se distingue de los usos del término en distintas disciplinas y tradiciones –desde los griegos, la escolástica, Rousseau, Kant o Wundt–. Una interpretación común es que la aprehensión es el primer dato de toda operación intelectual por la que podemos conocer una esencia sin la participación del juicio.²⁰³

²⁰⁰ A diferencia de otros tipos de aprendizaje, la aprehensión no requiere de la mediación de tareas de reforzamiento. Esto se debe a que el conocimiento intuitivamente asimilado causa un impacto emocional mayor que otras tareas adquisitivas, impacto manifestado en cuotas de sorpresa y satisfacción que ayudan a fijar con mayor firmeza las nuevas ideas.

²⁰¹ Romo, Manuela. *Psicología de la creatividad*. Editorial Paidós, Barcelona, 2003. p. 41-42.

²⁰² Parnes, S. (1975). En Taylor y Getzels. *Perspectives in Creativity*. Aldine Publishing Company. Chicago Ill. pp 229.

²⁰³ Bajo esta perspectiva, la plataforma epistemológica de la aprehensión consistiría en privilegiar la exposición hacia los estímulos que interesan para recibirlos irreflexivamente como experiencia, vía que

En contraparte de la aprehensión, existen formas estructuradas de asimilación que nutren copiosamente el conocimiento que almacena un individuo durante su desarrollo artístico, enriquecido con cada creación. Se trata de un proceso más dilatado que requiere de mayores esfuerzos cognitivos para lograr un aprendizaje eficaz. La **adquisición** es el ingreso o la alteración duradera y estable de ideas, habilidades, conductas o valores, resultado de un diligente proceso de observación, pero también de la práctica de una actividad mental o conductual.²⁰⁴ Las oportunidades de alcanzar un aprendizaje estructurado durante los procesos de creación musical aparecen con frecuencia en el nivel de los procedimientos. Los contenidos del aprendizaje creativo se manifiestan en la técnica y las estrategias. El individuo en tarea creativa adquiere un alto nivel de familiaridad con los andamiajes que estructuran sus obras, es decir con los sistemas de organización del ritmo y el sonido. Luego del esfuerzo y el tiempo invertidos en su diseño, desarrollo e implementación, el autor adquiere intimidad ante este conocimiento que lo faculta para manipularlo con gran fluidez. El modo de uso del sistema refiere al estilo, según lo ya señalado en el capítulo 1. El estilo es determinado por las decisiones que se toman para presentar los materiales musicales y en un proceso creativo ese punto es

guarda estrecha relación con la filosofía husserliana. En contraparte, para Xavier Zubiri (1980) la aprehensión es más factual que intencional, es el acto de captación de lo presente en una unidad indivisa entre el darse cuenta de una cosa y su estar físico, y se vuelve la noción fundamental para su análisis de la intelección como acto. En Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 22-23.

²⁰⁴ Pozo Muncio (2008) habla de la integración de dos tipos de aprendizaje en un sistema complejo, uno asociativo y otro constructivo. Las funciones adaptativas del aprendizaje se alcanzan a través de un primer sistema de aprendizaje asociativo, compartido con otras muchas especies animales, relevante sobre todo para el aprendizaje implícito, y un segundo sistema, que se articula sobre el anterior, de aprendizaje constructivo o por reestructuración, específicamente humano y necesario para las formas más complejas del aprendizaje explícito. Aunque pueden encontrarse diferencias radicales entre el aprendizaje asociativo y la construcción de conocimientos también puede hallarse una continuidad entre ellos. Mediante el aprendizaje asociativo se recuperan conocimientos de la memoria de largo plazo a la memoria de trabajo y se añaden nuevos aprendizajes sin apenas modificar los ya existentes, sino en su probabilidad de activación futura. En cambio, el aprendizaje constructivo se produce a través de los aprendizajes previos, que cambian, en mayor o menor grado, su propia organización o estructura como consecuencia de haber servido para organizar un nuevo aprendizaje. Ambos enfoques del aprendizaje deben entenderse como subsistemas de un mecanismo común y complejo, no sólo como complementarios sino en buena medida como una continuación el uno del otro.

también objeto de un aprendizaje estructurado. Un autor puede tardar años en dominar un sistema, en conocerlo en su extensión y capacidad totales, tal como puede demorar la búsqueda de los rasgos característicos que definan su propuesta estética personal. Con ese conjunto de conocimientos, los creadores adquieren una capacidad extraordinaria para servirse de la teoría, diseñar sistemas musicales y manipular con sello propio los materiales que integran su música en base a un proceso acumulativo de aprendizajes. También aparece el potencial de aprendizaje teórico durante el ejercicio creativo. En música, la acumulación de conocimiento previo, la capacidad para el discernimiento abstracto y la tendencia hacia el pensamiento crítico hacen posible la gestación de teoría independiente. La teoría se puede generar si, en complemento de estas condiciones y considerando la innegable existencia de antecedentes en los progresos de la ciencia y las artes, se detecta desde el quehacer creativo un nicho por ocupar, un espacio para ser apropiado o un vacío que se intenta satisfacer.

Mientras que el aprendizaje consolida la acumulación de conocimiento durante una empresa creativa particular y entre distintos proyectos artísticos del mismo autor, la voluntad actúa para transformar esa información según sus intuiciones y decisiones. La capacidad individual de influir en los factores creativos se expresa en actos coordinados que apuntan a la producción de una representación audible de lo percibido, imaginado, ideado o recordado. El término *intención* suele emplearse para caracterizar al mismo tiempo acciones y estados mentales. G.E.M. Anscombe propone tres sentidos básicos de la palabra intención como manifestación de la voluntad. En primer lugar está como expresión, es decir que se puede expresar la intención de hacer algo. Una segunda acepción considera la intención como un acto

mental. De esta forma la intención se expresa como un adjetivo, se habla de acciones creativas que son o no volitivas, en donde puede atribuirse agencia. Finalmente, cabe una tercera posibilidad: preguntar con qué intención se hizo una acción.²⁰⁵ Un rasgo típico de las acciones intencionales es que sus descripciones son conocidas por el agente mediante un conocimiento que no involucra observación, es decir carente de indicios. Son múltiples los factores que originan una intención, como motivaciones, deseos, razones, causas o presión normativa.²⁰⁶ Para investigar qué es una intención se debe acudir la esfera de la mente pero, a pesar de ello, la intención surge muchas veces en la acción.²⁰⁷ La capacidad imaginativa de anticipar algo, denominada anteriormente como proyección, guarda una estrecha relación con las intenciones. Ambas son formas de orientar la actividad del autor musical para hacer cumplir sus objetivos. La elaboración de planes y estrategias que permiten anticipar cómo podría ser la obra estriba en un pretender que determina la intención. De manera general, la voluntad asegura que la actividad permanezca en un curso adecuado. Sin embargo, la intención, intuitiva o deliberada, es la operación que permite justificar los designios de la volición creativa, porque provee información esencial sobre lo que el artista es y pretende ser: cómo percibe, cómo piensa, cómo siente, qué le interesa; es decir, refleja su particular aproximación a la creación de música.

Una *resolución* es el momento final de una cadena de operaciones cognitivas de diferente complejidad que fija el camino de acción a seguir para obtener el mejor

²⁰⁵ Anscombe, G. E. M. *Intention*. Oxford: Blackwell, 1957. p.1-5

²⁰⁶ Es claro que las intenciones pueden estar presentes en el pensamiento de un individuo y que ello no implica que serán realizadas, que pueden estancarse o cambiar el deseo de accionar; las intenciones que cada uno posee, sólo pueden ser fijadas por uno mismo. *Ídem*.

²⁰⁷ *Ibid*, p. 9.

resultado posible según las preferencias e intenciones de los individuos.²⁰⁸ Las resoluciones pueden ajustarse a parámetros como la certidumbre o el riesgo, pero también pueden tomar en cuenta la intervención de actores interdependientes (como el caso de los ejecutantes de una obra musical), de forma que las decisiones dependan de lo que hagan los demás.²⁰⁹ Un último factor es la cantidad de información que tenemos para tomar decisiones. Entre más información se tenga a la mano más aumenta la certeza del resultado y, en contraste, cuando nuestro conocimiento de un fenómeno sobre el que se va a decidir es limitado, la resolución no está tan informada y en consecuencia crece la incertidumbre sobre su efectividad. En creación musical, el uso de los estímulos estéticos, la estrategia para su análisis y elaboración, el diseño de los materiales, el esquema de su acomodo y la forma de transmitir la obra a los medios de reproducción, involucran una multitud de resoluciones que expresan de manera sintética y a veces clara la voluntad creativa. Sea como hechos incidentes o como ideas que no llegaron a la superficie musical, la totalidad de las decisiones creativas se ven reflejadas en el resultado. De esta forma se puede argumentar que crear música es una suerte de configuración gestáltica y no la suma de las decisiones subjetivas que construyen la obra “ladrillo sobre ladrillo”; se trata de una unidad determinada por todas esas elecciones que es percibida como un objeto en su completitud y no como lo que pudo haber sido.

²⁰⁸ El proceder de un individuo se mide por principios como la viabilidad, o qué tan factibles son esos actos en relación con un conjunto de consecuencias para cada una de ellos; consecuencias que se pueden anticipar y ordenar según las preferencias individuales. En Aguilar, Fernando. “Teoría de la decisión e incertidumbre: modelos descriptivos y normativos”, *Empiria*, n° 8, 2004, pp. 139-160.

²⁰⁹ La teoría estratégica o de juegos, a su vez, analiza las decisiones individuales que se ven influidas no sólo por la información contextual disponible, sino por las decisiones de otros. Se trata, pues, del estudio formal de decisiones estratégicas, en las cuales lo que una persona decide depende de la información que tenga sobre lo que hacen los demás. Para más sobre el tema ver Binmore, Ken. *Game Theory and the Social Contract*, Cambridge, Mass. MTL Press, 1994.

La expresión de la conducta en la creación musical, como aglomerado definitivo de todos los eventos anteriores puestos en acción, consiste en la intervención observable de una actividad motora que modifica algún elemento del proceso artístico, casi siempre producto del ejercicio de la voluntad. El comportamiento creativo abarca desde la simple generación de sonido, la búsqueda espontánea de nuevas configuraciones tímbricas, la ejecución musical de fragmentos establecidos, hasta algún tipo de registro en medios gráficos, plásticos o digitales. La *traducción* es la actividad encargada de mantener equivalencias entre los impulsos creativos evocados en la subjetividad y las evoluciones musicales que progresivamente se sedimentan para adquirir cada vez más un carácter definitivo. La traducción es útil para que, a pesar de las diferencias entre cómo se manifiesta un contenido mental y cómo se expresa un evento crono-acústico, prevalezca el mismo sentido en la información. Esta es la capacidad creativa esencial de asociar en un medio distinto, el de la realidad física, aquello que ha sido imaginado o recordado. Las percepciones visuales, auditivas y táctiles son relevantes para la traducción en ritmo-sonido –como se relató antes, al describir el factor de la sensorialidad en el método de asociación físico/cognitivo utilizado durante la creación de *Las compuertas de la furia*–.²¹⁰ La información visual contribuye con datos espaciales como forma, dimensión, distancia, profundidad, proporción, posición, color, textura y luminosidad del objeto, evolución o escena percibida. Por otro lado, la información auditiva refiere datos del macrotimbre como altura, intensidad, contenido armónico, pulso, ataque, microduración, vibración, presión, nivel de perceptibilidad (ruido), espacio físico de representación y orden o caos. Por último, la información táctil brinda datos de temperatura, humedad, textura, movimiento, oscilación y vibración. En diferente

²¹⁰ Ver p. 112.

grado, y dado el potencial de esta información para nutrir los procesos generativos de la música, cada uno de los componentes mencionados puede ser sujeto de una traducción a un medio rítmico-sonoro. Hay tipos de traducción que dependen de una transposición de los sentidos similar a la condición conocida como sinestesia.²¹¹ En música, un aspecto claramente visual como un trazo en dos dimensiones puede ser traducido en un equivalente musical; por ejemplo, el contorno de una línea melódica o el grado de densidad audible de un momento determinado de acuerdo al grueso que dicha trayectoria indica; es una traducción asociativa cercana a la sinestesia. La traducción transforma el material originado en un impulso mental hacia una realidad audible que, ante la probabilidad de ser burda o parcial en sus primeras versiones, adquiere refinamiento gracias a un procedimiento de percepción-verificación básico, una estrategia de aprendizaje similar al ensayo y error propia de nuestra capacidad de discernimiento más esencial. Por su cualidad, el material parece dictar por sí mismo sus posibilidades de uso. Sin demasiada planificación se intuye qué papel pueden tener los diferentes elementos.²¹² Se percibe lo generado en los actos creativos y se verifica el grado de relación de ese resultado con la idea o intuición rectora. Con frecuencia el procedimiento de percepción-verificación ofrece resultados insospechados e incluso lejanos de la lógica del detonante creativo que pueden constituirse en opciones para ser consideradas. Lo anterior implica que en la creación musical toda exploración debe trascender el terreno teórico, porque de lo contrario se dependería sólo de las ideas para producir música –ese camino es recorrido por el arte

²¹¹ La sinestesia (de la raíces griegas *syn*, que significa junto y *aesthesis*, o “percepción”) es una condición en donde, personas sanas experimentan la combinación de dos o más sentidos. Ramachandran, V.S.; Hubbard (eds.). “Hearing Colors, Tasting Shapes”, *Scientific American*, Vol. 288-5 (Mayo 2003), p. 42-49.

²¹² Este fenómeno, prominentemente sustentado en la experiencia propia, es similar a lo que James J. Gibson describe como *affordance*. La teoría del *affordance* establece que el mundo es percibido no sólo como formas de objetos o relaciones espaciales, sino también en términos de posibilidades de acción de los objetos: la percepción implica una acción. En Gibson, James J. “The Theory of Affordances”. *Perceiving, Acting, and Knowing*. Robert Shaw y John Bransford (eds.). John Wiley & Sons Inc, 1977.

conceptual que cancela la vía perceptiva—. De igual forma, no hay traducción que prescinda en su totalidad de exploraciones imaginativas. La exploración más inmediata es de orden tentativo y aún el resultado creativo más autónomo y directo se rige por mecanismos internos que articulan los eventos con un mínimo de lógica. En su conjunto, la información y materiales generados al explorar y traducir forman un catálogo de elementos capturados en bosquejos y registros de varios tipos que pueden ser utilizados para estructurar la música.

En la creación musical, la *improvisación* es una actividad que produce sin preparación previa un resultado con el uso experto o espontáneo de medios de producción sonora como instrumentos y objetos, regulados o no por un estilo musical. Para improvisar se requiere de una actitud lúdica y de búsqueda; el juego y la exploración son eventos mentales que permiten la indagación de posibilidades no conocidas, al menos relativamente, porque la memoria operacional siempre es referencia en un ejercicio improvisado. Los caminos conocidos permanecen latentes en el recuerdo como puntos de partida, tránsito y llegada; de ahí que las prácticas de improvisación más estrictas intenten suprimirlos. Pero el designio manifiesto de evitar lo conocido no sólo depende del ámbito mental. El medio sobre el que se improvisa — la voz utilizada como canto convencional o como búsqueda experimental, un instrumento musical tocado de forma habitual o alternativa y, finalmente, un objeto no asociado con los instrumentos musicales tradicionales— así como la capacidad técnica que poseemos para expresar una gama amplia de elementos y combinaciones, secunda el papel de la memoria en el acto de improvisación. Es necesario distinguir dos tipos generales de improvisación, una *experimental*, explorativa y otra idiomática o *referencial*. La improvisación experimental no requiere de competencia técnica

sobre los instrumentos u objetos utilizados, sin que estas capacidades resulten inservibles en el ejercicio. Es aquella improvisación que intenta con mayor esfuerzo cancelar lo conocido y que en consecuencia guarda mayor independencia de los sistemas y estilos musicales. La improvisación experimental tiende a ser un fin en sí misma, porque genera resultados que en las ocasiones más afortunadas pueden ser legítimamente nuevos. La promesa de la novedad atrae hacia esta práctica. Sin embargo, aparece un problema sustancial, se invierte tal grado de energía en lograr niveles satisfactorios de experimentación que es difícil registrar cómo se alcanza esta meta. Esto nos devuelve al punto de inicio, a adoptar una conducta indagatoria y explorar de nuevo el medio instrumental para tratar de imitar ese resultado satisfactorio. En segundo término, la improvisación idiomática o referenciada se caracteriza por depender de la memoria musical del improvisador. Sus capacidades técnicas sobre el medio, así como su habilidad de aplicar conocimiento teórico en una práctica inmediata la determinan. Este es un tipo de exploración sesgada, porque sólo puede transitar a través de los modos de operación de un estilo o género. La serie de determinaciones que caracterizan los estilos condicionan a los improvisadores idiomáticos en todo momento, es por ello que las desviaciones más apartadas de los lugares comunes del estilo se consideren espacios de logro estético.

La **reproducción** musical consiste en replicar con diversos medios los elementos que conforman o pueden integrar la obra a lo largo del proceso creativo. Tales medios pueden ser autogenerados –una representación imaginaria o al usar la voz– o dependientes de una tecnología –como en la ejecución de un instrumento o cualquier otra herramienta de esa índole–. Nominativos como ejecutar, tocar o interpretar música en realidad apuntan a la acción de reproducir alguna versión de una idea

musical, terminada en el caso de la obra o parcial en el caso de uno de sus fragmentos. La reproducción es la actividad que permite a la obra musical romper los confines de la mente del autor o la grafía de una partitura para trascender hacia la realidad crono-acústica o audible.²¹³ El resultado, sea parcial o total, es el medio regulador del que se vale el creador para cotejar expectativas con resultados, para reafirmar proyecciones o realizar ajustes que aseguren la eficacia de los elementos musicales. Es por ello que la reproducción se vincula estrechamente con la valoración. Los autores requieren de un nivel de destreza para lograr reproducir con efectividad los elementos que desean cotejar durante el trabajo creativo, de manera que puedan plasmar con cierta eficiencia el impulso que han imaginado o entrevisto. En ocasiones basta una representación mental del fragmento para estar seguro de lo que se quiere, mientras que en otros casos son necesarias repetidas audiciones de los materiales para confirmar lo proyectado. Como el lector podrá inferir, la participación de las CEC relacionadas con la imaginación musical es fundamental en tales acciones. La tarea de exploración en los medios sonoros puede ocurrir gracias a la capacidad de imitación de la materia musical. Los avances tecnológicos en la grabación y manipulación de materiales audibles desde el siglo XX y su refinamiento constante en la actualidad proporcionan herramientas facilitadoras para llevar a cabo la tarea de reproducción de forma más inmediata. Con ello se modifica y renueva la manera en que la reproducción musical se inserta en los procesos creativos.

Diseñar es un proceder dual de configuración mental y de conducta que conduce hacia la realización de una idea u objeto prefigurados. La palabra diseño tiene una serie de sentidos. Puede pensarse como el trazado o delineado de una figura, como un

²¹³ Este planteamiento guarda cierta cercanía con la idea de la *Mente extendida* o la *Dispersión de la mente* de Clark & Chalmers (1998) en donde los objetos del ambiente se consideran parte de la mente.

proyecto o plan que configura algo, así como la concepción original de un objeto u obra destinados a su producción; pero también como la disposición de atributos que caracterizan objetos u obras realizadas por el hombre o la naturaleza.²¹⁴ Resulta interesante que en la creación artística cada uno de los usos citados de la palabra diseño parece tener claras aplicaciones. Aunque no es común pensar al creador musical como un diseñador –quizá los pintores o los escultores puedan ser los artistas más relacionables con el término– es incuestionable que en la más llana práctica generadora de música se asoman algunos de los actos relacionados con el diseño. En la creación musical puede estar involucrado el trazo de una línea para controlar el contorno melódico, la intensidad o el ataque; la planeación de tácticas también es parte recurrente del cotidiano creativo, así como la serie de operaciones que permiten concebir el prospecto de una obra. Todo lo anterior apunta a que el diseño, más una sumatoria parcial de algunos eventos creativos, es la combinación emergente de todas las CEC encargada de concretar, como ninguna, las obras musicales. Los procesos mentales y conductuales de la creatividad convergen en el diseño, cuya polaridad intuitivo-organizativa permite la materialización franca del proyecto. La primera característica del diseño, quizá la más relevante, es que, como evento cercano a la creación artística no es un acto monolítico ni unidireccional. Podemos reconocer en él dos perfiles; el diseño como prefiguración y el diseño como realización. El diseño como prefiguración es un proceso de configuración mental previo a la elaboración. Consiste en intentar plasmar ideas o alternativas de solución espontánea en esbozos, bosquejos, dibujos o esquemas trazados en diferentes medios, que pueden ser analógicos o digitales, durante o después de un proceso de observación. La prefiguración está emparentada con operaciones ya discutidas como el atender, la

²¹⁴ Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Consulta en línea de la palabra “diseño”: <http://dle.rae.es/?id=DuKPOH9>

proyección, el juego, la evocación y, como se verá, una forma intuitiva de registro. En contraparte, el diseño como realización es una tarea de orden esquemático. Esta involucra la planeación de estrategias para lograr constituir un objeto, modificar algo existente en función de cierto propósito o la superación de un obstáculo. El diseño como realización tiene etapas relativamente claras de observación, investigación, análisis, pruebas, adaptaciones y elaboración. La creación musical consiste literalmente en diseñar evoluciones sonoras que en un continuo sugieren una experiencia de escucha. Pero hay otros ejemplos en donde puede decirse que los autores musicales diseñan: al intentar crear una obra con instrumentos nuevos, con métodos distintos de notación o con una distribución espacial de las fuentes de ritmo-sonido. Para ello se requiere definir la forma en la que la música podría tener lugar mediante un análisis y cálculo previos de sus posibilidades.²¹⁵

La última categoría es el *registro*, actividad que propicia el almacenaje y realimentación de la información en el proceso creativo mediante mecanismos de codificación como la escritura –lenguaje hablado, notación musical–, un medio plástico –dibujo, pintura, escultura y otros– o bien la grabación con tecnología –que recopila los datos crono-acústicos y/o informáticos en un medio de almacenamiento y reproducción electrónico-digital–. El registro puede estar presente en cualquier momento del proceso creativo. Desde el instante posterior a la detección del

²¹⁵ Según Vilém Flusser, diseñar implica una suerte de manipulación, un proceder estratégico que presenta un ardor o una apariencia. Un origen etimológico similar tienen palabras como mecánica y máquina (en griego mechos designa un mecanismo que tiene por objeto engañar). Otra palabra que también forma parte de ese contexto es técnica. La palabra griega techné significa “arte”. El artista-técnico mediante su actividad obliga a las formas a aparecer –piénsese en un escultor–. La acusación fundamental de Platón en contra del arte y la técnica, radica en el hecho de que estas traicionan y desfiguran las formas (las ideas) intuitivas teóricamente cuando las encarnan en materia. El diseño, continúa Flusser, tiende un puente entre el mundo de las artes y el mundo de la técnica y las máquinas, es decir, entre el pensamiento valorativo y el científico, y allana el camino a la cultura que busca engañar o desafiar a la naturaleza precisamente mediante los artilugios que genera. Flusser, Vilém. *La filosofía del diseño: la forma de las cosas*. Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

detonante, donde existe la premura de dejar inscritos aspectos de la idea generadora; en la exploración de materiales con el uso de bosquejos para asentar aquello que se desea retener; también es fundamental para estructurar la organización de la obra, establecer categorías, jerarquías y relaciones de proximidad. El registro de los datos del proceso creativo permite ejecutar operaciones como recobrar, organizar, analizar y evaluar lo asentado, tareas indispensables para la selección. La ausencia de registro – por ejemplo, en la exploración instrumental– implica que el flujo de información ocurre casi exclusivamente en una vía de salida, donde los datos de lo generado no retornan en número significativo al sistema de procesamiento que controla la actividad creativa. Así, lo generado a la par del tiempo depende sólo de lo retenido en la memoria de trabajo del sujeto, un mecanismo de almacenaje predominantemente transitorio en el corto plazo. En resumen, sin registro, la tarea de análisis se dificulta, incluso se imposibilita. Todos estos desarrollos conducen hacia la elaboración de una representación informativa que describe el modo de alcanzar un resultado musical proyectado, la partitura.²¹⁶ Las partituras ofrecen representaciones gráficas –figuras o signos– que remiten a la evolución musical que se pretendió registrar.²¹⁷ Estas representaciones pueden ser analógicas, es decir, intrínsecas de estados mentales que codifican una propiedad, y digitales, que son derivadas de una convención como el lenguaje. La trayectoria que representa un contorno melódico es una representación

²¹⁶ Tómese como ejemplo el caso de la música de Conlon Nancarrow, que realizaba en un principio obras para piano mecánico sin escritura previa; al decidir anotarlas, Nancarrow profundizó sustancialmente en sus métodos de creación ya que pudo comparar lo proyectado con el registro escrito.

²¹⁷ La notación en partitura ha evolucionado desde la Edad Media hasta formar una tradición gráfica de signos y códigos capaces de representar el grueso de la música occidental hasta las primeras décadas del siglo XX, época en donde las vanguardias musicales requirieron de nuevas formas de representación gráfica. Algunas partituras modernas adoptan una especie de sistema de espacio-tiempo medido o indican sólo los momentos relativos del metro musical. Muchos compositores han abandonado la notación tradicional en pentagrama y han adoptado en sus notaciones palabras, imágenes, patrones abstractos y símbolos diversos; algunos combinan sistemas gráficos y de notación convencional en una misma obra. Las partituras de música electrónica pueden consistir en símbolos y cálculos matemáticos precisos, imágenes, colores o gráficas, o bien una combinación de cualesquiera de estos elementos con la notación convencional en pentagrama. En Latham, Allison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: FCE, 2008, p. 1161.

analógica de tipo icónico, que guarda algún isomorfismo con el objeto que intenta representar, mientras que un bosquejo hecho con notación musical es una representación digital de tipo simbólica que utiliza caracteres discretos que son portadores de sentido a través de una convención establecida.²¹⁸ En creación musical, los tipos de representaciones analógico-digitales son por lo general notación en lenguaje escrito, notación musical y diseños gráficos en dos o tres dimensiones. En tanto, la grabación o el muestreo de sonidos, más que representaciones, son registros en un soporte determinado cuya finalidad es su simple reproducción o, en el segundo caso, su modelación dentro de esa plataforma. Por medio del registro el ejecutante tiene acceso a documentos de orden simbólico que le instruyen sobre la manera de lograr la reproducción de la obra. El ejecutante interpreta el texto mediante una decodificación de los signos e instrucciones ahí plasmadas, interpretación que contribuye a la versión específica que cada ejecución logra construir. Por último, la reproducción y el registro de los sonidos con medios tecnológicos es un canal expedito de transmisión que promueve la fácil divulgación de la obra terminada fuera de los espacios de ejecución en vivo y es una herramienta básica de la cultura musical actual.

Analizar el texto fenomenológico para derivar de sus formas verbales clases de eventos creativos es la base de un estudio de mayor espectro sobre la experiencia de creación musical que el que aquí se esboza. La idea de estudiar clases de eventos particulares, definirlos, especular sobre su funcionalidad y conectividad en el caso propio, y examinar cómo se podrían insertar estos factores en distintos tipos de procesos ajenos lanza una riqueza de tópicos y cuestionamientos. Estas reflexiones

²¹⁸ *Ídem.*

constituyen el primer ensayo para formar un cuerpo teórico que sustente la idea de que existen clases de eventos creativos comunes en diversos procesos de generación musical e incluso artística en general. Queda pendiente precisar el asunto de las interacciones entre eventos, más allá de lo que se menciona en este apartado. Como se dijo antes, la relación entre las CEC depende en todos los casos de la individualidad que las arroja, aunque algunas tendencias de conectividad puedan surgir al analizar el proceder de un grupo de autores. Por lo tanto, el siguiente capítulo tratará una serie de problemas asociados con esos vínculos, es decir, se problematizará desde diferentes ópticas la manera en que los eventos creativos interactúan, hasta llegar a una idea que propone una interpretación funcional de los procesos creativos musicales.

4. Torrente creativo

El último capítulo aborda la creación musical como fenómeno espacio-temporal al proponer representaciones gráficas que intentan hacer visibles algunos rasgos de su naturaleza funcional. Comienza con una discusión general sobre la relación sujeto/objeto en la creación musical que propone una manera en que el tema podría ser enmarcado. Después, se presentan por separado y en interpretaciones distintas aspectos espacio-temporales para así desarrollar con cierta autonomía la explicación de cada una de sus dimensiones. El trabajo concluye con el intento filosófico de conciliar la extensión de la conciencia creativa en el tiempo y el espacio que deriva, en principio, de la metáfora de la corriente del pensamiento de William James y proyecta un modelo original orientado hacia la creatividad en arte.

4. 1 Génesis creativa: la relación mundo interior/objeto

Aunque la orientación del trabajo dificulta una revisión de fondo sobre el problema mente-cuerpo, resulta indispensable exponer una de sus vertientes más discutidas para cimentar las perspectivas que a lo largo del capítulo se tienen del proceso creativo analizado: la relación básica entre el mundo interno de un sujeto, un músico en tarea creativa en este caso, y un objeto que en determinado instante aparece en su conciencia.

Un evento creativo es, en una definición primaria, un acto mental o psicomotor que transforma un presente psicológico o físico del proceso creador dada la interacción que establecen sujeto y objeto.²¹⁹ Esa transformación depende de la realimentación

²¹⁹ Como ya se dijo, los eventos creativos son predominantemente voluntarios y tienen un propósito dentro de un plan general. Más que actos aislados, los eventos creativos son producto de la conjunción

informativa entre ambos polos, una suerte de rizo de afectación mutua sin el que no se efectuarían los posibles cambios en ese presente. Al escuchar una tormenta, no puedo atender su ritmo-sonido sin dejar de ser modificado en mi presente por ese objeto crono-acústico; a su vez, el movimiento de mi atención altera la percepción que tengo de sus perfiles, aunque dicha actividad cognitiva no modifique directamente el evento físico. Este ejemplo de la percepción puede aplicarse en distintas proporciones a los procesos mentales presentes en la creación de arte, pero sólo la conducta habilita la transformación de los objetos del mundo físico. El devenir de un pasaje musical producto de pruebas instrumentales depende esencialmente de ciclos de realimentación en donde la ejecución, escucha y juicio del autor, entre otros factores, establecen la evolución del objeto hasta su forma final. Dichas relaciones guardan equivalencia con las CEC antes mencionadas; es decir, pueden ser de orden expresivo, lúdico, analítico, evocativo, resolutivo, entre otros.

La serie de transformaciones realizadas por cada acción o evento se enlazan en un tejido que gana complejidad conforme se suman las labores. A mayor cantidad de información se involucran cada vez más consideraciones de lo hecho y de lo que podría hacerse, ello dimensiona el proyecto hacia posibilidades espacio-temporales más tangibles. Si bien el progreso creativo parece depender hasta ahora sólo de la acumulación de eventos derivados de la interacción entre mundo interior y objeto, hay que considerar la frecuente aparición de haceres cualitativamente trascendentes para los autores, cuya importancia en la obra define más aspectos del resultado.

de varios haceres, por lo que podría hablarse de acciones creativas que son percibidas unitariamente. Para distinguir una acción hay que ser capaces de reportarla en una descripción (véase la referencia a Davidson en la p. 91), de lo contrario ese hacer, por no haberse registrado de algún modo, está destinado a diluirse. Así, la relación creador-objeto habilita la realización de una acción y todo lo que ello implica.

La fenomenología de Husserl es en buena medida un estudio sistemático que busca desvelar este tipo de correspondencias: el análisis de la trilogía relacional sujeto/objeto/acto a través de una intuición constitutiva y fundadora de sentido. Sin embargo, el *objeto intencional* husserliano, noción capital de su proyecto, pudiera considerarse una unidad, más que una terna de relaciones. La intencionalidad es un sistema indivisible y fenomenológicamente dependiente que se establece entre sujeto y objeto, binomio fragmentado por razones categoriales más que vivenciales.

Con paralelismos fenomenológicos evidentes, Jakob von Uexküll, uno de los pioneros de la etología en el s. XIX, acuñó la noción de *Umwelt*, término que designa al sistema integral e inseparable que forman el organismo y su medio ambiente.²²⁰ Según Uexküll, el mundo se constituye por sujetos individuales, por lo que su proyecto consiste en intentar ver cómo “aparecen” esos mundos a cada uno de los organismos.²²¹ La manera de hacerlo es estudiando las relaciones de significado entre los organismos, al ser las únicas señales tangibles en la exploración de los medios ambientes. Para Uexküll cada organismo posee un determinado sistema "receptor" y un determinado sistema "efector", cuya cooperación y equilibrio son indispensables para la supervivencia. El receptor por el cual una especie biológica recibe los estímulos externos y el efector por el cual reacciona ante los mismos se hallan siempre estrechamente entrelazados; son eslabones de una misma cadena, que es

²²⁰ El *Umwelt* de Uexküll no puede ser comprendido aislando un factor de otro. Para ejemplificar esta interdependencia pone como ejemplo un poema de Goethe: “Si el ojo no fuera solar, el sol jamás podría ser visto”. A esta frase agrega: “Si el sol no fuera ocular, no podría brillar en ningún cielo”. En Ostachuk, Agustín. “El *Umwelt* de Uexküll y Merleau-Ponty”. *Ludus Vitalis*, Vol. XXI, num. 39, pp. 45-65.

²²¹ Si los objetos no existen independientemente de un sujeto que los percibe, entonces el mundo mismo es constituido por el sujeto, y hay tantos “mundos” como sujetos posibles. El concepto de *Umwelt*, tal cual lo define Uexküll, tiene cierta similitud con el concepto fenomenológico de “ser-en-el-mundo”, en el sentido en que los seres vivos y sus ambientes no son dos cosas distintas, sino una estructura unitaria que debe considerarse en forma holista. *Ídem*.

descrita como "círculo funcional" (figura 9).²²² En el caso del hombre, entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos como eslabón intermedio, un "sistema simbólico" que complementa su universo físico.²²³

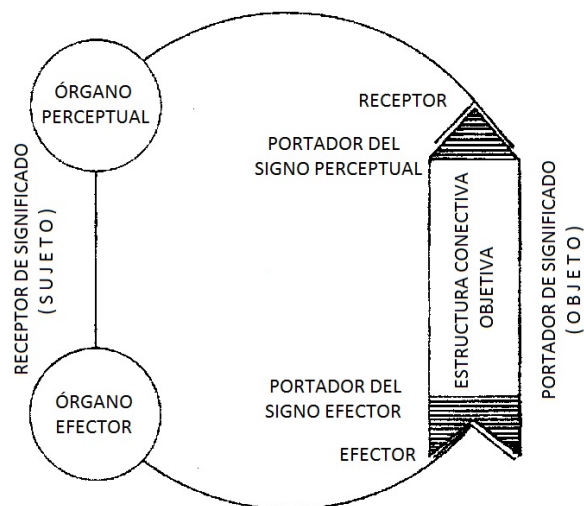


Figura 9. Círculo funcional de Uexküll en la relación mundo interior-objeto ²²⁴

La experiencia perceptiva, que implica la relación entre el sujeto y el mundo, es el modelo fundamental de la concepción de *quiasmo* de Merleau-Ponty. El quiasmo establece entre sus términos relaciones de entrecruzamiento, reciprocidad, complementariedad, superposición, encabalgamiento, reversibilidad y mutua referencia.²²⁵ La filosofía de Merleau-Ponty puede considerarse una lógica de las relaciones quiasmáticas que se contrapone a una lógica de las relaciones dicotómicas

²²² *Ibid.*

²²³ En Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 25-26.

²²⁴ En Vila, Juan. *La paradoja de la racionalidad. Una indagación sobre el concepto de "segunda naturaleza"*. Buenos Aires, Teseo Press, 2016. Consultado en <https://www.editorialteseo.com/archivos/14381/la-paradoja-de-la-racionalidad/>

²²⁵ En Mario Teodoro Ramírez. *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 248 pp.

o dualistas.²²⁶ Al contrario de los esquemas dicotómicos, que conciben las relaciones en términos de exclusión, exterioridad y causalidad mecánica y lineal, el esquema del quiasmo permite pensar la dualidad como una *unidad en proceso*, en devenir. Situación y libertad, moral y política, arte y filosofía se presentan como ejemplos o realizaciones vivas de la idea del quiasmo.²²⁷

Algunas posiciones recientes de la filosofía de la mente y psicología resultan afines a las anteriores. Snyder (1983) somete a revisión concepciones tradicionales sobre los fenómenos físicos y psicológicos en base a la participación fundamental de un factor: la situación. Para Snyder una situación se funda en la relación inmediata e indivisible entre el observador y el fenómeno observado, no sólo cada instancia del observador está fundamentalmente asociada de una manera inmediata a cada expresión del fenómeno observado, sino que cada una de esas convergencias está relacionada entre sí.²²⁸ Ben-Zeev (1989) también considera que cualquier explicación sobre el tema parte de las conexiones que prevalecen alrededor de ambos polos. Las propiedades mentales y físicas son vistas como propiedades de un sistema y no entidades separadas de él; en vez de plantear dos sustancias separadas, propone que los campos mental y físico son dos aspectos distintos del mismo sistema y que la brecha se reduce al asumir la posibilidad de un proceso evolutivo en donde emergen más estados mentales complejos junto con más estructuras físicas complejas.²²⁹

²²⁶ Pensar la dualidad como tal significa que ella no puede ser pensada ni en función de los elementos que la componen (dualismo metafísico) ni tampoco en función de una unidad trascendente que aparece como anterior al desdoblamiento (monismo teológico o metafísico) o como resultado de una reunificación postrera y extrínseca (monismo dialéctico). *Ídem*.

²²⁷ *Ídem*.

²²⁸ Snyder, Douglas M. "On the Nature of Relationships Involving the Observer and the Observed Phenomenon in Psychology and Physics". *The Journal of Mind and Behavior*, Vol. 4, No. 3 (Summer 1983), pp. 389-400.

²²⁹ Zeev Ben. "Explaining the Subject-Object Relation in Perception". *Social Research*, Vol. 56, No. 2, (Summer 1989), pp. 511-542.

La convergencia que guardan autores de distintas orientaciones sobre la relación mundo interno/objeto, aún con sus antagonismos, deja espacio para la reflexión. La filosofía de la música tiene como tarea pendiente trabajar este tema con mayor amplitud para dilucidar las bases de su manifestación en terrenos creativo-musicales. En principio, la idea de que hay una unidad epistemológica sujeto/objeto en donde existe realimentación mutua y continua entre sus elementos es uno de los caminos para ganar entendimiento sobre cómo se entretajan en su estructura mínima los eventos creativos. Esta forma preliminar de pensar el problema debe complementarse con una explicación puntual de los rizos o ciclos que conforman la génesis de los eventos creativos, un propósito a futuro, dado lo inexplorado que es tal proyecto desde el campo creativo musical.

Hace años, sin conocer demasiado de estos temas, atendiendo las primeras inquietudes de este trabajo, registré con una grabadora un relato *verbatim* de la creación de una melodía, estructura fundamental no sólo para los músicos –quizá el registro más llano de un pensamiento musical–, sino también por ser un objeto ejemplar y recurrente en las meditaciones de Husserl y Merleau-Ponty. Encontré un conflicto metodológico al intentar entretajar la línea melódica con cierto sentido artístico y observar al mismo tiempo las vivencias de esa tarea con el detalle suficiente. El ejercicio restringió la libertad creativa en favor de un mayor control en la información registrada, lo que demeritó el producto final. De momento, ni la grabación ni la melodía valen la pena para ser mostrados, pero al insistir en este tipo de ejercicios, afinando sus imperfecciones, puede comenzarse a discutir esta modalidad funcional irreductible de la conciencia creativa.

4.2 La creatividad modelada y una propuesta de representación en redes

En *The Art of Thought* (1926), Graham Wallace propone la célebre división del proceso creativo en una secuencia de cuatro fases –preparación, incubación, iluminación y verificación–.²³⁰ Este trabajo ejerció una influencia importante en la forma de investigar la creatividad durante buena parte del siglo XX; en particular, su principio discontinuo fue ampliamente retomado.²³¹ La tradición analítica de segmentar en pasos discretos la actividad creativa obedece a la necesidad de distinguir estadios generales que reúnan conductas orientadas hacia la obtención de metas, la adquisición de conocimiento sobre un tema o la producción de un resultado específico. Pero, aunque la operación interna de las etapas está explicada en el trabajo de Wallace, otros factores de importancia, como ubicar las fronteras entre cada segmento, explicar sus transiciones y exponer la interacción que establecen entre sí, son tópicos que quedaron relegados.

En 1957, el publicista Alex Osborn ofreció un modelo flexible sobre los procesos creativos, la metáfora conocida como lluvia de ideas (*Brainstorming*),²³² que articula directrices menos lineales: la generación irrestricta de ideas, su no evaluación, su combinación y extensión, y el desarrollo del llamado pensamiento divergente.²³³ Osborn modificó la tendencia de abordar la creatividad como una secuencia de pasos estrictos al desvanecer el orden de aparición de los eventos que integran los procesos creativos y abrió el terreno para plantear el problema sobre senderos alternativos.

Sydney Parnes (1962) desarrolló, en línea común con Osborn, otro modelo influyente

²³⁰ Wallace, G. *The Art of Thought*. Harcourt Brace. Nueva York, 1926.

²³¹ Trabajos como *The psychology of the Inventor* de Joseph Rossman (1931), *Technique for producing ideas* de James Webb Young (1939) son ejemplos de la influencia de Wallace.

²³² Osborn, A. *Applied Imagination*. Charles Scribner. Nueva York, 1957.

²³³ Una forma de pensamiento imaginativo en el que se generan y evalúan numerosas soluciones posibles a un problema. En Matsumoto, David (ed.). “Divergent Thinking”, *The Cambridge Dictionary of Psychology*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009, p. 161.

de la creatividad, la solución creativa de problemas, que es utilizado con sus herramientas asociadas por miles de personas en el mundo en contextos muy diversos, como educación, arte, ciencia y negocios.²³⁴

En *The Act of Creation* (1964) Arthur Koestler intenta desarrollar una teoría de la creatividad humana al abordar las similitudes y diferencias de la creatividad en el humor, la ciencia y las artes. El trabajo de Koestler es uno de los más destacados abordajes del tema hasta nuestros días, ya que complementa la perspectiva del proceso creativo en etapas con observaciones sobre la expresión del pensamiento en tanto asociaciones, emociones y juego, todas dimensiones de la experiencia creativa. Koestler distingue tres fases de este tipo de procesos que parecen corresponder a estados conscientes estudiados posteriormente por la neurociencia. La *fase intuitiva* consiste en la predefinición del problema y su maduración mental, la *fase lógica* comprende la recogida de datos y una primera aproximación a las posibles soluciones y la *fase crítica* trata del análisis y verificación de la validez de la innovación. Es entonces cuando se aplican las últimas modificaciones para alcanzar el perfeccionamiento del producto.²³⁵

De los trabajos recién citados surge una corriente de autores, muchos de ellos psicólogos, que conforman lo más destacado en la literatura moderna sobre creatividad, como Teresa Amabile (1983) que subraya la influencia socio-ambiental en cualquier explicación de la creatividad;²³⁶ Mihály Csikzentmihályi (1990), con la noción de *experiencia de flujo* que refiere a las experiencias óptimas de la creatividad

²³⁴ Parnes, S. J./Friend Hardind, H. *A Source book for Creative Thinking*. New York: Scribner, 1962.

²³⁵ Koestler, A. *The Act of Creation*, Londres: Hutchinson & Co., 1964.

²³⁶ Amabile, Teresa. (1983), *op. cit.*

habilitadas por una captura intensa de la atención;²³⁷ Margaret Boden (1991), quien mediante un diálogo interdisciplinario propone algunos elementos constitutivos de la creatividad, así como los géneros en que ésta se manifiesta,²³⁸ y Howard Gardner (1995) que realiza estudios comparativos entre renombrados artistas y científicos para encontrar convergencias entre sus distintas aproximaciones al proceso creativo.²³⁹

Como muchos de los trabajos anteriores, la presente investigación evita suponer que el estudio del fenómeno creativo tiene como condición necesaria la sucesión de etapas determinadas y, en cambio, se inclina por una explicación más dúctil, que tiene como principio una continuidad articulada por factores intrínsecos de una tarea específica que puede ser reflejo de otro tipo de procesos creativos. El capítulo anterior mostró que la creación musical se experimenta como una multiplicidad de estados y actos, en ocasiones como una evolución fluida, pero también como una serie de eventos intermitentes; por momentos parece haber certidumbre de los caminos que recorrer, pero también puede ser un ejercicio nebuloso e incierto. Si bien la cualidad cambiante de la creatividad dificulta su estudio, en esta tarea prevalece un factor de estabilidad: la creación artística es posible en todos los casos gracias a la integración de los procesos internos de la mente creativa y de su expresión simbólica en el comportamiento. En vez de trazar una división entre los procesos mentales y conductuales del individuo y estudiarlos por separado, aquí se intenta examinar su indisoluble interacción. Se trata entonces de un tipo de dualismo epistemológico que apunta a la idea de que todos los aspectos psicológicos, conductuales e instrumentales contribuyen a la construcción de una realidad percibida como unitaria para cada

²³⁷ Csikszentmihalyi, Mihály. *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial, 1990.

²³⁸ Boden, Margaret. *The creative mind. Myths and Mechanisms*. New York: Basic Books, 1991, y *Creativity and art. Three roads to surprise*. Oxford University Press, 2010.

²³⁹ Gardner, Howard. (1995), *op. cit.*

sujeto. Ante las variadas posturas históricas y modernas que abordan el problema mente-cuerpo en la filosofía y la ciencia, el trabajo se adhiere a la siguiente postura:

Mente, conciencia o conducta se consideran nociones derivadas de un proceso neutro en el sentido de que es físico y psíquico a la vez, en el que el individuo es un ente capaz de captar, decodificar, almacenar, elaborar, simbolizar, valorar y emitir información de/a su medio ambiente mediante la conducta.²⁴⁰

El proceso neutro referido depende de la continua realimentación de la información, que circula y se transforma entre las operaciones predominantemente internas y aquellas predominantemente conductuales, todo operado por una conciencia contextualizada, situada en la interfase dinámica de un cuerpo activo que se encuentra embebido en el entorno.

A continuación, se ofrece una representación gráfica del proceso creativo estudiado en el capítulo anterior que busca integrar la cualidad de enlace propia de la actividad consciente. Se trata de una serie de redes en donde la conectividad y combinatoria de sus términos encierran datos reveladores de las tendencias creativas del autor. El criterio principal de selección fue buscar formas de representación que permitieran reflejar la cualidad abierta, personal y autorreguladora de los procesos creativos individuales, y no aquellos esquemas que indiquen un modo único de operación de la creatividad colectiva. Así, el objetivo no es intentar mostrar los procesos creativos en forma general, sino ofrecer una herramienta que revele sólo tendencias individuales. El texto fenomenológico del capítulo 3 fue el punto de partida de las redes, por ser la representación de la experiencia del proceso creativo. Primero, se dividió el texto

²⁴⁰ Díaz, José Luis. (2007), *op. cit.*, p. 86

fenomenológico en ideas completas. A esta segmentación le antecedió una etapa en donde se atribuyeron según el sentido de lo narrado procesos cognitivos generales de una lista predeterminada.²⁴¹ Como resultado de este ejercicio se obtuvo una secuencia de 118 procesos cognitivos. Los datos de la secuencia fueron ingresados en el software de visualización de redes *Gephi*.²⁴² La red resultante es dirigida, es decir, que cada vínculo tiene una dirección determinada. Los nodos de la red representan los procesos cognitivos mencionados y las aristas los vínculos que se establecen entre ellos durante el proceso creativo.

La topología inicial del grafo mostró una estructura desorganizada, así que fue necesario aplicar una herramienta de distribución espacial, en este caso, el algoritmo conocido como *Force-Atlas*.²⁴³ Con esta disposición los nodos con grados altos de salida, aquellos con mayor cantidad de vínculos salientes, se envían a la periferia, mientras que los nodos con grados altos de entrada, aquellos con mayor cantidad de vínculos entrantes, permanecen al centro del gráfico (figura 10). El tamaño de los nodos indica su grado general, o qué tantas entradas/salidas tiene cada proceso cognitivo.

²⁴¹ Se consideraron ocho procesos cognitivos generales, por la jerarquía que estos ocupan en la literatura del campo: percepción, emoción, imaginación, memoria, voluntad, pensamiento, aprendizaje y conducta.

²⁴² *Gephi 0.9.2. The Open Graph Viz Platform*. Software de código abierto para la exploración y manipulación de redes. Desarrollado por Mathieu Bastian y Sebastien Heymann.

²⁴³ *Force Atlas* es un algoritmo de distribución espacial para la visualización de redes de la vida real tales como el Internet. Las redes como esta pertenecen a una clase especial de redes de mundo pequeño o también conocidas como redes de escala libre. Usualmente existe un intercambio entre la calidad y la velocidad cuando hablamos de algoritmos de distribución gráfica. *Force Atlas* enfatiza la calidad sobre la velocidad con la que se computa. Este algoritmo busca construir una distribución que sea estéticamente placentera con mayor énfasis en la simetría y en la no superposición de nodos al usar las propiedades de la red en cuestión para producir este tipo de repartición. Un concepto que es usado por este tipo de algoritmos es el de *hubs* y *autoridades*. Los *hubs* en una red dirigida son nodos con grados altos de salida, mientras que las *autoridades* son nodos con grados altos de entrada. En el caso de redes no dirigidas, se pide tratar cada arista como bidireccional y luego computar los grados de entrada y salida. *Force Atlas* mejora el papel de las *autoridades* mientras que penaliza a los *hubs* de tal forma que las *autoridades* se comprimen hacia el centro del gráfico, mientras que los *hubs* se les lanza a la periferia. En Khokhar, Devangana. *Gephi Cookbook*, Birmingham - Mumbai: Packt Publishing, Open Source, 2015, pp. 274

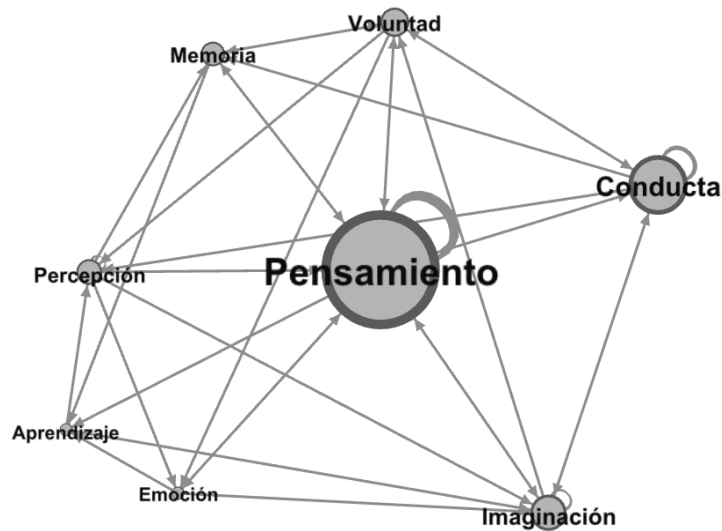


Figura 10. Red de procesos cognitivos en la creación del primer momento de *Las compuertas de la furia*²⁴⁴

La red de procesos cognitivos de la primera sección de *Las compuertas de la furia* muestra que el *pensamiento* fue la función central. La razón es que el *pensamiento* es el nodo con el mayor número de vértices entrantes (49). El resto de las funciones cognitivas queda en la periferia por la marcada diferencia que tienen en esta variable. En particular se observa una mayor lejanía de la centralidad al *aprendizaje* y a la *emoción*, por su limitado número de vínculos de entrada (3). El nodo con mayor grado también es el *pensamiento* (98 incidencias). La *conducta* es el segundo nodo con mayor grado con 46 incidencias, mientras que la *imaginación* tuvo 26.

La conectividad de la red derivó datos complementarios. El nivel de conectividad (N) es un valor que refiere a cuántos nodos del total está conectado cada nodo particular, incluidos los rizos y vértices con la misma entrada y salida. Como es de esperarse, el *pensamiento* tiene un valor alto (N8), pero sorprende que la *percepción* iguale esa cifra, si tomamos en cuenta que apenas tuvo 17 incidencias totales en la red. Esto

²⁴⁴ Cabe aclarar que en apariencia hay un número menor de vínculos que los reportados. Esto ocurre porque existen varios vínculos repetidos entre el mismo par de nodos.

indica que pueden existir nodos con un número bajo de incidencias, pero que resultan esenciales para la integración de la red. En el mismo caso podemos incluir a la *imaginación* (N7). Otro factor para destacar es que, en una escala 1-8, ningún nodo conectó en un número menor a 5 (tabla 5), indicativo de que no existieron agrupaciones o pares de nodos en donde la información se quedara circulando sin vías de salida y hace alusión al tipo de retroalimentación que ocurre en las evoluciones creativas citados anteriormente.

<u>Pr C</u>	<u>N</u>
Pensamiento:	8
Percepción:	8
Imaginación:	7
Conducta:	6
Voluntad:	6
Memoria:	5
Emoción:	5
Aprendizaje:	5

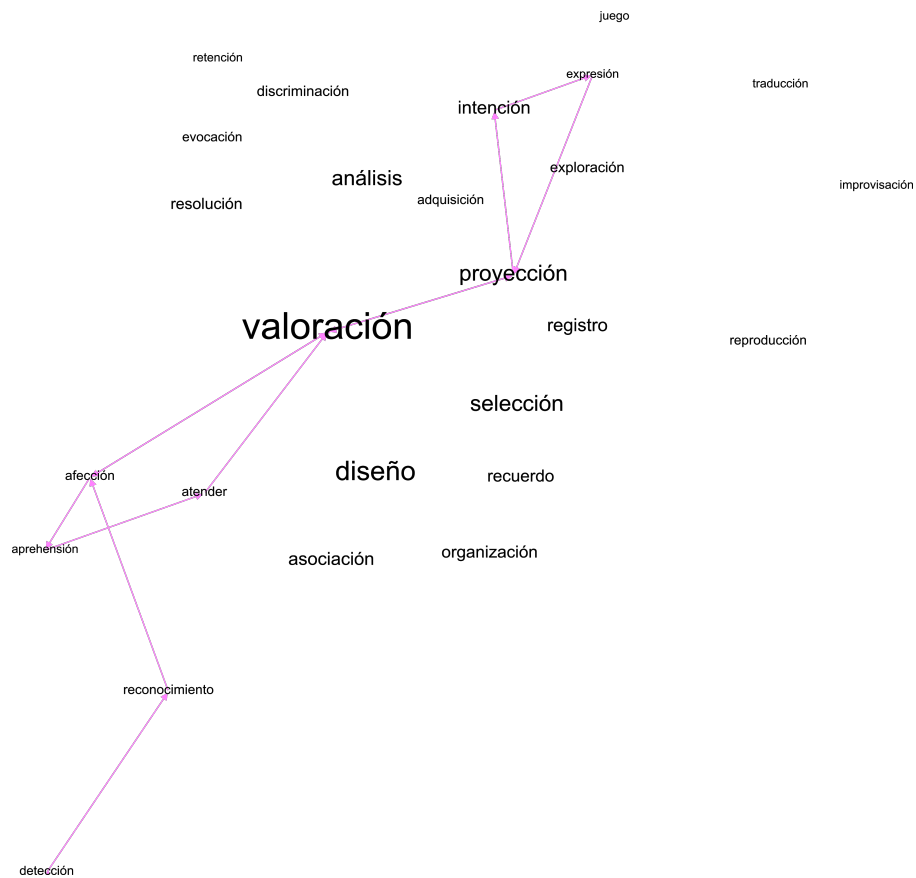
Tabla 5. Niveles de conectividad de los procesos mentales atribuidos

La proyección de una nueva red, ahora integrada por clases de eventos creativos, permitió evaluar con mayor precisión las tendencias del autor al crear la obra. Mediante este enfoque es posible conocer qué CEC tuvieron mayor actividad y grado de conectividad, variables menos visibles cuando los nodos de la red representan los procesos cognitivos tan generales. Se consideró en la construcción de esta nueva red la misma secuencia de eventos que generó la anterior, ya que presenta una serie de indicios que permiten rastrear el trayecto creativo analizado; la diferencia consistió en el tipo de atribución realizada. Si, por ejemplo, una frase del texto fenomenológico se relacionaba con un proceso de percepción, aquí hubo que determinar cuál de las cuatro CEC asociadas con la percepción era la más adecuada para ese fragmento –detección, reconocimiento, discriminación o atender–; de forma similar se efectuaron las atribuciones en el texto completo. Los nodos de la nueva red representan las

veintiséis CEC encontradas y, dado que se conservó la secuencia de elementos de la primera, se obtiene el mismo número de aristas (118).

La combinatoria de la segunda red es más compleja con respecto de su antecesora, pero arroja información que puede ser interpretada con mayor especificidad. Para mostrar con claridad gráfica la evolución creativa se optó por proyectar cada párrafo del texto fenomenológico en una topología de eventos creativos,²⁴⁵ para luego presentar el ejercicio atributivo correspondiente. Así, el lector podrá seguir con facilidad la red particular a cada sección del texto. Una vez completada esta etapa del estudio aparece la red completa, con los doce párrafos acumulados. Al condensar todos los eventos del proceso creativo, esta figura revela mediante estadística simple qué eventos tuvieron mayor participación y grado de conectividad.

²⁴⁵ El algoritmo de visualización Force-Atlas se aplicó con los mismos parámetros de la red anterior para generar el nuevo grafo. De nuevo, los nodos con mayor cantidad de entradas tienden hacia el centro, mientras que los de menor cantidad de entradas se localizan en la periferia. Para lograr una representación limpia dada la cantidad de información, en la red de CEC se optó por dejar los nodos con la misma dimensión y que sea el tamaño de la etiqueta de cada evento el que represente su grado general.



I

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Algo cimbra mi sentido de la belleza.

detección, reconocimiento, afectación, aprehensión

Lo contemplo como una manifestación intensa de mí mismo,

atender

de aquello que me define y a la vez me confronta.

valoración

Su potencia deja una profunda huella que despierta mi interés y me lleva a fantasear.

afección, valoración, proyección

De golpe, deseo que el suceso sea el origen de una evolución musical.

intención, expresión

Atisbo ideas vagas sobre sus posibilidades,

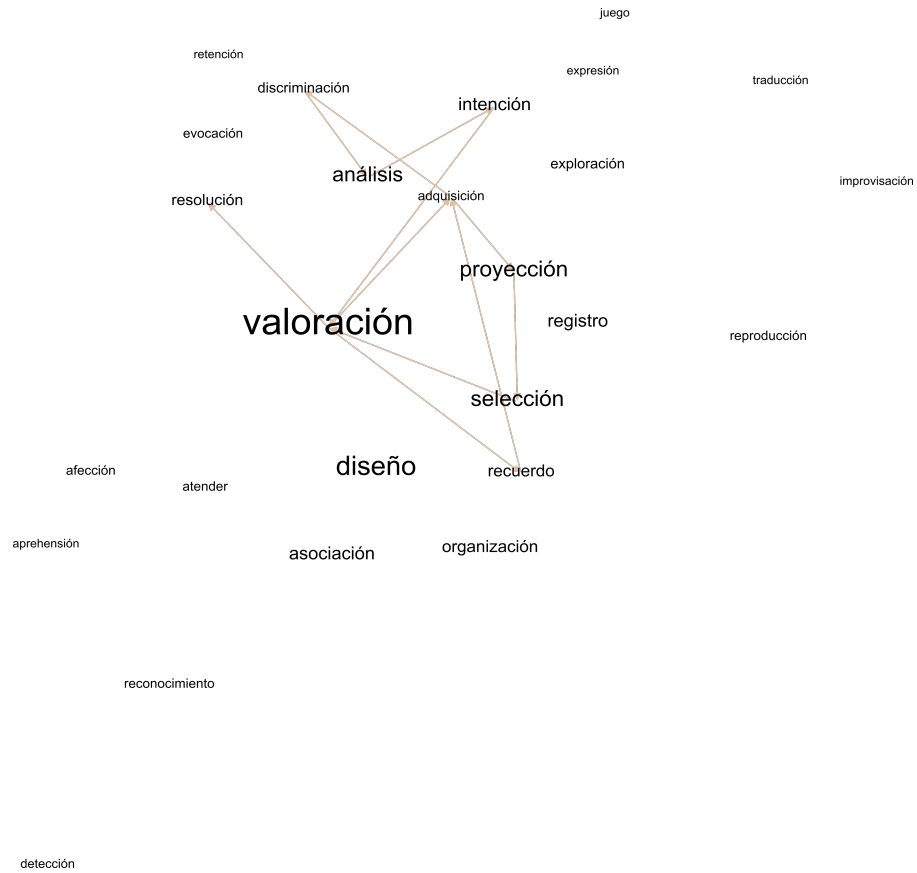
proyección

evalúo eventuales formas de proceder,

valoración

pero aún estoy incierto en cómo afrontar esta nebulosa sin estructura.

valoración



II

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

En los días siguientes, el impulso vuelve intempestivamente.

recuerdo

En cada retorno lo reafirmo, lo detallo y crece mi intención de conocerlo y familiarizarme con sus rasgos.

adquisición, discriminación, análisis, intención

Este madurar parece afianzar lo que antes eran apenas una serie de intuiciones.

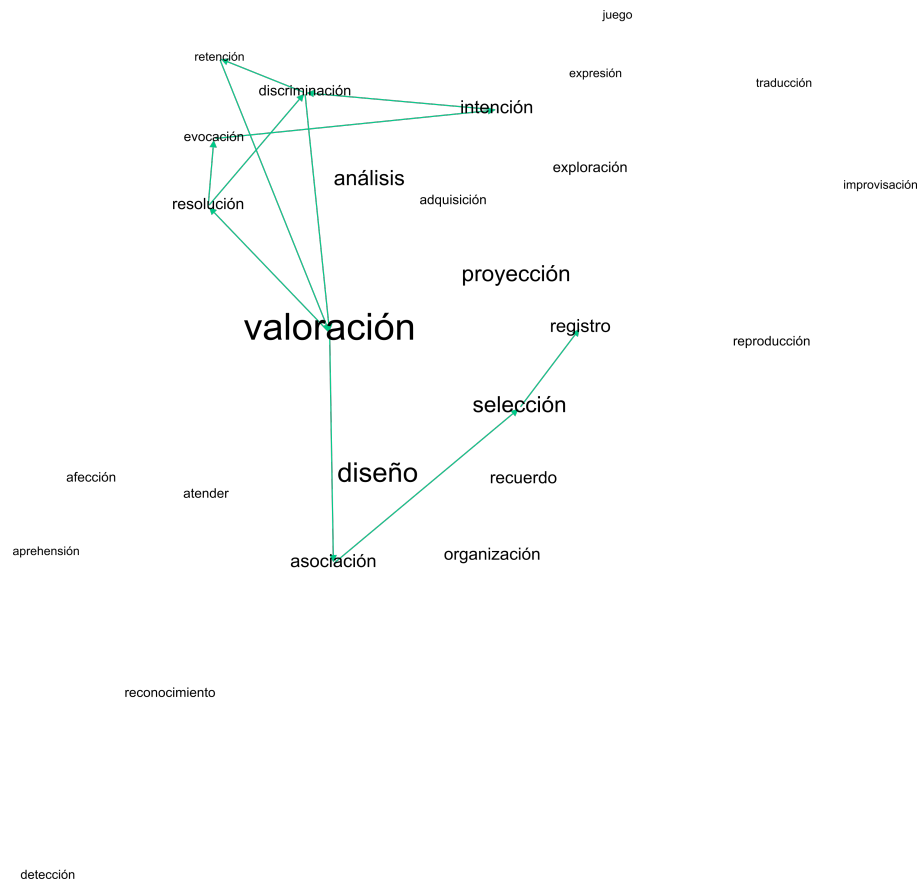
valoración, adquisición

Comienzo a entrever una manera de obrar más definida que ofrece caminos cada vez más intrigantes.

proyección, selección, valoración

Entonces, decido lanzar en definitiva el proyecto creativo.

resolución



III

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Ya en tarea creativa, evoco el suceso para intentar distinguir y fijar alguno de sus perfiles,

evocación, intención, discriminación, retención

pero ciertos datos se me escapan y no logro reunir todos los detalles con la memoria.

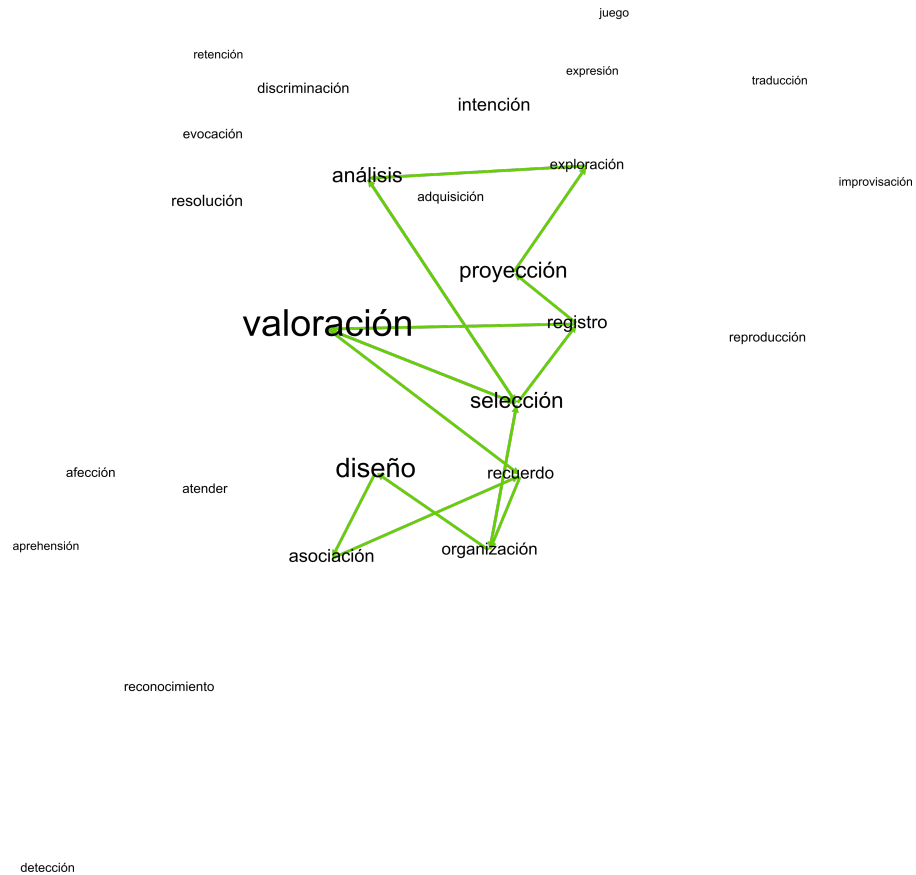
valoración

Decido anotar nociones que relaciono con elementos inmediatos del impulso

resolución, discriminación, valoración, asociación,

para definir algunos referentes básicos para la eventual música.

selección, registro



IV

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Junto con mis intuiciones y perspectivas, sondeo lo que hasta ahora conozco del estímulo para puntualizar el proceder que le dará definición.

proyección, exploración, análisis, selección

Integro una descripción con cada una de las nociones registradas.

análisis, selección, registro

Considero el orden de los eventos con la misma lógica con la que creo que ocurrieron.

valoración, recuerdo

Con cierto tiento, acomodo la narrativa y filtro lo que no añade nuevas ideas.

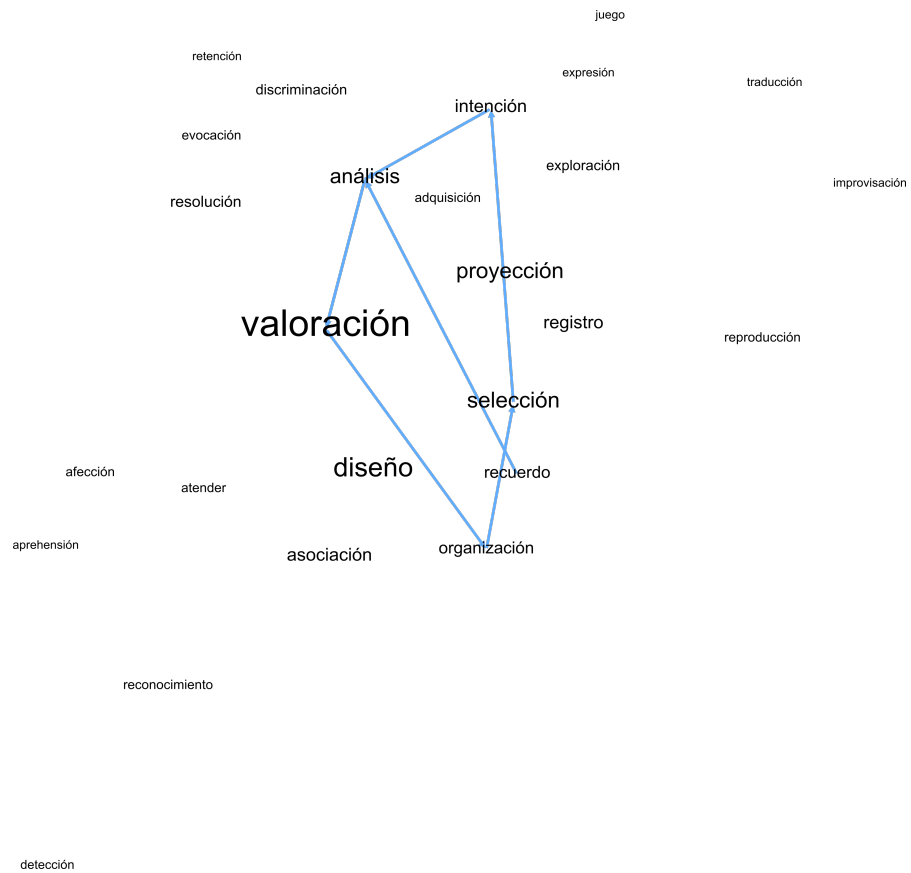
organización, selección

Edito varias veces la descripción hasta obtener la versión más satisfactoria posible,

valoración, selección, organización, diseño

la que mejor refiera a los instantes y tonalidades del impulso creativo.

asociación, recuerdo



V

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Examino la descripción redactada,

análisis

estimo si ésta representa la estructura general de la vivencia y

valoración

ajusto lo necesario para mejorarla.

organización

Después, escindo el texto en segmentos que refieran ideas completas para analizar momentos más puntuales.

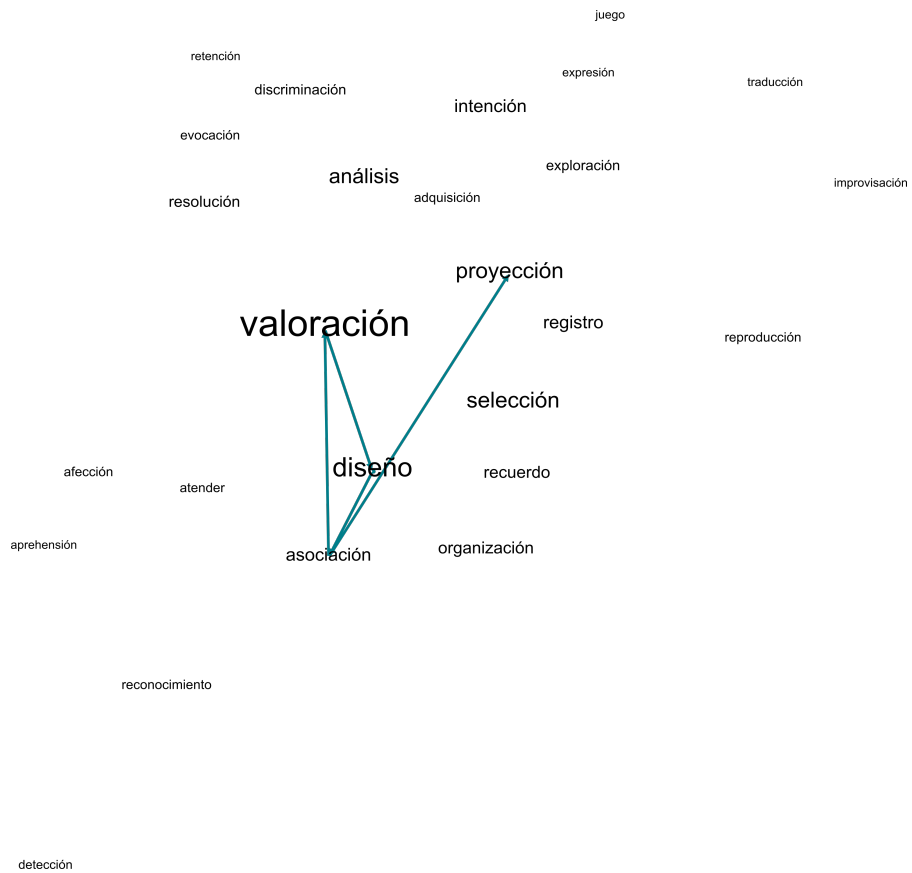
selección, intención, análisis

Reviso cada uno de los fragmentos para especificar su particularidad tanto como sea posible y

análisis

reflexiono sobre su participación en el proyecto.

valoración



VI

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Una vez establecida la versión definitiva el texto, relaciono cada una de sus partes con propiedades de la física y la psique que considero pueden manifestarse en el ámbito musical.

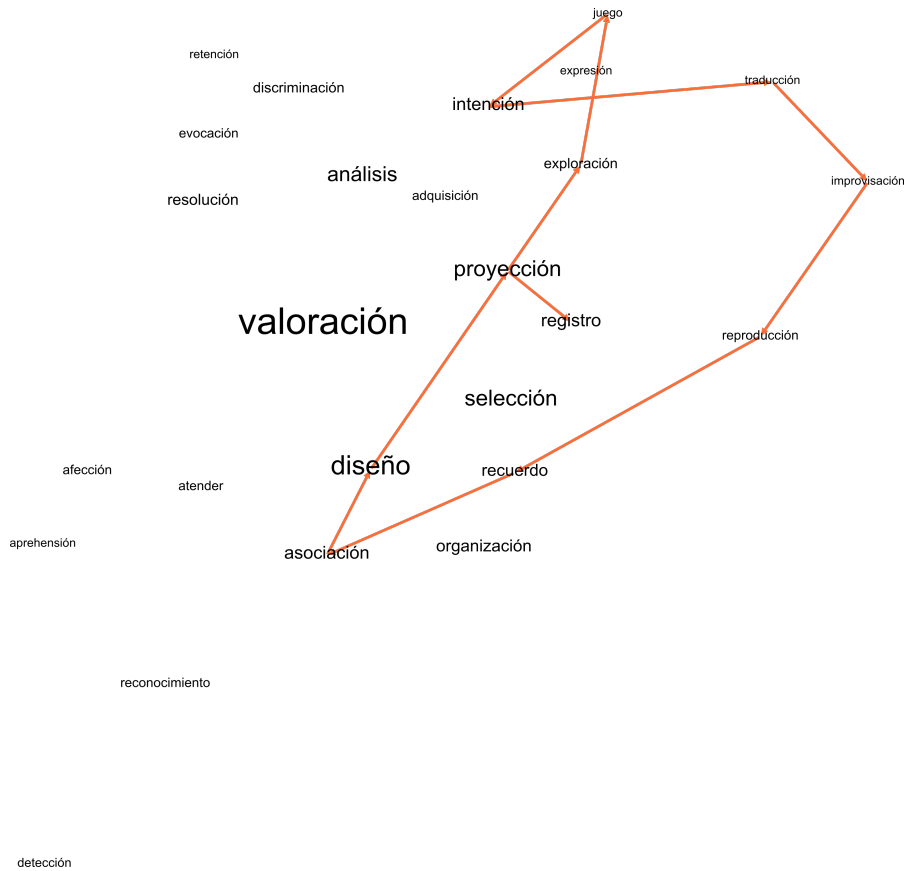
diseño, asociación, valoración

Para ello, elaboro una lista de elementos con ese potencial de asociación.

diseño

Completo formatos con los datos psicofísicos atribuidos a cada segmento de la descripción que me informan sobre las posibilidades posteriores de traducción en sonido.

diseño, asociación, proyección



VII

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Hago exploraciones vocales para intentar traducir en sonido algo de la información generada.

exploración, juego, intención, traducción, improvisación, reproducción

Por ello rememoro, aunque sea como una aproximación, la gama de propiedades relacionadas con cada segmento del texto.

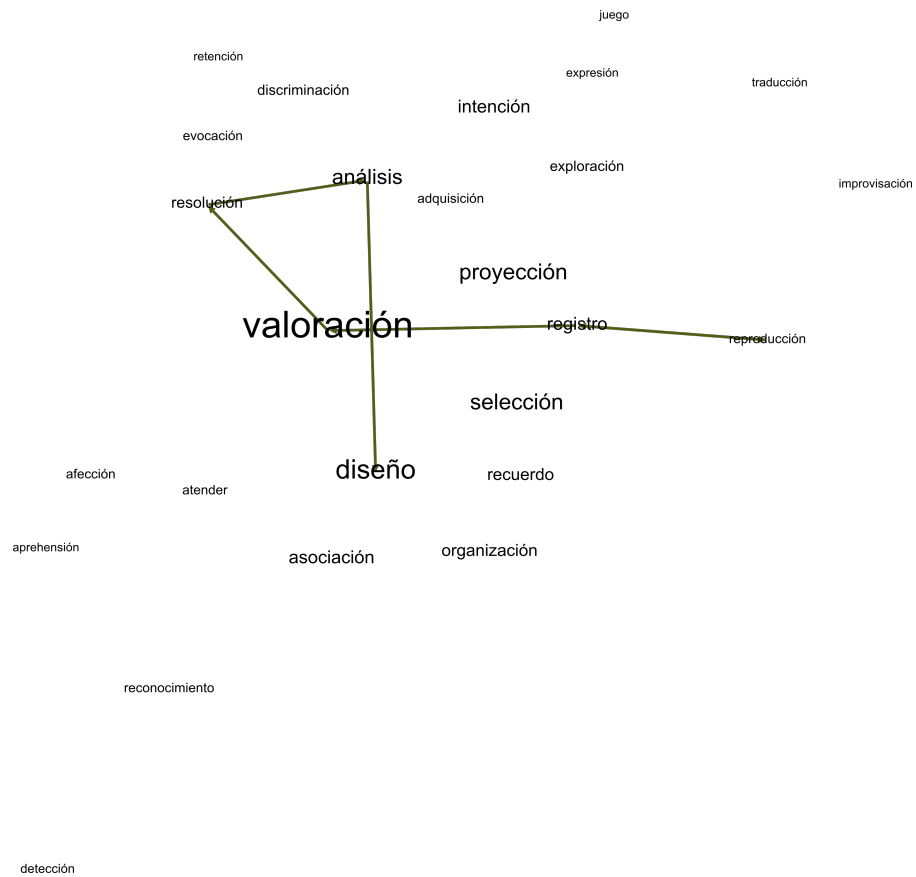
recuerdo, asociación

Genero un material esbozado, escueto, inacabado, a veces alejado de la búsqueda, que presiento será de utilidad más adelante.

diseño, proyección

Para asentar lo que encuentro durante estas exploraciones tomo notas que me orientan hacia una producción equiparable de los sonidos.

registro



VIII

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Grabo las exploraciones vocales,

reproducción, registro

evalúo su pertinencia y tomo decisiones sobre su permanencia.

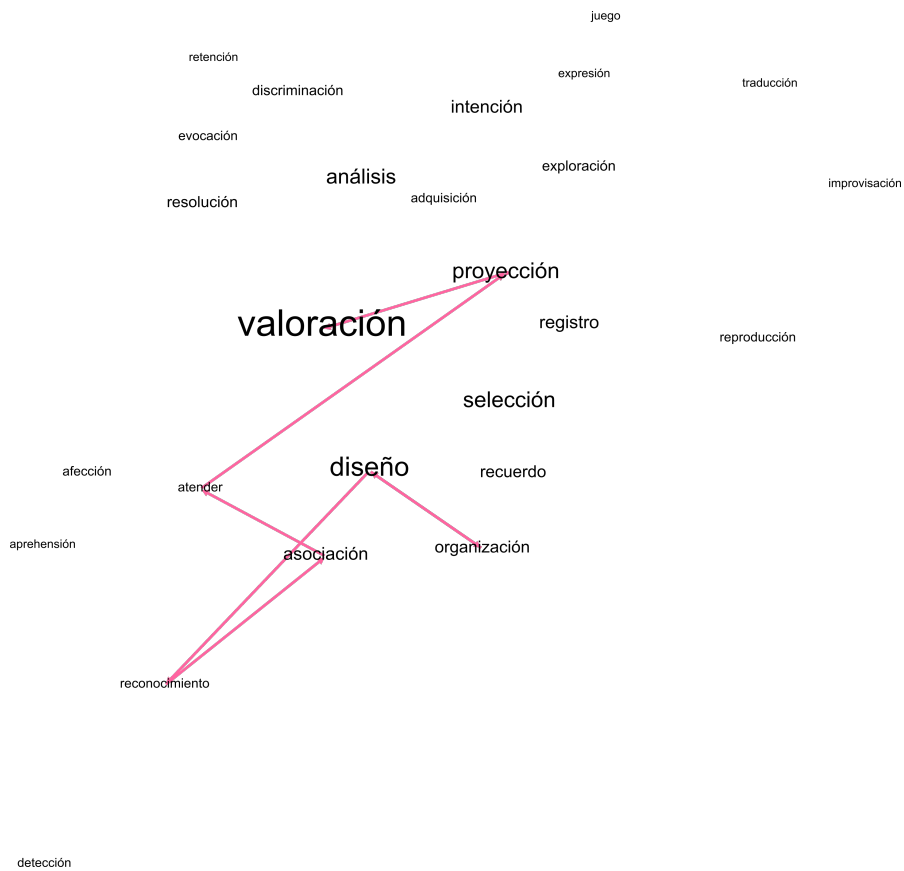
valoración, resolución

Observo varias veces cada pequeño resultado con un exhaustivo filtro de referencia, las atribuciones con elementos de la física y la cognición

análisis

hasta que obtengo una colección funcional de materiales.

diseño



IX

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Edito lo grabado para generar distintas evoluciones musicales.

organización, diseño

Detecto perspectivas formales, relacionadas con la estructura del impulso originario, que se establecen de manera progresiva.

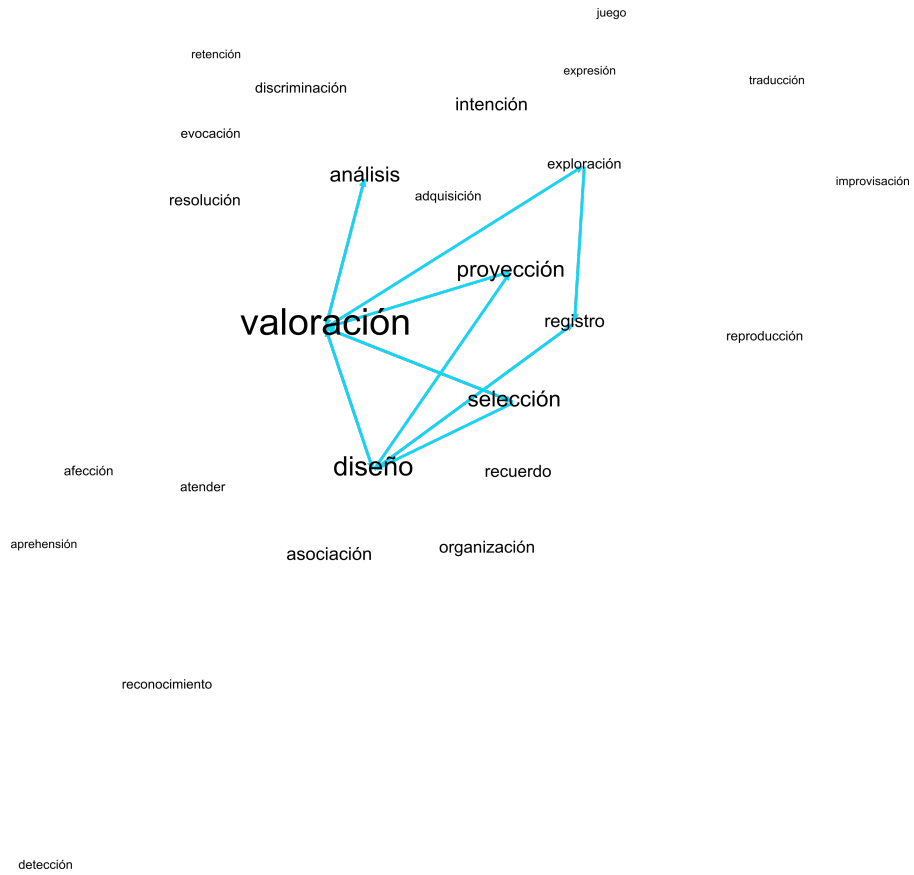
reconocimiento, asociación

Escucho las evoluciones grabadas y anticipo sus posibles versiones en medios crono-acústicos diversos – instrumentos, voces, objetos.

atender, proyección

Imagino varias combinaciones de los materiales para obtener las cualidades sonoras que me interesan.

proyección, valoración



X

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Esbozo los primeros visos de notación musical y

exploración, registro

delineo los símbolos más efectivos para cada elemento de la evolución.

diseño, valoración

Pondero múltiples variables antes de determinar versiones satisfactorias de escritura.

análisis, valoración, selección

Algunos de los bosquejos reflejan el código tradicional, sin embargo, requiero formular nuevas representaciones gráficas para anotar aquello que la tradición escrita no ha considerado.

valoración, diseño

Me percató que las técnicas de ejecución están en constante debate entre lo que imagino y lo que es posible.

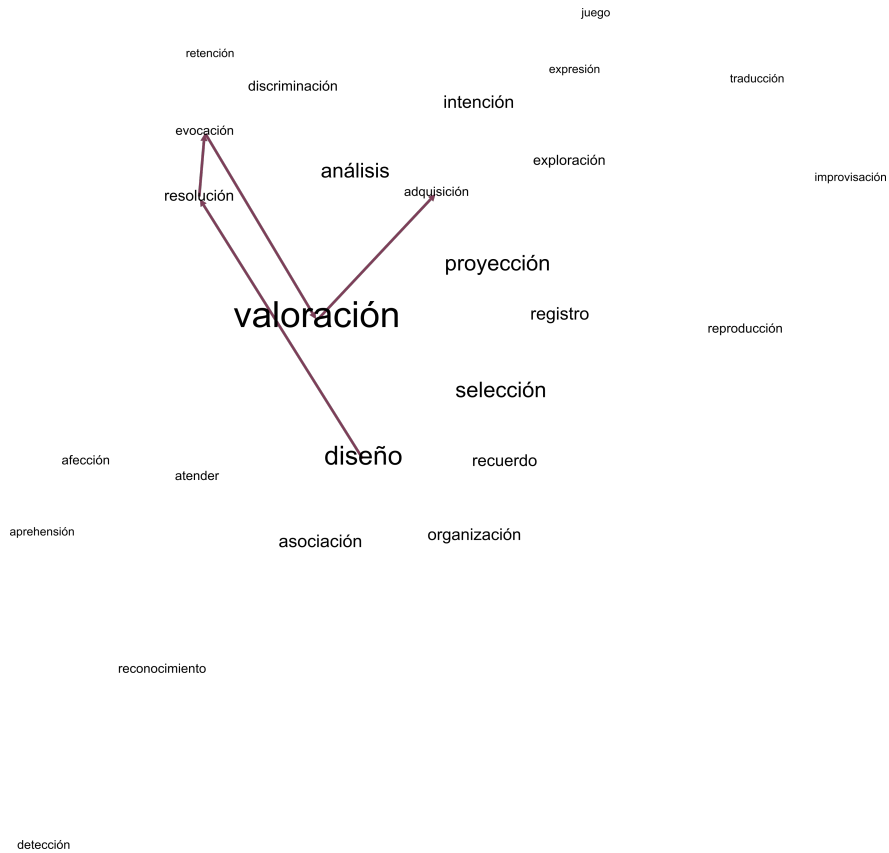
proyección, valoración

Comienzo a definir con mayor precisión los elementos que integrarán la obra.

selección, diseño

Inicio el registro escrito de las evoluciones musicales.

registro



XII

Atribución de clases de eventos creativos (CEC)

Llego al punto en que decido poner fin al proceso creativo de esta sección.

resolución

Me represento el resultado y juzgo su eficacia y potencial expresivo de acuerdo con la experiencia originaria.

evocación, valoración, adquisición

La red completa de CEC es mucho más diferenciada que la de procesos cognitivos generales, aunque existen claras correspondencias entre ellas. La *valoración*, proceso mental asociado con el pensamiento, es el nodo con mayor número de incidencias (42). En segundo término está el *diseño* (26), proceso asociado con la conducta. En el tercer sitio están, por un lado, la *proyección*, función de la imaginación que permite anticipar sucesos y evoluciones, y por otro, la *selección*, actividad que también se inserta en el pensamiento (ambas con 18). Las CEC con mayor número de incidencias en esta red pertenecen a procesos cognitivos diferentes. El pensamiento, la conducta y la imaginación expresados en eventos específicos como valorar, seleccionar, diseñar y proyectar resultaron fundamentales cualitativamente en el desarrollo del proceso creativo analizado. La aparición del *análisis* en el cuarto puesto (16) es un indicio que confirma la importancia del pensamiento mostrada en la primera red.

Existe una realimentación evidente entre los componentes que integran la red de CEC. Todos ellos presentan actividad durante el proceso, el promedio de incidencias por nodo es significativo (4.5), en un rango de 42-2;²⁴⁶ además de los eventos señalados como relevantes, la *intención*, la *asociación* y el *registro* son nodos con grados altos de incidencias que irrigan las zonas de la red más aisladas. Es importante valorar la intervención de los eventos menos activos. Por ejemplo, la *aprehensión* o la *expresión* tuvieron sólo un par de incidencias, posible indicativo de que el texto fenomenológico está representando la poca notoriedad de estos eventos en el proceso creativo. Pero al ahondar sobre el hecho, queda claro que la creación de esta música no habría ocurrido sin los dos eventos mencionados. La *aprehensión* a la que se refiere el texto ocurre en la primera idea descriptiva, “algo cimbra mi sentido estético”. En este segmento fue

²⁴⁶ 42 siendo la cifra de mayor número de incidencias en un nodo y 2 la cifra más baja.

atribuida una *aprehensión*, porque en el instante en que el autor confrontó el detonante creativo de la obra comprendió sin la participación de la razón y de manera intuitiva, que eso que experimentaba tenía la suficiente potencia y riqueza para convertirse en música. De manera similar, en la frase “deseo que el suceso sea el origen de una evolución musical” aparece el propósito de expresión estética derivado de lo aprehendido. La hipotética ausencia de los eventos referidos en el inicio del proceso creativo no sólo habría alterado de manera irremediable el resultado, sino que es posible que el proyecto como tal no habría sido siquiera esbozado.

Las CEC relacionadas con el pensamiento ocupan el área más centralizada de la red, estas se conectan principalmente con las funciones de memoria e imaginación. En segunda instancia, las CEC asociadas con la conducta, ramificadas hacia el cuadrante superior-derecho, se conectan de manera notable con la voluntad. Por último, las CEC vinculadas con la percepción, en el cuadrante inferior-izquierdo, se conectan con la emoción y el aprendizaje. El conjunto formado por la *detección*, *reconocimiento*, *asociación*, *diseño*, *registro*, *reproducción*, *improvisación* y *traducción* abarcan el diámetro de la red, es decir, la distancia total de pasos que hay entre los nodos más alejados. En este caso se trata de un diámetro de distancia seis (d6), es decir, seis pasos de un extremo al otro del grafo.²⁴⁷ Aparte del pensamiento, las clases de eventos mencionados ocupan posiciones privilegiadas en la topología de la red y por ende son fundamentales para su conectividad.

El nivel de conectividad de las CEC mostró que la *valoración* conectó con diecisiete elementos, el más alto en la red. Le siguieron la *proyección*, la *intención* y el *diseño*

²⁴⁷ El diámetro es un parámetro que indica la cohesión del grafo. Entre menor es el número, más cohesionada está la red.

con un mismo valor de conectividad (N11), mientras que el *análisis* y la *selección* tuvieron el tercer y cuarto valores más altos (N9 y N8, respectivamente). La conectividad más baja (N2) se presentó en siete CEC, número relativamente alto que hace referencia a la conectividad limitada de la *afección*, la *expresión*, la *detección*, la *retención*, la *aprehensión*, la *traducción* y la *improvisación*.

<u>CEC</u>	<u>N</u>
Valoración	17
Proyección	11
Diseño	11
Intención	11
Análisis	9
Selección	8
Recuerdo	7
Asociación	7
Registro	7
Discriminación	6
Escucha	6
Exploración	5
Resolución	5
Reconocimiento	4
Organización	4
Adquisición	4
Evocación	3
Reproducción	3
Detección	2
Afección	2
Aprehensión	2
Expresión	2
Juego	2
Improvisación	2
Traducción	2
Retención	2

Tabla 6. Niveles de conectividad de las clases de eventos creativos

La Tabla 6 muestra con valores numéricos la contundente jerarquía asociativa de las CEC involucradas en la red, pero es necesario insistir que la conectividad limitada no deprecia la importancia de los eventos. Todo lo contrario, eventos de N2 como *detección*, *afección* y *aprehensión*, por ejemplo, constituyen los primeros actos del proceso creativo sin los que la experiencia del impulso originario habría pasado de largo en la atención propia. Se consideró la posibilidad de incorporar de alguna forma

esta variable. En la construcción de redes se asigna con frecuencia un valor adicional a las aristas que establece su importancia, el llamado peso. Sin embargo, la dificultad de asignar con veracidad una escala de valores a eventos únicos con tantas incidencias, como por ejemplo la valoración (42), hizo que la idea fuera desechada.

El despliegue de las conexiones que vinculan los eventos creativos de esta red –una representación acaso simplificada de la realidad– hace pensar en la gran cantidad de operaciones cognitivas coordinadas que están detrás de un proceso creativo musical. Dicho caudal o torrente, desde mi perspectiva, se vuelve cada vez más un referente funcional para describir de manera viable la actividad consciente en tarea creativa, propósito que culminará el presente trabajo.

4.3 Constitución temporal de los objetos musicales en la conciencia

La estructura temporal de la música es uno de sus rasgos intrínsecos. El tiempo es el ámbito donde la música se despliega, en él habitan sus fuerzas y en él se confrontan; es la dimensión donde sus materiales prosperan, se transforman y, finalmente, encuentran su último aliento. La creación musical consiste en esencia de la intuitiva, libre y a la vez juiciosa organización diacrónica y sincrónica de elementos sonoros y silentes, es la práctica de imaginar, calcular y diseñar evoluciones y pausas sonoras. Sin embargo, crear música no equivale a modelar el tiempo mismo, como podría sugerir una visión simple e idealizada de la temporalidad musical. En cambio, la creación de música está acotada por la temporalidad inherente a la experiencia de escucha que proyecta. Aunque existen aspectos de orden cronométrico en la tarea creativa relacionados con la duración y ordenación de los eventos, las referencias temporales en creación musical apuntan hacia vivencias del tiempo de orden

psicológico y filosófico, mientras que el tiempo físico pasa en realidad a un segundo plano. Son estos ámbitos desde donde, según mi opinión, es posible reflexionar con mayor precisión sobre la relación que establecen música, creación y temporalidad.

Si la música es un objeto con extensión temporal, ¿cómo podemos explicar su proceso generativo? ¿cómo es posible ser conscientes de una evolución musical que no puede aparecer de tajo en un instante, sino sólo a lo largo del tiempo? La escucha imaginaria o mnemónica de un músico durante la tarea creativa enuncia sensiblemente este problema. La conocida tesis de Husserl es que la percepción de un objeto temporal sería imposible si la conciencia solamente nos brindara el ahora puro del objeto, como si la corriente de conciencia fuera una serie de experiencias inconexas, como un collar de perlas.²⁴⁸ La conciencia no puede estar restringida a ser consciente de aquello que existe sólo en el ahora, ya que esa condición imposibilitaría la percepción de los eventos crono-acústicos, compuestos de duración y extensión temporales. Por esta razón es posible asegurar que la conciencia trasciende el ahora puntual para ser conciencia de aquello que acaba de pasar y de lo que está a punto de ocurrir.

La participación de los procesos mentales de memoria e imaginación es crucial para experimentar objetos temporales como los que se elaboran y disponen al crear e incluso escuchar música. En tarea de escucha o en un ejercicio de improvisación la breve ventana del ahora que recibe oleajes continuos de información, se realimenta y complementa del almacenaje y la recuperación del recuerdo, pero también de la actividad prospectiva que pueda proveer el sistema emotivo-afectivo, cognitivo e imaginario para encontrar en conjunto el sentido de aquello que ocupa en un momento

²⁴⁸ Zahavi, Dan. *Self-Awareness and Alterity. A Phenomenological Investigation*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999, p. 63-66.

determinado la atención. A este respecto hay una noción husserliana relevante. La dotación de sentido propia de la actividad consciente es lo que Husserl denomina *constitución*. La constitución de un objeto temporal como la música plantea que en vez del collar de perlas de momentos inconexos existan *unidades de sentido* que se encadenan como racimos en una continuidad. Las unidades temporales de sentido se integran de percepciones momentáneas vinculadas con una continuidad de retenciones también momentáneas y graduadas, por un lado, y un horizonte de lo que está por venir, una *protención* caracterizada como un porvenir anticipante que está constantemente graduado.²⁴⁹ El ahora, o la impresión originaria, está siempre acompañado de una serie de retenciones de lo que acaba de ocurrir con una serie de protenciones de lo que podría acontecer. Más que considerar la burda sincronía del presente con el pasado y el futuro se trata de la manifestación de una unidad perceptiva mínima que se encuentra en continua evolución y renovación. El filósofo danés Dan Zahavi propone un esquema que caracteriza el proceso descrito. Zahavi toma como ejemplo una simple secuencia de alturas: do - re - mi - fa (C - D - E - F, en inglés).

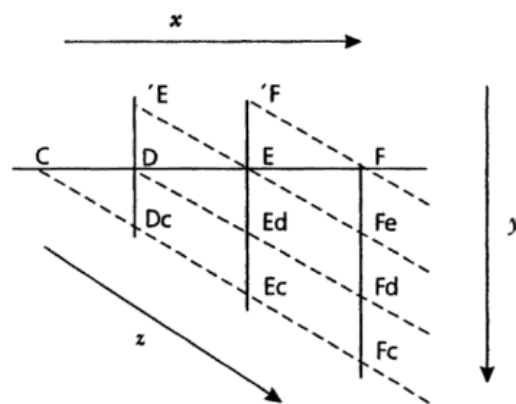


Figura 12. Esquema de memoria y anticipación de la secuencia melódica *do-re-mi-fa*²⁵⁰

²⁴⁹ *Ídem.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

Cuando *do* es sucedido por *re*, la conciencia de *re* se acompaña de la retención de *do*, (Dc). Cuando *re* es sucedido por *mi*, la conciencia de *mi* se acompaña tanto por una retención de *re* (Ed) como por el recuerdo de la altura retenida por *re* (Ec), y así sucesivamente. En la figura 12, la línea horizontal (x) denota la secuencia de alturas (*do*, *re*, *mi*), mientras que la línea vertical (y) designa la conciencia de esta secuencia con su estructura de protención, impresión originaria y retención. La diagonal (z) ilustra cómo una sola altura retiene su identidad y ubica las otras alturas cara a cara cuando se hunde en el pasado, aunque su modo de dación cambia.²⁵¹ El esquema de Zahavi inspirado en las ideas de Husserl sobre la constitución de los objetos temporales ilustra el tipo de actividad que ocurre durante los breves segundos de una secuencia de alturas –es decir, que se enfoca en la actividad de la memoria de corto plazo o de trabajo–. El aspecto central que deja visible esta representación es la *sedimentación* en el recuerdo de los diferentes *ahoras* que se han experimentado, cómo la conciencia se encuentra siempre ocupada por nuevos *ahoras* a la par de la estructura de retenciones-protenciones y, finalmente, sugiere el desvanecimiento de esas impresiones en la medida que se alejan del presente originario en curso.²⁵² Sin

²⁵¹ *Ibid.*, p. 76-77.

²⁵² A partir del análisis formal del tiempo, que no tiene en cuenta sus contenidos, el tiempo es homogéneo. Transcurre siempre igual. El movimiento es el mismo en todo momento: de protención a impresión y de impresión a retención. Pero decir que desde el punto de vista formal, el tiempo es homogéneo, equivale a decir que únicamente es homogénea la forma del tiempo. ¿Qué sucede cuando consideramos los contenidos de la experiencia? Se ajustan a la forma, es cierto, pero le confieren plenitud. Ella se llena de una experiencia que luego sedimenta retencionalmente. Con el llenado del tiempo y la sedimentación de los contenidos, la homogeneidad comienza a resquebrajarse pues, en principio, los contenidos son siempre distintos [...] Sin embargo, las protenciones guardan cierta homogeneidad con la posesión retencional, porque se espera que la experiencia futura sea como la pasada, y así existe una homogeneidad variable de los contenidos que depende de las confirmaciones y decepciones de expectativas [...] Parece que en el marco del análisis formal, Husserl se esfuerza por salvar la diferencia radical y cualitativa entre protenciones, retenciones e impresiones es que las primeras son siempre vacías, mientras que las últimas siempre tienen plenitud. Si las impresiones se distinguen de las retenciones o protenciones, en el marco del análisis formal, se distinguen por el hecho de tener un contenido. Lo homogéneo es el hecho de que una protención vacía siempre se plenificará al momento de devenir impresión. En otras palabras, lo homogéneo es el transcurrir del tiempo, no el tiempo mismo. En Cherniavsky Axel. “La concepción del tiempo de Henri Bergson: El alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad”. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 2006 (37), pp. 12-14. Consultado en <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/>

embargo, resta por mostrar si existen *ahoras* de tal potencia que su proceso de degradación sea distinto de los demás y que por lo tanto tengan más posibilidades de resurgir que otros, así como representar el nivel relativo de lucidez que tiene cada recuperación mnemónica con respecto de la impresión original. Es evidente que estas ideas, a pesar de lo informativas que son, muestran sólo una parte del problema, porque dicen poco sobre la actividad consciente de mayor escala en muestreos con extensiones temporales amplias.

Entonces, ¿cómo podría caracterizarse un proceso creativo en términos de su temporalidad? ¿cuáles serían las unidades que lo integran? ¿cuáles son las impresiones de los *ahoras* que podríamos considerar como las perlas del collar de las que se desprenden los racimos de unidades de sentido que constituyen un proceso extendido y frecuentemente interrumpido como es la creación de música? Las clases de eventos creativos pudieran encarnar los distintos presentes de un proceso artístico, en donde la diversidad de los *ahoras* que lo conforman se enlaza en un tejido determinado por lo retenido y lo anticipado. Del mismo modo, ocurre una sedimentación de la información que sin duda resulta esencial en la constitución del sentido del proceso y la obra musicales.

A continuación, se intentarán abordar estas preguntas al utilizar una adaptación del esquema de Zahavi, que integra las CEC en agrupaciones que representan escalas distintas de la evolución creativa. El primer párrafo del texto fenomenológico será de nuevo la referencia en el análisis. Al experimentar el primer suceso (“acontece”) se desatan en aparente sincronía varios eventos que integran esta unidad. Pero al intentar evocar con mayor detalle una vivencia percibida como absoluta no es posible referir

todos los contenidos en bloque, es necesario proyectar en una secuencia de aparición. Así se obtiene un orden de eventos que sigue el recuerdo de lo sucedido. El orden de eventos permite encontrar el sentido de las fases temporales, cuya coordinación cataliza la percepción unitaria de esa experiencia. La siguiente figura muestra puntos en una horizontal que representan la secuencia relativa de los sucesos relatados y la distancia entre ellos sugiere la manera aproximada en que se agrupan en frases o ideas completas dentro del párrafo.

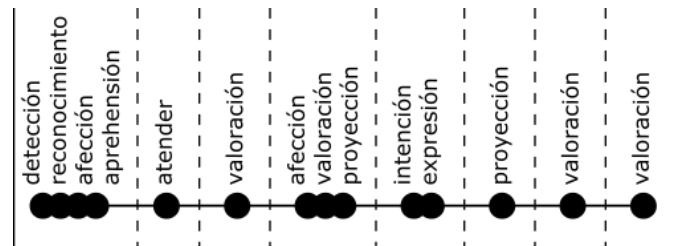


Figura 13. Secuencia relativa de eventos del primer párrafo del texto fenomenológico

Al añadir los vectores de la imaginación y la memoria el esquema anterior –que muestra una sucesión lineal de eventos– se completa como unidad de estudio de la experiencia. En la figura 14 el fenómeno de sedimentación ya referido se representa en la vertical, donde se observa cómo cada momento está ocupado por un nuevo contenido acompañado de las retenciones acumuladas por el discurrir de los eventos. En contraparte, la diagonal descendente muestra la degradación relativa de los contenidos en el recuerdo producto de la actualización constante de nuevos *ahoras*, representado por la secuencia en un gris cada vez más tenue. Por último, la diagonal ascendente indica que algunos contenidos son anticipados por la prospección imaginativa.

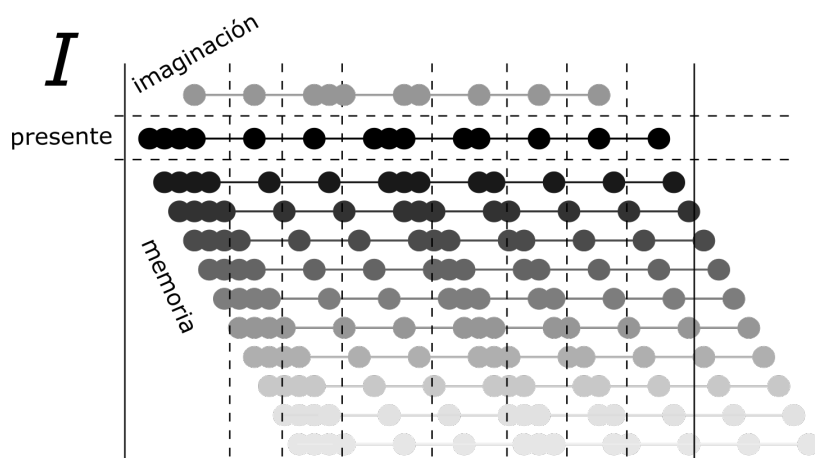


Figura 14. Unidad de experiencia del primer párrafo del texto fenomenológico y sus fases temporales

Unidades de experiencia como la anterior ocurren en distintas instancias en la jornada creativa, y en particular aparecen cada vez que se reemprende la tarea. Cuando el artista vuelve a sumergirse en el flujo del proyecto recuerda sus progresos y los problemas que le impiden avanzar, toma un número de decisiones en función de ello y anticipa, en ocasiones con incertidumbre, lo que el material debe llegar a ser de acuerdo a los rasgos que muestra en ese presente determinado a la zaga de ser definido.

Conforme avanza la creación de una pieza la acumulación de la información hace más intrincada la red de interacciones que enlaza las unidades de experiencia; cada acto se reviste de más actos pasados de los cuales derivar estrategias para alcanzar mayores certezas y, a su vez, se adelgaza progresivamente la cantidad de posibilidades futuras dado el número de certidumbres que ha concretado el progreso alcanzado. Si bien las retenciones y protenciones dan sentido al continuo en la confección musical, la función de la memoria a largo plazo y el pensamiento proyectivo se encargan de orientar en lo general la actividad de las jornadas creativas, aunque prevalece un

ingrediente aleatorio. Un contenido de la memoria puede llegar como resultado de un esfuerzo consciente de recuperación o bien sin una aparente razón causal. Dicho contenido puede resultar de gran trascendencia sin importar si su origen fue producto de la voluntad. Parece haber un factor de variabilidad dentro de la planificación creativa que está regulado por el gusto, el goce y el placer momentáneos, razón por la que muchas de las decisiones que se toman en dichas sesiones son más intuitivas que premeditadas.

Los procesos de creación artística, como objetos temporales en sí mismos, son de difícil seguimiento. La diversidad de propósitos y orígenes, la variedad de formas, la interrupción continua, la complejidad en su objetivación y la variabilidad de sus dimensiones hacen casi imposible el diseño de representaciones unificadas. El esquema de este apartado muestra una proyección de la temporalidad en la tarea creativa, donde la memoria y la imaginación actualizan los actos puntuales que realizan los autores en el contexto de estos procesos.

4.4 La metáfora de William James en la creación artística

La concepción de la conciencia de William James se basa en la multicitada analogía que asocia su funcionamiento con el fluir de un río. La investigación moderna de la conciencia se ha visto influenciada de manera decisiva por esta idea desde su divulgación a finales del siglo XIX y en la actualidad sigue marcando el rumbo de numerosos trabajos. Para mi investigación, reflexionar sobre los efectos de la metáfora de James en los procesos de creación artística bajo el crisol de lo expuesto hasta aquí resulta un paso lógico para analizar la cualidad espacio-temporal de la conciencia creativa. Los dos tipos de representación del proceso creativo mostrados

en el capítulo registran aspectos diferentes de la actividad consciente. La red de eventos creativos estudia la dimensión espacial del proceso al mostrar que unas CEC predominan sobre otras y que hay nodos de la red fundamentales para la conectividad del sistema, mientras que la secuencia de retenciones y protenciones constituye una aproximación analítica a sus relaciones temporales. Pero hasta ahora no se ha ofrecido una explicación unificada del tiempo-espacio consciente del proyecto de creación musical analizado. Tal objetivo resulta elusivo, si se toma en cuenta la dificultad de reflejar en un sólo gráfico las variables que conforman el estudio de la conciencia en una coyuntura que incluya ambas dimensiones. Sólo para encaminarse hacia tal posibilidad es necesario en primera instancia valorar la pertinencia de la comparación entre la conciencia y la corriente de un río.

En el capítulo IX de *Principios de psicología*, James expone cinco propiedades de la conciencia; todas ellas reflejan con mayor o menor cercanía la idea de la corriente: la conciencia es de pertenencia personal, cuenta con un dinamismo cambiante, es de orden continuo, está siempre direccionada hacia algo y tiene la capacidad de ser selectiva. Al hablar del flujo del pensamiento, James intenta describir el funcionamiento del fenómeno de enlace de los procesos conscientes, que opera de forma similar a una corriente de río.²⁵³ Es decir que, uno de los rasgos característicos de la conciencia es su carácter continuo y cambiante, semejante a un fluido, un estado líquido de la materia.

Algunas nociones elementales de la mecánica de fluidos pudieran ayudar a ahondar en la asociación enunciada. Se denomina fluido a un tipo de medio continuo formado

²⁵³ El proceso consciente es un proceso de enlace de diversas facultades que se desenvuelve y fluye de forma unitaria en el tiempo. El enlace es uno de los sustratos neurobiológicos de la conciencia mejor estudiados.

por alguna sustancia cuyas partículas tienen una fuerza de atracción débil. La propiedad definitoria de los fluidos es que pueden cambiar de forma sin que aparezcan en su seno fuerzas tendientes a recuperar la forma original. Los fluidos pueden ser líquidos o gases y ambos toman la forma del recipiente que los aloja, pero sólo los líquidos mantienen su propio volumen. Las moléculas de los líquidos se deslizan ante una fuerza aplicada y con ello cambian de posición; es entonces cuando se dice que fluyen.²⁵⁴

El párrafo anterior permite interpretar el sentido de la metáfora que hace el padre de la psicología sistemática. La primera propiedad de la conciencia es que es personal. Como el recipiente que contiene un líquido o el manto de un río, cada individuo condiciona su mundo consciente y es por ello que la conciencia puede ser considerada un estadio subjetivo definido por aspectos de la personalidad, los intereses, las creencias y el contexto en el que está insertada la persona. En segundo término está el dinamismo cambiante de la conciencia, el hecho de que cada instante de su devenir resulta una experiencia distinta y que ninguna vivencia puede ser realmente reproducida. La condición cambiante de la conciencia parece haber sido enunciada en la famosa reflexión de Heráclito de que no es posible bañarse dos veces con la misma agua de un río; aquí es notable la referencia de ambos autores hacia el mismo fenómeno natural. Un líquido es un cuerpo de orden continuo, gracias a la cantidad justa de fuerza de atracción entre sus partículas. Si la fuerza de atracción disminuyera más allá del punto límite, el líquido se disiparía, y si por el contrario aumentara hasta traspasar un umbral crítico, entonces el cuerpo también cambiaría de estado físico. Aquí parece adecuado establecer que la coordinación entre los procesos cognitivos

²⁵⁴ Mott, Robert. *Mecánica de fluidos* (6ª ed.), México, Pearson Educación, 2006.

también cuenta con cualidades de cohesión y conectividad para que la vida consciente sea experimentada como un continuo. La intencionalidad de la conciencia se entendería en el siguiente contexto: en condiciones normales un río siempre está ocupado por agua. De la misma forma, y como ya se ha explicado, la conciencia se encuentra permanentemente ocupada por algún contenido; no se puede estar consciente del vacío absoluto, pues entonces simplemente ya no se estaría consciente. La única característica citada por James que parece carecer de relación con la metáfora del río es la capacidad de la conciencia de focalizar o seleccionar contenidos, algo que algunos investigadores contemporáneos han intentado incorporar. En su representación de la conciencia como un proceso pautado, José Luis Díaz (2007) intenta expresar la atención con la anchura del cauce con el propósito de mostrar la propiedad zoom de enfocar o ampliar la atención o a veces dividirla en un sector más preciso y otro más marginal:

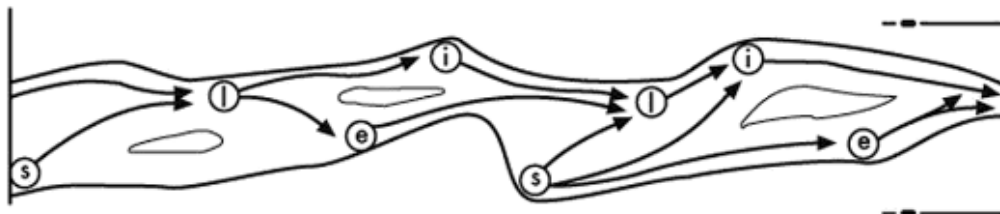


Figura 15. Los márgenes de la atención que delimitan los procesos conscientes según Díaz (2007) ²⁵⁵

Existen otras propiedades de los fluidos líquidos que la metáfora del río parece no enunciar. Los líquidos tienen distinta densidad, peso y volumen; son capaces de llevar cierta presión, de tener niveles de viscosidad, compresibilidad y de dilatación térmica. Estas propiedades hablan del modo de ser de un estado de la materia. Para la filosofía de la mente, los qualia son las cualidades que describen las experiencias individuales

²⁵⁵ El diagrama sólo incluye cuatro clases de eventos mentales: sensaciones (s), emociones (e), pensamientos, e intenciones (i). En Díaz, José Luis (2007). *op. cit.*, p. 421.

y, en el presente ejercicio asociativo, serían el equivalente a las propiedades físicas del flujo. Para Dennett (1988) los qualia de la conciencia tienen cuatro características: son inefables, esto es que no pueden ser comunicados o aprendidos por otros medios diferentes a la experiencia directa; intrínsecos, porque son propiedades no relacionales, que no cambian dependiendo de la relación de la experiencia con otras cosas; privados, porque todas las comparaciones interpersonales de los qualia son sistemáticamente imposibles; y directamente o inmediatamente aprehensibles en la conciencia, esto es que la experiencia de un quale es saber que uno experimenta un quale, y saber todo ello es saber acerca del quale.²⁵⁶

Como toda experiencia consciente, la creación artística puede ser pensada desde la metáfora de James, pero ello carecería de sentido si no se considerasen los matices que la distinguen de otras actividades humanas. En el arte se reúnen factores que hacen de los ejercicios de creación, ejecución y recepción una experiencia única y distintiva. Las manifestaciones artísticas dependen en gran medida de los sentidos y la percepción, los canales expresivos, el despliegue intelectual y corporal, la definición de posturas filosóficas y una alta especialización de tareas; cada uno de estos estratos contiene cualidades específicas para el arte en general y para el artista en particular. La experiencia creativa del arte en todas sus facetas tiene una dimensión propia – distinta de las vivencias cotidianas– que se define básicamente por el contacto con la potencia de su práctica. Las experiencias óptimas del arte tienden a ser intensas, trascendentes y satisfactorias; son intensas por la magnitud de los efectos emocionales y afectivos que despiertan, son trascendentes por la importancia que tienen en la vida de sus practicantes y son satisfactorias dado el vigoroso aprecio que sienten las

²⁵⁶ Dennett, Daniel. "Quining Qualia." En A. Marcel & E. Bisiach, eds., *Consciousness in Contemporary Science*, Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 43-77.

personas por las recompensas estéticas que ofrecen. Intensidad, trascendencia y satisfacción son las cualidades más enraizadas en la experiencia creativa del arte.

Las conexiones que fundamentan la noción de la corriente de conciencia hablan de lo apropiada que es la metáfora y lo robusta que es la idea. Con la finalidad de fortalecer los nexos en su relación con la creación artística propongo un concepto que integra en su sentido la potencia de estas experiencias: el *torrente creativo*.

4.5 La creación como torrente

En la misma línea que James, esta investigación acude a una metáfora para caracterizar los rasgos básicos de la conciencia, en este caso durante una tarea creativa. Más que buscar adornar el lenguaje con ademanes retóricos para realzar una ideas o usar una expresión que destaque el título del trabajo con una imagen poética, se busca aprovechar el beneficio que otorga este tipo de usos lingüísticos para transmitir una interpretación del fenómeno analizado. En la construcción de esta explicación, una metáfora parece ser una ruta sensata, dado que con frecuencia nuestras formas de expresión y de asimilación de la información e incluso las comunicativas, pasan frecuentemente por tales herramientas. Las metáforas impregnan la vida cotidiana, el lenguaje, pero también el pensamiento y la acción. Nuestros sistemas conceptuales son en gran medida metafóricos y encontramos con frecuencia formas sistemáticas de hablar sobre un tema con un vocabulario específico, una red conceptual que caracteriza parcialmente el fenómeno en discusión.²⁵⁷ Por lo anterior, parece natural el asociar el tema de la conciencia con una serie de palabras amparadas por el mismo concepto; la conciencia puede describirse como una

²⁵⁷ Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Teorema menor, 1986, p. 35-36.

corriente, un río, un flujo, un discurrir, un devenir. Toca el turno de argumentar la pertinencia de la noción de torrente dentro de ese conjunto en asociación con los procesos creativos en arte.

La palabra *torrente* en el diccionario de la RAE tiene dos acepciones que sugieren asociaciones con la creación artística, aunque, de las dos, la primera es la más estimulante:

1. m. Corriente o avenida impetuosa de agua que sobreviene en tiempos de muchas lluvias o de rápidos deshielos.
2. m. Curso de la sangre en el aparato circulatorio.²⁵⁸

Un torrente es una corriente fluvial (desde aquí se establece una cercanía con la metáfora de James) situada por lo general en zonas montañosas con fuertes pendientes. El terreno irregular que lo contiene, laderas y barrancos, provoca que al haber una lluvia intensa o el deshielo repentino se precipite un volumen considerable de agua. Este río de corriente rápida tiene habituales variaciones bruscas de caudal, una alta complejidad en sus lógicas internas y, como avenida, cuenta con un cauce definido, que en ocasiones es rebasado por la intensidad de la corriente. La experiencia creativa desde el punto de vista de la actividad consciente tiene una cualidad torrencial que parece diferenciarse de la metáfora de un apacible riachuelo. La intensidad, trascendencia y satisfacción de estas vivencias son los factores que sugieren la nueva metáfora, al evocar algunos de los rasgos distintivos de la práctica creativa, en complemento de los aspectos funcionales de la conciencia expuestos por James.

²⁵⁸ Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Consulta en línea de la palabra “torrente”: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=a7XOZYx>

Los caudales fluviales pueden estudiarse bajo dos regímenes que determinan su fluidez, los flujos laminares y turbulentos. El flujo laminar es ordenado, estratificado, se mueve de forma paralela, sin mezclarse, y requiere velocidades bajas para mantener su condición. El flujo turbulento se caracteriza porque sus partículas se mueven en desorden y forman pequeños remolinos periódicos y no coordinados que son resultado de una velocidad elevada, por ello los flujos turbulentos suelen caracterizar a los grandes caudales.²⁵⁹ Pero, ¿qué relación metafórica puede tener esto con la actividad artística? ¿cómo podría ser interpretada la participación de los dos tipos de flujo citados en una evolución creativa?

Las acciones creativas pueden entrar en un canal de eficacia y disfrute cuando existe correspondencia entre las tareas emprendidas, su adecuada ejecución y la valoración positiva de los resultados obtenidos. En este sentido, la creación puede ser certera, productiva y satisfactoria, como el flujo del que habla Csikzentmihályi, una experiencia óptima que permite avances significativos e importantes recompensas al trabajo. Este tipo de flujo –equivalente al laminar en mecánica de fluidos– aporta una sensación de plenitud, de estar canalizado con la tarea y con una parte del yo a la que no se accede en circunstancias distintas. Pero dicha condición suele ser excepcional, porque un proceso artístico orientado por la creatividad se encuentra típicamente enfrentado ante un conflicto que de entrada no se sabe cómo resolver. Si en la creación todo estuviera determinado, si el camino de la expresión, la técnica y la experiencia artística fuera todo certidumbre, entonces nunca hubieran existido las crisis estéticas, los tempestuosos periodos de gestación de nuevos estilos y las grandes revoluciones del arte. Bajo este enfoque habría que cuestionar qué tanto prevalecen

²⁵⁹ En Mott, Robert. (2006), *op. cit.*, p. 3.

algunas de las condiciones de flujo que asigna Csikzentmihályi en la creatividad, ya que en la búsqueda de nuevos caminos estéticos no hay metas claras en cada paso del camino; los creadores no siempre saben con certeza si lo que hacen resultará provechoso para sus fines; en ocasiones sus conocimientos y destrezas son rebasados por el tipo o dimensión de la tarea, o bien puede haber un temor relativo al fracaso de los proyectos (aunque ello no impida que se realicen de la mejor manera posible). La intermitencia o incluso la interrupción del flujo creativo, más allá del necesario cese de la actividad para realizar tareas necesarias para la vida, cobra importancia cuando el obstáculo para el progreso de un proyecto son las habilidades limitadas de la persona, la falta de información o de capacidad para generar el resultado estético previsto.

Un flujo turbulento se asemeja como pocos fenómenos naturales a la actividad de la conciencia creativa cuando se encuentra en búsqueda de una expresión original. De acuerdo con sus atributos físicos, el flujo turbulento es descrito como desorganizado, caótico, con un comportamiento en apariencia aleatorio, irregular y no repetitivo.²⁶⁰ La búsqueda de nuevas expresiones artísticas comparte en alguna medida las mismas cualidades. El arte y la fluidodinámica tienen en común la dificultad de formular definiciones de fenómenos centrales de su campo de estudio que tienden a ser difusos y propensos a la disipación, como son los procesos creativos y la turbulencia.

Quizá la llana observación de esos fenómenos en su contexto particular aporte información más directa y útil para quien se mantiene atento hacia el conocimiento de otras áreas. Una aportación indispensable en este sentido la hizo Leonardo Da Vinci hace quinientos años, cuando realizó una de las primeras ilustraciones de un flujo

²⁶⁰ McDonough, J. M. *Introductory Lectures on Turbulence. Physics, Mathematics and Modeling*. Departments of Mechanical Engineering and Mathematics, University of Kentucky, 2004. Consultado en <http://web.engr.uky.edu/~acfd/lctr-notes634.pdf>

turbulento, bosquejo que varios investigadores han utilizado para hacer descripciones de este tipo de sucesos.

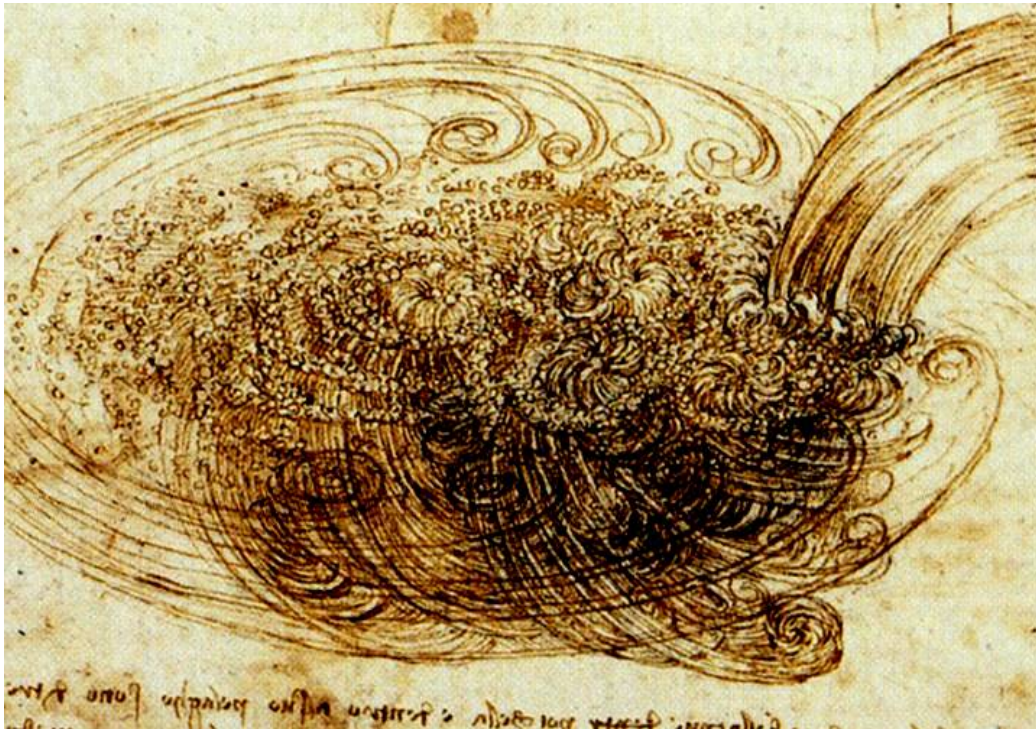


Figura 16. Leonardo Da Vinci, bosquejo de un flujo turbulento

Algunos autores de mecánica de fluidos se han olvidado de intentar definir la turbulencia en favor de formular caracterizaciones intuitivas. Una de las más conocidas es la de Richardson (1922):

*Grandes espirales tienen pequeñas espirales,
que se alimentan de su velocidad;
Y las pequeñas espirales tienen espirales menores,
Y así sucesivamente hacia la viscosidad.*²⁶¹

El discurrir de los eventos creativos en un proyecto artístico se asemeja al flujo turbulento de un torrente natural, es asociable con sus cualidades y formas de

²⁶¹ Richardson, L. F. *Weather Prediction by Numerical Process*, Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

comportamiento. La conciencia creativa puede tornarse turbulenta en la búsqueda de procedimientos y resultados originales que produzcan una expresión distinta a la ya conocida por el autor. La indagación sistemática de lo novedoso está acompañada típicamente de un estado de incertidumbre hacia las decisiones y acciones creativas. La necesidad de crear objetos estéticos originales, variados y complejos, de comunicar ideas y valores o de resolver problemas conduce al artista a ver las cosas desde una perspectiva diferente a la común para generar nuevas alternativas para sí mismo y para su campo. Más que la cantidad de posibilidades generadas lo que importa es la singularidad de ellas y qué tanto llegan a modificar el ámbito al que se suscriben. Todo lo anterior depende de las características fundamentales del pensamiento creativo: flexibilidad, tolerancia a la ambigüedad, imprevisibilidad y el disfrute de cosas hasta ahora desconocidas.²⁶²

En el tránsito de encontrar nuevos caminos la conciencia creativa tiende a ser desordenada, incierta y cambiante, incluso azarosa; ahí se intenta evitar el uso de patrones conocidos, la redundancia de elementos, tendencias o procedimientos que no generan nuevos resultados. El desarrollo temporal y la extensión de las evoluciones creativas es variable en cada caso, dependen del nivel de complejidad de los objetivos y el contexto en el que se insertan los proyectos, pero los casos paradigmáticos que han modificado los ámbitos artísticos suelen ser procesos extendidos, desde el punto de su gestación hasta su conclusión.²⁶³ La conciencia creativa tiende a ser difusa y un tanto dispersa, intenta permanecer anclada en los propósitos que la guían, pero en tareas de exploración es común el encuentro con estímulos e información que pueden distraer o extraviar el rumbo del ejercicio, así que se requiere de mantener focalizada

²⁶² Franken Robert E. *Human Motivation*, 3rd ed. Brooks/Cole, 1993, p. 394-396.

²⁶³ Ver referencia al trabajo de Gardner (1993) en la p. 51.

la búsqueda. Una de las condiciones de la creatividad es la dinámica de renovación y transformación de la información generada que permite consolidar un producto o resolver de forma novedosa un problema: el remolinar de los eventos creativos en torno del desarrollo y confección de una idea u objeto estético.

La idea de *torrente creativo* intenta caracterizar la experiencia consciente durante un proceso de creación artística. Esta noción representa una corriente impetuosa de eventos cognitivos cuya influencia recíproca entreteje el devenir de una obra. El tipo y la cantidad de CEC involucradas, las correspondencias establecidas en la secuencia de eventos y el peso específico que algunas acciones tienen en el entramado de relaciones de todo el conjunto son los elementos que integran el torrente. La función de estos componentes se puede resumir en el intento de alcanzar de forma coordinada la traducción de las ideas, intuiciones, fantasías y afectos del individuo en el medio artístico propio. Dicha transformación involucra los eventos internos (percepciones, imaginación, recuerdos, pensamientos) que guiados por la voluntad y la intuición generan materia audible mediante la operación de conductas creativas que consolidan su confección física. La información se transforma conforme se enlazan las primeras acciones; algunas aparecen aisladas, otras como un conglomerado; en un instante se desencadenan racimos de eventos y existe la sensación de progreso, pero en otros momentos, sin importar el esfuerzo y el tiempo dedicados al trabajo, prevalece una inexplicable parálisis. Como se ha señalado, los desarrollos creativos no siempre se manifiestan de forma lineal, en ocasiones en un solo día se trabajan un puñado de micro-proyectos, como plasmar una idea no detallada, aclarar qué relación tienen dos elementos ya definidos o bien resolver un problema de notación. También ocurre que en una sesión prevalece un propósito específico, la interiorización de un estímulo de

la fantasía que definirá el rumbo de la obra o el simple proyecto de terminar ese día una sección de la pieza. Aún con la especificidad y variables de cada proceso creativo individual, parece posible especular que las clases de eventos que acontecen durante los procesos de generación musical integran una suerte de corriente turbulenta cuya vorágine de operaciones depende de la realimentación entre la mayoría de sus elementos.

El enfoque fenomenológico-cognitivo que articula la idea del torrente creativo se sustenta en dos principios generales, mismos que atañen a todo creador humano:

- Implica el intercambio sensorio-motriz de información entre la mente, el cuerpo y el entorno. Como se ha explicado, las fronteras entre estas esferas son virtuales, hecho que se erige como factor central en la posición situacionista y embebida del trabajo.
- Involucra tipos de actos creativos afines; es decir, la conciencia creativa parece tener una base común, lo que cambia y hace tan variadas las manifestaciones estéticas son los contenidos particulares: intereses, propósitos y destrezas de los autores, así como los medios que utilizan para expresar sus ideas y emociones.

Todo lo expuesto sobre los procesos cognitivos y las clases de eventos que participan en el torrente creativo apunta hacia una conclusión fundamental: la posibilidad de la creación depende de la intervención de un sistema de saberes, habilidades y procedimientos de los autores. En cuanto al quehacer de un creador musical, la necesidad de todas las capacidades básicas de la mente es incuestionable; sería difícil excluir facultades mentales de tal importancia; por ejemplo, la ausencia de

percepción, memoria o voluntad resultaría en una inoperancia cognitiva que dejaría al autor sin las condiciones mínimas para regular la actividad que realiza. En consecuencia, considero que las CEC asociadas con cada facultad mental están presentes en los procesos creativos en una capacidad similar a las facultades cognitivas que las originan. Por otro lado, algunas tareas de mayor especificidad que involucran a la conducta se encargan de complementar los eventos en donde la mente tiene una participación preponderante. Acciones como diseñar, registrar, improvisar y reproducir dependen de la corporalidad para afectar y transformar los objetos del mundo físico, en esa medida manifiestan su jerarquía en la obra resultante. La elaboración de una partitura gráfica tendrá como actividad central al diseño, sin la que no se entendería ese quehacer creativo. De igual forma, el acto de improvisar sobre algún medio sonoro será indispensable para comprender la música cuyo origen está basado en un plano de exploración-ejecución.

Aunque la creatividad humana ocurre en muchos otros estratos y no se descarta que la metáfora del torrente pueda aplicarse en áreas distintas, se ha intentado circunscribir esta idea en la creación de arte, en particular la musical. Propongo que la noción de torrente y el conjunto de elementos que la constituyen se trabajen en un futuro próximo bajo el escrutinio de otros creadores para enriquecer su sentido y valorar si su andamiaje teórico-filosófico se sostiene desde los más variados puntos de vista.

Esta investigación pone a consideración cinco líneas de reflexión en torno de los rasgos fundamentales de la conciencia creadora que han sido señalados bajo la noción de torrente:

1. *Fluidez*. La facilidad de circulación de las ideas permite avanzar de manera óptima hacia la terminación de los proyectos. Sin embargo, el flujo puede ser lineal, interrumpido o turbulento, circunstancias que aparecen indistintamente en las sesiones de trabajo.
2. *Variabilidad e impredecibilidad*. Son condiciones que imperan en las etapas iniciales de exploración, en oposición de una mayor certidumbre en las etapas de definición de la obra. El producto en gestación se convierte en la referencia para corregir, optimizar y concluir el proceso creativo.
3. *Transformación sistemática de la información*. Hay dos aspectos generales que determinan este fenómeno, el tránsito de la información entre las distintas CEC y el proceso de realimentación informativa que permite modelar la idea estética prevista.
4. *Factores subjetivos de intensidad, trascendencia y el grado de recompensa*. Estos nacen de la intención de expresar los afectos y las ideas de los individuos.
5. *Dependencia de una cognición rica y estimulada*. Factor que complementa el conocimiento y las habilidades personales para alcanzar el potencial creativo.

Sensibilidad artística, conocimiento, capacidad lúdica y creativa, tolerancia y disfrute de lo desconocido, junto con el grado de certeza en las acciones y decisiones que tienen lugar en un proceso creativo, en línea con las primicias de cada proyecto, son todas dimensiones de la creación musical como torrente.

Reflexiones finales

Esta investigación aborda la creación musical desde un ángulo que reconoce la capacidad cognitiva de los individuos como el valor central e indispensable del arte, un elemento que unifica y a la vez distingue a los creadores del pasado, el presente y el futuro. Quise alejar el trabajo de la marcada tendencia hacia el estudio de los sistemas rítmico-armónicos en la composición para violentar mi práctica creativa con preguntas que sacudieran su desarrollo cotidiano y así modificar su evolución previsible en favor de un camino de autoexploración. Los años invertidos en proyectar, documentar, madurar y escribir sobre estos temas han significado un cambio notable en la manera personal de entender la creación musical y en mi forma de ejercerla. Ello me permite explicar el punto de evolución en que me encuentro como artista. En mi postura actual hacia la creación considero que la individualidad es el origen de la potencial riqueza en la música que he generado y que generaré; es más, el valor de mis resultados ya no depende del diseño de un sistema creativo original como en tiempos pasados. Sin descuidar los elementos técnicos que acompañan mi forma de crear ni buscar de manera obsesiva una diferencia con la música de otros autores, puedo decir que ahora ejerzo la creación musical con una mayor libertad. De un tiempo a la fecha mis proyectos tienen como única condición aquello que demandan mis percepciones, proyecciones mentales, ideas y exploraciones. Confío en que soy capaz de plasmar las ideas que me interesan en evoluciones de ritmo-sonido-silencio-espacio desde las capacidades y limitaciones propias, e intuyo que esta aproximación hacia la creación no dejará de producir oportunidades para la sorpresa y el aprendizaje. Hoy puedo decir que mi subjetividad es la única condición inalienable en mi método creativo, adaptado según la necesidad de cada proyecto, y desde esa posición considero que es viable desarrollar de aquí en adelante una creación más

cercana a mi forma de sentir, percibir, pensar y vivir la música. En este sentido tengo la certeza de que el proceso de investigación de este trabajo significó un rompimiento con los moldes establecidos en mi anterior forma de crear.

Asumo que algunos colegas encontrarán dudosos los postulados del trabajo, en especial porque se aborda una práctica que es desarrollada comúnmente en un ámbito de intimidad; la sensación de intromisión que puede causar un discurso asertivo sobre estos temas es comprensible. Mi intención no ha sido dictar lineamientos tajantes de la actividad de los creadores musicales, sino formular desde un caso particular un número de observaciones reconocibles como factores concurrentes por el lector. Al acercarme hacia la conclusión del trabajo fue evidente que éste constituye acaso la primera etapa necesaria de un proyecto de mayor alcance.

La discusión sobre la experiencia creativa debe alcanzar por necesidad el terreno intersubjetivo, en el que se estudien bajo lineamientos similares las tareas de creación, ejecución y recepción musicales. El debate sobre los eventos creativos aquí esbozado puede ocupar un espacio prominente en las temáticas de la musicología actual y en la teoría del arte en general. Considero valioso plantear una plataforma que permita evaluar con referencias puntuales la actividad mental y conductual de un sujeto en relación con la tarea creativa que realiza. La posibilidad de que otros artistas encuentren en su quehacer independiente o al aplicar este método analítico más clases de eventos creativos y que incluso puedan disputar la pertinencia de los aquí propuestos está contemplada. Para el caso específico de este estudio, las CEC encontradas mostraron la suficiente profundidad y espectro de aplicación, pero sería interesante conocer cómo se expresa la red de eventos creativos de un músico

popular, un improvisador, un artista sonoro, y más aún, un poeta, un arquitecto, un actor o un artista plástico, e investigar qué eventos específicos corresponden a cada disciplina artística y cuáles son compartidos para bosquejar una teoría más general sobre la creación en arte. En ese sentido, el planteamiento de la tesis no es restrictivo, se requiere acaso estar familiarizado con los lineamientos básicos en la elaboración de textos fenomenológicos y establecer una colaboración entre miembros de las diferentes especialidades artísticas para su aplicación.

La noción de torrente creativo, metáfora originada en la orientación funcionalista con la que William James describe a la conciencia, tiene el potencial de formar parte del campo conceptual con el que describimos los procesos artísticos generales, pero para que eso suceda deberá continuar siendo trabajada. Esta disertación representa el primer intento en esa dirección. Ha sido un trayecto de exploración en el que se revelan ciertos perfiles del comportamiento creativo, más que la exposición categórica de afirmaciones o ideas preconcebidas sobre él. En esta lógica, el trabajo tiene un espíritu eminentemente experimental, al haber emprendido paso a paso una serie de operaciones destinadas a desvelar las relaciones elementales del conjunto de actividades que conforman la creación musical propia. Los componentes básicos en el estudio del torrente creativo son los actos que realiza el individuo durante estas evoluciones y la forma de analizar su progreso fue en primera instancia nombrar los eventos, ordenarlos en categorías y estudiar su correlación en el espacio-tiempo. Así, el torrente creativo puede pensarse como una red de relaciones con grados de fluidez, condicionada por factores de variabilidad e impredecibilidad, dependiente de la transformación sistemática de la información que por ella corre y de factores subjetivos de trascendencia y recompensa.

Los procesos de creación musical se basan en el ensayo de resolver los problemas que competen a la traducción estética de una experiencia mental hacia la materia cronológica. El artista conjuga distintas capacidades de la mente junto con su corporalidad para encauzar, a través de los medios de su entorno, la evolución del proyecto creativo. De tal coordinación se desprende una práctica integrada de actividades orientadas hacia la generación de música. La obtención de información, la interpretación de datos, la intuición, imaginación o cálculo de posibilidades, la formalización de elementos, la repetición o negación de patrones, la valoración de eventos y la toma de decisiones integran en diferente proporción todos los procesos creativos. Todo ello se conjuga con el propósito de generar versiones audibles de lo proyectado, sean parciales o definitivas, que se hacen públicas a través de un medio de transmisión intersubjetivo.

La creación musical es un fenómeno multimodal y multifactorial en donde conviven con cierta paridad aspectos de sensibilidad, razonamiento, capacidad inventiva, psique, pericia técnica, valores estéticos y muchos otros citados a lo largo del trabajo. Dada esta complejidad, en la creación cohabitan lo tangible, lo indeterminado, lo autónomo y lo heterogéneo; es un hecho privado y a la vez social.

Anexo 1

Los procesos mentales

El procesamiento consciente, caracterizado en lo general a lo largo de la tesis, depende directamente de cada una de las facultades mentales. Por ello, es necesario ofrecer distinciones claras de estas categorías que brinden al lector referencia en cuanto a su utilización posterior en el trabajo. Para ello se recurre a Díaz (2007), texto que ofrece definiciones operativas en el marco de las ciencias cognitivas.

Las facultades referidas se abordan desde los procesos más básicos (ejemplo: sensación) hasta los más complejos (ejemplo: mente).

Sensación

Experiencia simple que surge como resultado de (o bien corresponde a) la activación fisiológica, de un sistema sensorial o “sentido”, iniciada por un estímulo, sea este distante, superficial o interno al cuerpo del individuo. Las sensaciones tienen tres elementos o variables distintivos: cualidad (color, timbre, olor, etc.), intensidad (creciente a partir de un umbral) y tono afectivo polar (agrado, desagrado). Con referencia a su modalidad el sistema sensorial puede ser (1) específico, cuando se activa un sistema bien delimitado de conexiones nerviosas y (2) no específico, cuando es resultado de la integración de diversas vías nerviosas como es el caso de las sensaciones llamadas orgánicas (hambre, sed, náusea, etc.).

Percepción

Detección de la información sensorial que especifica propiedades de objetos, eventos o procesos y determina una experiencia compleja resultante o *percepto* que permite

reconocerlos. Si bien las percepciones se construyen a partir de sensaciones simples, la percepción es algo más que el registro consciente e intuitivo de sensaciones, y no se explica sólo por la naturaleza del estímulo. La percepción consiste en percatarse de (y dar significado a) lo que se presenta a los órganos sensoriales mediante un proceso de reconocimiento; es decir, que en la percepción están involucrados diversos procesos cognoscitivos como la memoria, los conceptos, las creencias o los afectos.

Emoción

Experiencia híbrida (sensorial, perceptiva y cognoscitiva de movimiento y agitación del ánimo (sistema afectivo); similar a las sensaciones por estar dotado de cualidad e intensidad, a la percepción por tener un objeto o causa reconocible, y al juicio por constituir una valoración no lingüística sino apetitiva. La experiencia emocional usualmente involucra tres tipos de procesos: (1) subjetivos, (2) fisiológicos y (3) de conducta. Se pueden especificar cinco componentes subjetivos de la experiencia emocional: (1) el cognitivo que las define como juicios fácticos que resultan de (y en) creencias o conocimientos, (2) el valorativo, que comprende la apreciación del objeto, (3) el apetitivo, que implica los deseos, (4) el disposicional, que da lugar a acciones y conductas útiles o no al sujeto y (5) el social, que modula la evaluación, relevancia y pertinencia del estímulo y del valor.

Pensamiento

Actividad cognoscitiva de la mente que elabora, transforma, combina y recrea la información o el material del conocimiento, particularmente (aunque no sólo) en forma de lenguaje interior. En general, el pensamiento en su forma usual de lenguaje interno implica la aprehensión del significado convencional de un contenido verbal, lo

cual refuerza su conexión con el lenguaje. Es posible distinguir cuatro niveles de integración y análisis del pensamiento: (1) como concepto, (2) como juicio, (3) como razonamiento y (4) como solución de ideas.

Imaginación

Facultad que crea imágenes mentales. Una imagen mental es una experiencia de tipo sensorial, análoga en su estructura aparente a la percepción, pero que se genera sin un estímulo reconocible a los receptores sensoriales. Esta experiencia se constituye por la operación de un sistema cognitivo de representación analógica y figurativa de objetos o conceptos. A diferencia de las percepciones, las imágenes mentales son menos estables, intensas, vívidas y ricas en información; sin embargo, y en contraste con la mayor firmeza de la percepción, son plásticas, inventivas y creativas. Hay tres parámetros para definir y analizar las imágenes mentales: (1) en cuanto a su orientación temporal, hay dos tipos de imágenes: las retrospectivas o de la memoria y las prospectivas o de anticipación y el deseo, 2) en cuanto a su modalidad, las imágenes pueden involucrar cualquier dominio sensorial (visuales, auditivas, olfativas, etc.), y (3) en tanto actividades inventivas, las imágenes mentales se suelen organizar en tramas narrativas que pueden ser (i) la *imaginación*, es decir, la creación más o menos volitiva de escenarios mentales, (ii) la *fantasía*, es decir, el desarrollo de tramas involuntarias o “soñar despierto”, (iii) el *ensueño*, es decir, las imágenes oníricas durante el dormir y (iv) el *juego*, es decir, las imágenes formadas en estrecha asociación con manipulación de materiales y objetos externos.

Memoria

Dispositivo que permite almacenar y recuperar información (eventos o experiencias). Según la temporalidad, la memoria puede ser de corto (de curso corto y capacidad limitada) o largo plazo (casi ilimitada en capacidad y duración, almacena conocimientos, hechos, lenguaje que no se usa pero puede recuperarse). Según habilidades, puede ser operativa (de hábitos o procedimientos, “saber cómo”, se expresa en conducta) o declarativa (habilidades proposicionales de hechos o eventos, “saber qué”, se expresa en palabras). Según sus contenidos, puede ser episódica o personal (información autobiográfica en contexto espacio-temporal) y semántica o proposicional (información general sin contexto espacio-temporal). Según la conciencia, puede ser implícita (sin atención, aprendizaje tácito) y explícita (con atención, aplicación deliberada).

Voluntad

Conjunto de actividades mentales deliberadas, resolutivas, proyectivas y decisivas que tienden hacia el cumplimiento de una finalidad u objetivo. La formación de una intención implica una habilidad para elegir entre disyuntivas conocidas de antaño como “libre albedrío”. Esta habilidad no tiene por qué ser compatible con las leyes causales. Se trata de una capacidad de selección consciente que involucra una propiedad de la autoconciencia.

Atención

Sistema que permite la selección, entre estímulos internos y externos, de aquellos que demandan o requieren procesamiento ulterior. Existen pistas previas al estímulo sobre el que se enfocará la atención. Estas pistas se demuestran con estímulos preparatorios

o propiciatorios. En cuanto a conducta hay dos formas de atención: formas manifiestas en el comportamiento (reacciones de orientación, gestos, posturas, etc.) y formas encubiertas o no manifiestas (colocación en un fondo de ruido, “propiedad llamada zoom”). Con referencia al control hay dos tipos de atención: (1) uno rápido, inconsciente, automático y pasivo asociado a reacciones de orientación que opera en el estado o nivel de la vigilia habitual y (2) uno lento, consciente, controlado y activo asociado a procesamiento deliberado y estratégico que opera en el estado o nivel de autoconciencia.

Anexo 2

Matriz de correlación entre las perspectivas de estudio del C.1

	ontológico	fenomenológico	estético	ético	salud	cognitivo	aprendizaje	psicológico	sociológico	teórico	metodológico	analítico	tecnológico	historico
ontológico	0													
fenomenológico	3	0	2	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
estético	2	2	0	2	1	3	3	2	0	0	1	2	0	0
ético	1	1	2	0	1	3	2	2	2	1	3	1	2	2
salud	0	1	1	0	0	0	3	3	1	0	2	1	1	1
cognitivo	1	3	3	0	3	0	3	3	1	1	3	1	1	0
aprendizaje	1	3	2	2	3	3	0	3	3	2	2	2	2	2
psicológico	0	2	2	2	3	3	3	0	3	0	2	1	1	1
sociológico	0	0	2	2	1	1	3	3	0	2	2	2	2	2
teórico	0	0	1	1	0	2	2	0	2	0	3	3	3	3
metodológico	0	1	3	2	1	3	2	2	2	3	0	3	3	3
analítico	0	2	1	1	0	1	2	1	2	3	3	0	3	3
tecnológico	0	0	2	1	0	1	2	1	2	3	3	3	0	3
historico	0	0	2	1	0	0	2	1	2	3	3	3	3	0

Anexo 3

Perspectivas fenomenológicas de la conciencia²⁶⁴

Temporalidad

Con enfoques hasta cierto punto afines, William James y Henry Bergson (1859-1941) articularon la conciencia como fenómeno temporal y de duración. A través de su metáfora clásica de la corriente de un río, James cambió la noción de conciencia como sustancia o entelequia por la de un proceso informacional y cognitivo, lo cual abrió un camino para su investigación científica. Por su parte, Bergson enfatizó que el tiempo es duración para un ser consciente y que existir es cambiar, cambiar es madurar y madurar es crearse indefinidamente. Así, la conciencia se puede conceptualizar como una ventana en el tiempo presente de escasa duración, ventana que ilumina partes del devenir vital. Esta es su propiedad actualizadora, que constituye una explicación funcional en términos fisiológicos a corto plazo.

Actividad o dinamismo

Una de las características más notorias de la conciencia es que sus estados y contenidos son cambiantes, que tienen una dinámica propia según la cual surgen, se desarrollan y se esfuman en concordancia, como el resto de las cosas del mundo que tienen un devenir. Mientras está en operaciones la conciencia nunca para, se encuentra siempre en una movilidad caracterizada por el tránsito de un estado a otro como por una aparente continuidad que otorga cierta coherencia al devenir interno. La actividad consciente tiene una dirección, meta u objetivo que es la realización de la vida por cauces específicos de acuerdo con las circunstancias. Para lograr este objetivo, la actividad de la conciencia manifiesta un carácter de trabajo por el cual la

²⁶⁴ En Díaz, José Luis (2007), *op. cit.*, p. 31-36

información se procesa, es decir, se analiza, codifica y transforma, regulada en gran medida por el sistema afectivo. Por ello, buena parte de la experiencia consciente se dirige a fantasear y ensayar tareas no acabadas, lo cual ayuda a mantener una jerarquía de planes y rutinas para guiar la conducta.

Unidad y totalidad

Desde un punto de vista funcional, la experiencia debe ser considerada como una coordinación constante más que como una concatenación de elementos dispersos. La conciencia se refiere siempre a una situación total de la experiencia; es decir, se comporta como un conjunto unitario. La clasificación de estados y contenidos es adecuada sólo con fines analíticos; cada situación vital incluye varios de ellos en un flujo de estados, cada uno de los cuales se compone de contenidos singulares entrelazados por su sentido. Esta trabazón funcional es la que otorga al estado de conciencia un carácter estructural holístico y a su dinámica un carácter pautado.

Intencionalidad y representación.

Los estados conscientes siempre son acerca de algo, es decir son intencionales en el sentido fenomenológico. Se puede afirmar que la experiencia consciente involucra representaciones del mundo, del cuerpo y de la propia mente y que la experiencia consiste, de hecho, en la evolución dinámica y el flujo pautado de tales representaciones.

Qualia

Cada vez que un objeto aparece en la ventana del presente, es decir, cada vez que el objeto se actualiza en la conciencia, es de algún modo distinto. Estos modos de

experiencia es lo que los filósofos de la mente han llamado *qualia*. Thomas Nagel en *¿Qué se siente ser murciélago?* hace una reflexión fundamental sobre la existencia de los *qualia*: al margen de cómo varíe la forma, el hecho de que un organismo tenga experiencias conscientes significa, básicamente, que hay algo que es cómo es *ser* ese organismo.²⁶⁵ Los *qualia* son el factor subjetivo, cualitativo de la experiencia consciente, la respuesta a la pregunta de qué o cómo se siente tener una sensación, emoción, significado, certeza, imagen, creencia, decisión etc.

Subjetividad

Existen dos perspectivas para relatar la mente y la conducta humanas: la tercera y la primera persona. En la tercera persona el mundo natural, el ser humano, sus comportamientos y sus productos son objetos de observación y análisis por otros, en tanto en la primera persona son los sujetos quienes experimentan y expresan sus estados mentales. Ambas perspectivas son aspectos ineludibles en el abordaje a la conciencia. El argumento de la subjetividad es el más usado para afirmar que la conciencia no puede ser objeto de estudio científico, el cual, por definición, es siempre en tercera persona o sea objetivo.

El yo

La conciencia se identifica ineludiblemente con un agente, un sujeto, un yo. Para hablar de ella es necesario referirse a un espacio que correspondería al mundo y a un ojo que lo mira que correspondería a un sujeto. Esta instancia se refiere a la

²⁶⁵ La traducción al castellano de este título es controvertida. La versión de Ezcurdia y Hansberg se titula *¿Cómo es ser un murciélago?* pero parece ir en contrasentido con el idea de Nagel. En Nagel, Thomas. "What Is It Like to Be a Bat?". *The Philosophical Review*, Vol. 83, No. 4 (Oct., 1974), pp. 435-450.

autoconciencia, la representación que tiene un sujeto de sí mismo, es decir de su cuerpo, sus actos, su historia y sus características propias a diferencia de los demás.

El umbral de la conciencia

En adición de las anteriores perspectivas, hay que puntualizar un aspecto importante sobre la conciencia: su naturaleza gradual y la existencia de un umbral flexible. La conciencia tiene la propiedad de ser graduada, es decir, que tiene niveles. Una metáfora ilustrativa de esta graduación es aquella de la existencia de luz en distintos grados de profundidad dentro de un río o mar. Los cuatro niveles de la conciencia en orden decreciente de amplitud y profundidad son: éxtasis, autoconciencia, vigilia habitual, ensueño.²⁶⁶ Puede afirmarse que el procesamiento de información cognoscitiva no corresponde siempre a la conciencia, ya que existe una amplia y variada documentación de episodios de percepción, aprendizaje, elaboración de información cognoscitiva y ejecución de habilidades motoras en donde la conciencia no interviene (Velmans, 1991).²⁶⁷ Esto sugiere que, independiente de los niveles citados, existe en la conciencia un umbral flexible, que depende directamente de dónde se encuentre la atención. El siguiente esquema ofrece un corte vertical que refiere a la profundidad de la corriente de conciencia y sus niveles:

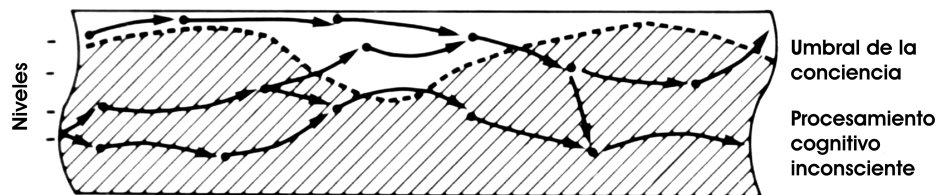


Figura 18. Profundidad de la corriente de conciencia y sus niveles.²⁶⁸

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 42

²⁶⁷ Citado en Díaz, José Luis (2007). *op.cit.* p. 423.

²⁶⁸ *Ídem.*

Anexo 4

Partitura de *Las compuertas de la furia* (2017-2018)

Las compuertas de la furia

(2017-2018)

Sexteto mixto:
flauta baja
saxofón barítono
multipercusión
piano
viola
contrabajo

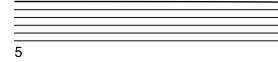
Mauricio García de la Torre

Instrucciones

Generales

La partitura integra por momentos la graficación de trayectorias que representan los grados de energía de diferentes aspectos del ritmo-sonido. Las referencias sobre lo que está siendo graficado aparecen en la vertical de cada instrumento.

Además de pentagramas, se incluyen hexagramas. Los hexagramas permiten trazar trayectorias que refieren a la organización de la escala de doce tonos. Cada paso entre línea y espacio representa una distancia de semitono. La primera línea de abajo a arriba es siempre Do, mientras que el índice de cada octava se indica al inicio de los hexagramas. De esta forma se omiten alteraciones de notas:



El rango de la intensidad del sonido para todos los instrumentos es: **5p - 5f**

Para alturas indeterminadas, como sonidos percutidos o ruidos se usan formas de neuma de equis: ✕ ⊗

Los sonidos eólicos, en donde se involucra la emisión de aire, se indican con neumas con forma de rombo: ◊ ◊. El manejo de aire se señala de la siguiente manera: Inhalaciones In← y exhalaciones Ex→. En ocasiones se especifica la forma de la boca y el tipo de emisión (fonemas) para producir el sonidos. La frecuencia de las respiraciones también se representa con formas de onda.

Los tremolos sobre una o más alturas se indican en todos los instrumentos con tres líneas diagonales y se deben ejecutar a máxima velocidad

Modulos: Se representan en recuadros con alturas y ataques que dan libertad en ciertas decisiones de ejecución. El músico puede decidir la secuencia de los elementos, siempre que procure que el resultado sea siempre variado:



Maderas (flauta baja y saxofón barítono)

Glissando eólico: Soplar aire en la boquilla o el tudel (según se indique) sin generar el sonido ordinario de instrumento. Las trayectorias propuestas se siguen ya sea digitando la escala cromática hacia las notas señaladas o bien emitiendo con la voz diferentes fonemas. (por ejemplo, sh, s, f, j)

Glissando de alturas. Glissandi de alturas reales a ejecutarse de manera continua, tanto como sea posible.

Golpes de llave: Percutir las llaves del instrumento

Cantar y tocar: Cantar la línea melódica o efecto indicado mientras se producen otros sonidos en el instrumento

Vibraciones: Oscilaciones a diferentes velocidades que son señaladas con formas de onda

Multipercusión y piano

Instrumentos de percusión:

- Gran caja
- Lámina de metal (Thundersheet)
- Plato suspendido (Ride de 20")
- Marimba (4 octavas)

Objetos:

- Cepillo de escoba
- Cepillo de cabello con cerdas de metal
- Peine de plástico
- Garrafón de agua vacío con pelota de goma dentro
- Lija de agua
- Bloque de madera común
- Frotar en espiral el instrumento indicado

Percutores:

- Palma de la mano
- Puño
- 2 Baquetas de G.C.
- Baquetas de superballs: 1/4" 1/2" 1"

Piano:

- Resorte de juguete (metálico)
- Brocha de cerdas suaves
- Hilo de cáñamo con brea
- Vaso de vidrio

Cuerdas (viola y contrabajo)

Tetragrama: Notación para pasajes en donde se usan sólo cuerdas al aire. Ej: La, Re, Sol, Do

Presión de arco baja , media , alta , extrema

Posiciones para tocar lo largo de las cuerdas: cejilla, tastiera ordinario, puente, cordal

Indicaciones de ataque con el arco: Col Legno, Col legno batuto, Jeté, ordinario

Vibración digitada, en una escala de: vibrato extremo, molto vibrato, vibrato ordinario, poco vibrato

Vibración de brazo derecho mediante la tensión del codo

Frotar las cuerdas longitudinalmente con las cerdas del arco

Arco sobre tiracuerdas:

Moneda

Sordina metálica (de práctica)

Alambre metálico

Las compuertas de la furia

Mauricio García de la Torre

♩ : 40

Flauta baja

Gliss. eólico
 Ex → v In ← Ex →
 5
 4
 4p p mp 2p sub.

Saxofon baritono

En el tudel (sin boquilla)
 sh
 s
 f
 i
 2p mf p mf 2p mf

Gran caja

arriba
 centro
 abajo
 M.d
 M.i
 3p mp 2p p p sub. f sub. 3p p mf 3p p mf

Contrabajo

M.D.
 M.I.
 borde inferior
 * Col legno alla punta sobre la tapa *
 p
 Simile *
 borde inferior
 p
 * Aplicar mínima presión, sólo sostener el peso del arco permitiendo una fricción sutil

(gliss. eófico)

In ← Ex →

golpes de llave

Flauta baja

mf 2p p mf f 3p f

Saxofón barítono

sh s f j

aire

golpes de llave

Inhalar por la boca en el tudel generando un sonido de 'o' entrecortada en la garganta

In ← Ex → (o)

3 p f

golpes de llave

mf

M.d

Tan rápido como sea posible

Gran caja

arriba centro abajo

M.i

p f 3p p mf 2p mp

Piano (arpa)

M.d

M.i

oprimir sin hacer sonar

(sin pedal)

Arco con ambas manos

Cejilla

Sul tasto

Ordinario

Puente (sull) (destra)

Cordal

Sur pont

la re sol do

3p 3f

Viola

(Col legno alla punta sobre la tapa)

borde inferior

M.I.

sol re la mi

3f

C.b.

borde inferior

M.D.

Flauta baja
 (llaves) (gliss. edico)
 Pizz.
 In (u)
 Ex →

Saxofon barítono
 sh s f j
 aire
 In (vocales)
 Ex →

golpes de llave
 f

M. d.
 arriba centro abajo
 Simile
 (a lámina de metal)

Gran caja
 arriba centro abajo

M. i.
 mf f

M. d.
 p

Piano (arpa)
 M. i.

Viola
 la re so do
 (sur pont)
 cejilla
 sul tasto ordinario
 (sul) puente (detrás) cordal
 vibrato:
 s.v. m.v. p.v. s.v. m.v.

M. i.
 (detrás del puente)
 3
 p < f 2f

C. b.
 Arco sobre el marco
 3f 2p f mp 2f

M. d.
 sol re la mi
 (sul pont)
 3
 f mp 2f

Flauta
baja

In ←
(u) (o) (u)

mf *f* *2f*

In ←
(vocales)

e
i
o
u
a

Saxofon
baritono

aire

p *mf* *2f* *3f*

Gran caja

a Thundersheet

4p *mf*

Dejar vibrar...

1/2" arriba
centro
abajo

3 *2f*

2/4" arriba
centro
abajo

5 *f*

Piano

(al arpa del piano)

Resorte sobre arpa del piano
(zona IV o extremo grave)

arriva
centro
abajo

p *f* *mp* *2f*

Pedal →

Viola

(sul tasto) m.s.p ord. m.s.p

(m.v.) v.e s.v. m.v. v.e

f *2f* *3f*

M.i.

(detrás del puente)

Jeté col. legno batuto

f *2f* *3f*

M.d.

(sul pont)

Jeté col. legno batuto

f *2f*

Flauta

Saxofon barítono

Lámina de metal

Piano (arpa)

Viola

M.i.

C.b.

M.d.

5

Cantar y tocar:
gruñir en la embocadura

mf *2f* *p*

bisbigliando

A cepillo...

(Rotar cepillo contra la lámina)

Simile

arriba
centro
abajo

f

A peine...

mf *f* *mf*

dejar sonando...

a brocha

Frotar entre el puente y la clavija de sujeción

mp

(Ped. →)

sensa vib.

vib.

f *mf* *2p*

p sub. *2p*

Jeté col. legno batuto

p *3p*

Jeté col. legno batuto

f *p* *3p*

Cantar y tocar en la embocadura

Flauta baja

mp bisbigliando *2p* *3p* llaves *4p*

Saxofón barítono

(gruñido) *mp* bisbigliando *2p* *4p* llaves

ordinario *3p*

Lámina de metal

(Frotar cerdas contra la lámina)

arriba *2p* centro *p* abajo

Piano (arpa)

(Brocha suave entre el puente y la clavija de sujeción)

clavijas llaves *4p*

simile

Viola

(a hexagrama)

ord. *p* *f*

M.i.

C.b.

M.d.

2p *3* *2p* tomar alambre...

* acentos con todo el largo del arco

Flauta baja

inhalar/exhalar en la embocadura
In Ex
f *p* *mf* *p* *mf* *p*

Saxofon barítono

inhalar/exhalar en la embocadura
In Ex
f *p* *p* *f sub.* *p* *f sub.*

Percusión (Lámina de metal)

a lija
3p *mf*
Lija sobre madera
mov. recto y pausado
mov. circular y rápido
mov. recto
3
mov. circular
2p *mf* *2p* *mf*

Piano (arpa)

clavijas
llaves
2p *mf*

Viola

Vibración de dedo con M. i
Vibración de brazo M. d
f *3f* *p* *3f* *p* *f*

C. b.

Rebotar el alambre entre las cuerdas
Frotar el alambre a lo largo de las cuerdas apagadas por la M.I.
p *2f* *2p sub.* *p* *mf* *2p* *p*

7

Flauta baja

Saxofon barítono

Lija contra madera

Piano (arpa)

Vib. de dedo

Vib. de brazo

Viola

Vib. de dedo

Vib. de brazo

C.b.

In

Ex

mp

f

3

Glissando

Vib.

Gliss.

p

mf

mf

p

2p

mf

In

3

mp

Ex

f

Vib.

Gliss.

p

3p

p

mf

p

girar garrafón de plástico con una pelota de goma

rápido

intermedio

lento

3

3p

p

mf

Superball sobre las barras tensoras del marco metálico 1/2"

p

mf

f

2f

f

p

4p

3f

f

mf

p

mf

4p

Flauta baja

Saxofon baritono

Garrafón y pelota

Piano (arpa)

Vibración de dedo con M. I

Vibración de brazo con el arco

Viola

Vibración de dedo con M. I

Vibración de brazo con el arco

C. b.

Vib. Gliss. 3

Vib. Gliss. 3

rápido intermedio lento

Sobre barras tensores y todo el marco metálico

12"

12"

Ordinario

mp 4p mf p f 3

p 3p p mf p

p mf 3p

p mf 3p

4p mf p 3p

4p mf p

3p mf 2f 2p

M. I.: moneda sobre cuerda con poca presión, recorrer cuerda a lo largo

cejilla

tastiera ordinario

M. D. Arco

sin vibrar

Flauta baja

Musical notation for Flauta baja in treble clef, 2/4 time. The staff contains a melodic line with dynamic markings: *f*, *p*, *mf*, *2p*, and *4p*.

Saxofon baritono

Empty musical staff for Saxofon baritono.

Percusión

Musical notation for Percusión. It includes instructions: "a plato suspendido con arco" and "Plato suspendido con arco". The notation shows rhythmic patterns with dynamic markings: *p*, *mf*, *f*, *p*, and *2p sub.*

Piano (arpa)

Empty musical staff for Piano (arpa).

Viola

Musical notation for Viola in alto clef, 2/4 time. It includes performance instructions: "m. vib.", "vib. extr.", "sense vib.", and "m. vib.". The notation features triplets and dynamic markings: *p*, *f*, *2p sub.*, *2f*, *p sub.*, and *f*.

Cejilla
tastiera
ordinario

Diagram of a guitar fretboard showing the placement of a capo (cejilla) on the first fret. A circled '1' indicates the fret number. The text reads: "M. I. Rozar la cuerda sin presión con una moneda".

C. b.

Musical notation for C. b. (Cello/Bass) in bass clef, 2/4 time. It includes performance instructions: "M. D. Arco" and "ord. IV". The notation shows a melodic line with dynamic markings: *p*, *mf*, *p*, and *3p*.

Flauta baja

Saxofón baritono

Plato suspendido

Piano (arpa)

Viola

C.b.

extrema
alta
media
baja

Densidad rítmica

extrema
alta
media
baja

extrema
alta
media
baja

Densidad rítmica

extrema
alta
media
baja

Densidad rítmica

Con arco

a Marimba

a Piano (teclado)

sensa vib.

m. vib.

vib. extr.

sensa vib.

vib. extr.

Hilos de cáñamo con brea debajo de las cuerdas indicadas

3

mp

p

f

2p

mf

2p

4p

p

mf

f

3f sub.

2p

mp

3p

mp

2p

mf

p

mf

2p

mf

p

mf

p sub.

mf

3f

p sub.

mf

f

2f

2p sub.

mf

2p

mp

3p

mf

The musical score for page 133 includes the following instruments and their parts:

- Flauta baja:** Part 2 (measures 1-2) and Part 4 (measures 3-4). Dynamics range from *2p* to *f*.
- Saxofón barítono:** Part 3 (measures 1-2) and Part 4 (measures 3-4). Dynamics range from *2p* to *2f*.
- Marimba:** Part 2 (measures 1-2) and Part 4 (measures 3-4). Dynamics range from *p* to *3f*.
- Piano (teclado):** Part 3 (measures 1-2) and Part 4 (measures 3-4). Dynamics range from *mf* to *f*. Includes a *Fed.* (pedal) marking.
- Viola:** Part 2 (measures 1-2) and Part 3 (measures 3-4). Dynamics range from *p* to *f*.
- C. b. (Contrabajo):** Part 2 (measures 1-2) and Part 4 (measures 3-4). Dynamics range from *2p* to *mf*.

The score also features rhythmic density graphs for each instrument, with labels for *extrema*, *alta*, *media*, and *baja* density. The page number 133 is located at the top left, and the page number 12 is at the bottom right.

Flauta baja
Densidad rítmica: extrema, alta, media, baja
Musical notation: Treble clef, notes with dynamics $3f$, $4f$, $5f$. Includes a density graph above the staff and a 5-second exponential decay curve labeled "Ex 5 seg." to the right.

Saxofón barítono
Densidad rítmica: extrema, alta, media, baja
Musical notation: Bass clef, notes with dynamics $3f$, f , $4f$, $5f$. Includes a density graph above the staff and a 5-second exponential decay curve labeled "Ex 5 seg." to the right.

Marimba
Densidad rítmica: extrema, alta, media, baja
Musical notation: Treble and Bass clefs, notes with dynamics $2f$, mf , $3f$, $5f$. Includes a density graph above the staff and a 5-second exponential decay curve labeled "Ex 5 seg." to the right.

Piano (teclado)
Densidad rítmica: extrema, alta, media, baja
Musical notation: Treble and Bass clefs, notes with dynamics f , $3f$, $5f$. Includes a density graph above the staff and a 5-second exponential decay curve labeled "Ex 5 seg." to the right. Annotations include "Plato suspendido con baqueta suave" and "Vaso de vidrio en el arpa del piano" with a diagram showing "cola", "medio", and "clavijas".

Viola
Densidad rítmica: extrema, alta, media, baja
Musical notation: Bass clef, notes with dynamics f , $2f$, $3f$, $5f$. Includes a density graph above the staff.

C.b.
Densidad rítmica: extrema, alta, media, baja
Musical notation: Bass clef, notes with dynamics f , $2f$, $5f$. Includes a density graph above the staff.

Anexo 5

Clases de eventos creativos. Definiciones operativas

A continuación aparecen definiciones preliminares con fines más operativos que explicativos acompañadas de una serie de ideas afines que podrían facilitar el entendimiento de cada noción.²⁶⁹

Percepción

1. Detección

Advertir consciente de la información sensible.

Ideas afines: percatarse, localizar, descubrir

2. Discriminación

Distinción de las diferencias entre objetos o eventos codificados en la información de ingreso.

Ideas afines: diferenciar, separar, excluir

3. Reconocimiento

Observación de la semejanza entre una percepción sensible y una información almacenada en el recuerdo.

Ideas afines: identificar, recuperar, vincular

4. Atender

Enfoque voluntario y esforzado hacia información sensorial que conduce hacia su asimilación.

Ideas afines: focalizar, escuchar, observar, oler, tocar, saborear

Emoción

5. Afección

Impresión involuntaria que causa una alteración en el ánimo de los individuos y que prevalece de manera relativamente estable y duradera.

Ideas afines: modificado, variado, alterado

²⁶⁹ Dado el origen cognitivo de estas nociones se consultaron en la construcción de estas definiciones preliminares diccionarios de Ciencias Cognitivas, Psicología, Filosofía, de la Lengua Castellana y de Ideas afines. Todos ellos aparecen en el listado de referencias del trabajo.

6. Expresión

Declaración subjetiva de la vida interna casi siempre vinculada con la necesidad de externar afectos y emociones.

Ideas afines: manifestar, mostrar, indicar, evidenciar

Imaginación

7. Exploración

Averiguación libre y diligente de los potenciales inherentes de objetos, eventos, procesos o fantasías que puede derivar en posibilidades no conocidas o incluso reconocibles.

Ideas afines: extraviarse, buscar, investigar, indagar

8. Juego

Actividad espontánea y lúdica que encuentra sentido al confinarse en sus propias normas.

Ideas afines: recrear, simular, competir, imitar, disfrutar

9. Proyección

Anticipación mental de posibles versiones de un objeto, evento o proceso.

Ideas afines: entrever, discurrir, idear, bosquejar

Aprendizaje

10. Aprehensión

Entendimiento inmediato y no inferencial de los fenómenos.

Ideas afines: Prender, asir, atrapar, detener, tomar

11. Adquisición

Proceso por el cual se consiguen o modifican conocimientos, habilidades, conductas o valores, resultado del estudio, el razonamiento y la observación.

Ideas afines: Asimilar, obtener, conocer, aprender

Memoria

12. Retención

Capacidad de preservar información de ingreso en el sistema cognitivo

Ideas afines: almacenar, preservar, acumular, depositar

13. Recuerdo

Función mental encargada de recuperar eventos que ya no están en la ventana del presente.

Ideas afines: recobrar, recuperar, refrescar

14. Evocación

Remembranza de una idea del pasado que se vincula de forma significativa con la emoción y/o la fantasía.

Ideas afines: reminiscencia, revivir, recrear

Voluntad

15. Intención

Proceder deliberado que persigue un propósito, cuya intensidad depende del deseo de realizar dicha pretensión.

Ideas afines: plan, propósito, pretensión, aspiración,

16. Resolución

Acción orientada a decidir sobre algo.

Ideas afines: resolver, determinar, establecer, disponer

Pensamiento

17. Asociación

Enlace entre ideas, imágenes o representaciones por su semejanza, contigüidad o contraste.

Ideas afines: Relacionar, reunir, aproximar, conectar, emparentar

18. Análisis

Estudio minucioso de un objeto, evento o proceso que usa la observación y separación de sus partes con el propósito de conocer sus principios y elementos.

Ideas afines: examinar, estudiar, conocer

19. Selección

Extracción de datos de un conjunto existente producto de la discriminación entre elementos.

Ideas afines: elección, escoger, separar, preferir

20. Organización

Planificación y estructuración de elementos o grupos de elementos de diferente extensión y formas de transformación.

Ideas afines: ordenar, arreglar, disponer, categorizar

21. Valoración

Estimación cualitativa de un objeto, evento o proceso de acuerdo con propósitos, expectativas y convicciones.

Ideas afines: apreciar, evaluar, cotejo, estimar

Conducta

22. Traducción

Conversión de información originada en un medio a otro distinto (o a una distinta plataforma).

Ideas afines: transcripción, versión, interpretación, translación

23. Improvisación

Generación repentina de un resultado mediante la exploración libre o referenciada en un medio o campo específico.

Ideas afines: espontaneidad, intento, invento

24. Reproducción

Emulación de algún objeto, evento o proceso con los medios propios (mente, voz, ejecución) o tecnológico-digitales (grabaciones, procesamiento).

Ideas afines: duplicar, repetir, imitar

25. Diseño

Proceder dual de configuración mental y de conducta que conduce hacia la realización de una idea u objeto prefigurados.

Ideas afines: figurar, elaborar, esquema, estrategia

26. Registro

Hecho de asentar una versión posible de un objeto, evento o proceso en un medio escogido (dibujo, escritura, partitura, audio, video).

Ideas afines: representar, asentar, fijar, código

Anexo 6

Atribución de procesos mentales y de clases de eventos creativos en las frases del texto fenomenológico.

I

Algo cimbra mi sentido de la belleza.

1. PERCEPCIÓN – detección
2. PERCEPCIÓN – reconocimiento
3. EMOCIÓN – afección
4. APRENDIZAJE – aprehensión

Lo contemplo como una manifestación intensa de mí mismo,

5. PERCEPCIÓN – atender

de aquello que me define y a la vez me confronta.

6. PENSAMIENTO – valoración

Su potencia deja una profunda huella que despierta mi interés y me lleva a fantasear.

7. EMOCIÓN – afección
8. PENSAMIENTO – valoración
9. IMAGINACIÓN – proyección

De golpe, deseo que el suceso sea el origen de una evolución musical.

10. VOLUNTAD – intención
11. EMOCIÓN – expresión

Atisbo ideas vagas sobre sus posibilidades,

12. IMAGINACIÓN – proyección

evalúo eventuales formas de proceder,

13. PENSAMIENTO – valoración

pero aún estoy incierto en cómo afrontar esta nebulosa sin estructura.

14. PENSAMIENTO – valoración

II

En los días siguientes, el impulso vuelve intempestivamente.

15. MEMORIA – recuerdo

En cada retorno lo reafirmo, lo detallo y crece mi intención de conocerlo y familiarizarme con sus rasgos.

16. APRENDIZAJE – adquisición

17. PERCEPCIÓN – discriminación

18. PENSAMIENTO – análisis

19. VOLUNTAD – intención

Este madurar parece afianzar lo que antes eran apenas una serie de intuiciones.

20. PENSAMIENTO – valoración

21. APRENDIZAJE – adquisición

Comienzo a entrever una manera de obrar más definida que ofrece caminos cada vez más intrigantes.

22. IMAGINACION – proyección

23. PENSAMIENTO – selección

24. PENSAMIENTO – valoración

Entonces, decido lanzar en definitiva el proyecto creativo.

25. VOLUNTAD – resolución

III

Ya en tarea creativa, evoco el suceso para intentar distinguir y fijar alguno de sus perfiles,

26. MEMORIA – evocación

27. VOLUNTAD – intención

28. PERCEPCIÓN – discriminación

29. MEMORIA – retención

pero ciertos datos se me escapan y no logro reunir todos los detalles con la memoria.

30. PENSAMIENTO – valoración

Decido anotar nociones que relaciono con elementos inmediatos del impulso para definir algunos referentes básicos para la creación de la eventual música.

31. VOLUNTAD – resolución

32. PERCEPCIÓN – discriminación

33. PENSAMIENTO – valoración

34. PENSAMIENTO – asociación

35. PENSAMIENTO – selección

36. CONDUCTA – registro

IV.

Junto con mis intuiciones y perspectivas, sondeo lo que hasta ahora conozco del estímulo para puntualizar el proceder que le dará definición.

37. IMAGINACIÓN – proyección

38. IMAGINACIÓN – exploración

39. PENSAMIENTO – análisis

40. PENSAMIENTO – selección

Integro una descripción con cada una de las nociones registradas.

41. PENSAMIENTO – análisis

42. PENSAMIENTO – selección

43. CONDUCTA - registro

Considero el orden de los eventos con la misma lógica con la que creo que ocurrieron.

44. PENSAMIENTO – valoración

45. MEMORIA – recuerdo

Con cierto tiento, acomodo la narrativa y filtro lo que no añade nuevas ideas.

46. PENSAMIENTO – organización

47. PENSAMIENTO – selección

Edito varias veces la descripción hasta obtener la versión más satisfactoria posible,

48. PENSAMIENTO – valoración

49. PENSAMIENTO – selección

50. PENSAMIENTO – organización

51. CONDUCTA – diseño

la que mejor refiera a los instantes y tonalidades del impulso creativo.

52. PENSAMIENTO – asociación

53. MEMORIA – recuerdo

V.

Examino la descripción redactada,

54. PENSAMIENTO – análisis

estimo si ésta representa la estructura general de la vivencia y

55. PENSAMIENTO – valoración

ajusto lo necesario para mejorarla.

56. PENSAMIENTO – organización

Después, escindo el texto en segmentos que refieran ideas completas para analizar momentos más puntuales.

57. PENSAMIENTO – selección

58. VOLUNTAD – intención

59. PENSAMIENTO – análisis

Reviso cada uno de los fragmentos para especificar su particularidad tanto como sea posible y

60. PENSAMIENTO – análisis

reflexiono sobre su participación en el proyecto.

61. PENSAMIENTO – valoración

VI.

Una vez establecida la versión definitiva el texto, relaciono cada una de sus partes con propiedades de la física y la psique que pueden manifestarse en el ámbito musical.

62. CONDUCTA – diseño

63. PENSAMIENTO – asociación

64. PENSAMIENTO – valoración

Para ello, elaboro una lista de elementos con ese potencial de asociación.

65. CONDUCTA – diseño

Completo formatos con los datos psicofísicos atribuidos a cada segmento de la descripción que me informan sobre las posibilidades de traducción en ritmo-sonido.

66. CONDUCTA – diseño

67. PENSAMIENTO – asociación

68. IMAGINACIÓN – proyección

VII.

Hago improvisaciones vocales para intentar traducir en sonido algo de la información generada.

69. IMAGINACIÓN – exploración

70. IMAGINACIÓN – juego

71. VOLUNTAD – intención

72. CONDUCTA – traducción

73. CONDUCTA – improvisación

74. CONDUCTA – reproducción

Por ello rememoro, aunque sea como una aproximación, la gama de propiedades relacionadas con cada segmento del texto.

75. MEMORIA – recuerdo

76. PENSAMIENTO – asociación

Genero un material esbozado, escueto, inacabado, a veces alejado de la búsqueda, que presiento será de utilidad más adelante.

77. CONDUCTA - diseño

78. IMAGINACIÓN – proyección

Para asentar lo que encuentro durante estas exploraciones tomo notas que me orientan hacia una producción equiparable de los sonidos.

79. CONDUCTA – registro

VIII.

Grabo las exploraciones vocales,

80. CONDUCTA – reproducción

81. CONDUCTA – registro

evalúo su pertinencia y tomo decisiones sobre su permanencia.

82. PENSAMIENTO – valoración

83. VOLUNTAD – resolución

Observo varias veces cada pequeño resultado con un exhaustivo filtro de referencia, las asociaciones con elementos de la física y la cognición

84. PENSAMIENTO – análisis

hasta que obtengo una colección funcional de materiales.

85. CONDUCTA – diseño

IX.

Edito lo grabado para generar distintas evoluciones musicales.

86. PENSAMIENTO – organización

87. CONDUCTA - diseño

Detecto perspectivas formales, relacionadas con la estructura del impulso originario, que se establecen de manera progresiva.

88. PERCEPCIÓN – reconocimiento

89. PENSAMIENTO – asociación

Escucho las evoluciones grabadas y anticipo sus posibles versiones en medios crónico-acústicos diversos –instrumentos, voces, objetos.

90. PERCEPCIÓN – atender

91. IMAGINACIÓN – proyección

Imagino varias combinaciones de los materiales para obtener las cualidades sonoras que me interesan.

92. IMAGINACIÓN – proyección

93. PENSAMIENTO – valoración

X.

Esbozo los primeros visos de notación musical y

94. IMAGINACIÓN – exploración

95. CONDUCTA - registro

delineo los símbolos más efectivos para cada elemento de la evolución.

96. CONDUCTA - diseño

97. PENSAMIENTO – valoración

Pondero múltiples variables antes de determinar versiones satisfactorias de escritura.

98. PENSAMIENTO – análisis

99. PENSAMIENTO – valoración

100. PENSAMIENTO - selección

Algunos de los bosquejos reflejan el código tradicional, sin embargo, requiero formular nuevas representaciones gráficas para anotar aquello que la tradición escrita no ha considerado.

101. PENSAMIENTO – valoración

102. CONDUCTA – diseño

Me percató que las técnicas de ejecución están en constante debate entre lo que imagino y lo que es posible.

103. IMAGINACIÓN – proyección

104. PENSAMIENTO – valoración

Comienzo a definir con mayor precisión los elementos que integrarán la obra.

105. PENSAMIENTO – selección

106. CONDUCTA - diseño

Inicio el registro escrito de la evoluciones musicales.

107. CONDUCTA – registro

XI.

Intento concretar el horizonte musical imaginado –difuso, cambiante y en ocasiones inasible–.

108. VOLUNTAD – intención

109. CONDUCTA – diseño

110. MEMORIA - recuerdo

Agoto la mayoría de los procesos para detallar hasta donde sea posible una versión del flujo musical que me satisface.

111. PENSAMIENTO – organización

112. CONDUCTA – diseño

113. PENSAMIENTO – valoración

Con un frenesí determinista continúo hasta obtener un registro final, una versión definitiva.

114. CONDUCTA - diseño

XII.

Llego al punto en que decido poner fin al proceso creativo de esta sección.

115. VOLUNTAD – resolución

Me represento el resultado y juzgo su eficacia y potencial expresivo de acuerdo con la experiencia originaria.

116. RECUERDO – evocación

117. PENSAMIENTO – valoración

118. APRENDIZAJE – adquisición

Referencias

- ABROMONT, CLAUDE. *Teoría musical. Una guía*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ADLER, GUIDO. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.” *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, Vol. 1, Leipzig, 1885, pp. 5-20.
- AMABILLE, TERESA. *The social psychology of creativity*. New York, Springer-Verlag, 1983.
- AMADUCCI ET AL. “Maurice Ravel and right-hemisphere musical creativity: influence of disease on his last musical works?” *European Journal of Neurology*. Vol.9, 2002. pp. 72-85.
- ANÉS, JOSÉ ET. AL. *Carta de la Transdisciplinariedad*. Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad, Convento de Arrábida, Portugal, 1994.
- ANSCOME, G. E. M. *Intention*. Oxford, Blackwell, 1957.
- BARTHOLOMEW, DOUGLAS. “Preamble to a phenomenology of music.” *Journal of Musicological Research*, Vol. 5, no. 4, London, 1985, pp. 319-360.
- BENJAMIN, WALTER. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986.
- BERLIOZ, HECTOR; CSICSERY-RÓNAY ELIZABETH. *The Art of Music and Other Essays: (A Travers Chants)*. Bloomington, Indiana University Press. 2004.
- BERNET, RUDOLF. “The subject in Nature: Reflections on Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception”. En Patrick Burke and Jan van Der Veken (ed.). *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Kluwer, 1993, pp.53-68.
- BODEN, MARGARET. *The creative mind. Myths and Mechanisms*. New York, Basic Books, 1991.
- _____ *Creativity and art. Three roads to surprise*. UK, Oxford University Press, 2010.
- BRATTICO, ELVIRA; TERVANIEMI, MARI. “Musical Creativity an the Human Brain”. En Deliège Irène; Wiggins, Geraint. *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York, Psychology Press, 2006, pp. 290-321.
- BROWN, JOHN SEELY ET AL. *Situated Cognition and the Culture of Learning*. *Educational Researcher*, Vol. 18, No. 1. (Jan. - Feb., 1989), pp. 32-42.
- BUNGE, MARIO. *Diccionario de Filosofía*. México D.F./Buenos Aires/Madrid, Siglo XXI, 2007.

CASTELÕES, LUIZ E. "Musical onomatopoeia". *Artefilosofia, Ouro Preto*, n.3, p.111-134, jul. 2007.

CHÁVEZ, CARLOS. *Musical Thought, The Norton Lectures*. Boston, Harvard University Press, 1961.

CHERNIAVSKY, AXEL. "La concepción del tiempo de Henri Bergson: El alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad". *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Vol. 37, 2006, pp.45-68. Consultado en <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/>

CLARK, ANDY; CHALMERS, DAVID. "The Extended Mind". *Analysis* vol. 58, no. 1, 1988 Oxford Journals, Oxford University Press. p. 7-19.

CLIFTON, THOMAS. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven, Yale University Press. 1983.

COLLI, GIORGIO. *Filosofía de la expresión*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996.

COLLINS, DAVE (ed). *The act of musical composition. Studies in the Creative Process*. Surrey, UK: Ashgate Publishing Company, 2012.

_____ *A synthesis process model of creative thinking in music composition*. Doncaster UK: Doncaster College Press, 2005. Consultado en: <http://www.escom.org/proceedings/ESCOM2002/sources/Pdf/Session/Collins.pdf>

COOK, NICHOLAS. "Composing Music. Book Review of Roger Reynolds, Form and Method: Composing Music". En *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 22 no. 2. Winter 2004, pp. 357-364.

COPE, DAVID. *Techniques of the Contemporary Composers*. Belmont, CA, Schirmer Books, 1997.

CRAFT, ROBERT. *Conversaciones con Igor Stravinski*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

CHRISTENSEN, ERIK. *The Musical Timespace. A Theory of Music Listening*. Aalborg Den, Aalborg University Press 1996. Vol. I: Texto, pp. 174 Vol. II: Notación, ejemplos y gráficos, pp. 67. Ver también: *The Musical Timespace. A Concise Version* 2012.

CROCKER, RICHARD. *A History of Musical Style*. New York, Dover Publications, 1986.

CROWELL, STEPHEN. "Husserlian Phenomenology", en Dreyfuss, Hubert. Wrathall, Mark (eds.). *A companion to Phenomenology and Existentialism*, New Jersey: Blackwell Publishing Ltd., 2006, p. 9-31.

CSIKSZENTMIHALYI, MIHÁLY. *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*. Barcelona, Editorial Kairós, 1996.

- _____. *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York, Harper Perennial, 1997.
- DALHOUSE CARL. *The Idea of Absolute Music*. Chicago Ill., University of Chicago Press, 1989.
- DANTO, ARTHUR C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago, Open Court Publishing, 2003.
- DAVIDSON DONALD. *Ensayos sobre acciones y sucesos*. México, D.F., UNAM, 1995.
- DEBUSSY, CLAUDE. *Monsieur Croche, antidilettante*. Librairies Dorbon-aîné; Nouvelle Revue française (Les Bibliophiles Fantaisistes), 1921, pp. 7-144.
- DELACROIX, HENRI., *Psicología del Arte*, Madrid, Editorial Paidós, 1951.
- DENNETT, DANIEL. "Quining Qualia." En A. Marcel & E. Bisiach, eds., *Consciousness in Contemporary Science*, Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 43-77.
- _____. *Consciousness Explained*. London: Penguin Press, 1991.
- _____. "Who's on first?. Heterophenomenology explained". *Journal of Consciousness Studies*, Vol 10, 2003, pp. 19-30.
- DESCARTES, RENE. *Discurso del método*, México D.F, Colofón, 2009.
- DEUTSCH, DIANA. "Memory and Attention in Music". En *Music and The Brain*. Critchley, M; Henson, R. A (eds.), London: Heinemann, 1977, pp. 95-107.
- DEWEY, JOHN. *Logic: The Theory of Inquiry*. New York, Holt, Rinehart, & Winston, 1938a.
- DÍAZ, JOSÉ LUIS. *La conciencia viviente*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. "Persona Mente y Memoria". *Salud Mental*, 32, México, D.F., 2009, pp. 513-526.
- _____. "A narrative method for consciousness research". *Frontiers in Human Neuroscience*. Noviembre 2013, volumen 7, artículo 739. www.frontiersin.org
- DÍAZ, J. L; FLORES E. "La estructura de la emoción humana: un modelo cromático del sistema afectivo". *Salud Mental*, 24 (4), México, D.F., 2001, pp. 20-35.
- DILTHEY, WILHELM. *El mundo histórico*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1944.

DONIN, NICOLAS. "Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-analysis." En Nierhaus, Gerald (ed.). *Patterns of Intuition*. Springer, 2015, pp. 349-357.

DREYFUS HUBERT L, VRATHALL, MARK A (EDS.). *A Companion to Heidegger and Existentialism*. Hoboken, Wiley & Sons, 2011.

ELLIS BENSON. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ESTRADA, JULIO. *Théorie de la composition: discontinuum-continuum*, tesis doctoral, Francia, Université de Strasbourg, II, Ciencias Humanas, 1994.

_____. "The Radiance of Iannis Xenakis". *Perspectives of New Music*, Vol. 39, No. 1 (Winter, 2001), p. 215-230.

_____. *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2009. (en prensa)

ESTRADA, JULIO ET AL. *El imaginario musical creativo*. México D. F., Laboratorio de Creación musical (LACREMUS), UNAM, ENM, PAPIME. (en proceso).

FINK, BERNARD. *Fenómenos fundamentales de la existencia humana*. En Cristóbal Holzapfel et cols., Santiago, 2009, p. 2 (14), disponible en línea en www.cristobalholzapfel.cl

FISK, JOSIAH. NICHOLS, JEFF WILLIAM. *Composers on Music. Eight Centuries of Writings*. Ill., Northwestern University Press. 1997.

FERRERO, LUCA. "Action". En Shand, John (ed.), *Central Issues of Philosophy*, Blackwell, 2009, pp. 137-151.

FLORES-GUTIERREZ, ENRIQUE; DÍAZ, JOSÉ LUIS. "La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales". *Salud Mental*, 32, no. 1, México, D.F., 2009, pp. 21-34.

FLUSSERL, VILÉM. *La filosofía del diseño: la forma de las cosas, Capítulo 1: Acerca de la palabra diseño*. Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

FRANKEN, ROBERT. E. *Human Motivation*. Cal., Brooks Cole Publishing, 1993, pp. 394-396.

GAGNÉ, R. M. *Las condiciones del aprendizaje*. Madrid: Editorial Aguilar, 1970.

GALLAGHER, SHAUN. "Philosophical Antecedents of Situated Cognition". En Robbins Philip; Aydede, Murat. *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*. New York: Cambridge University Press, 2009, pp. 35-53.

_____. “Entrevista con Shaun Gallagher”. *Revista de vanguardia interdisciplinaria filosófica*. Vol. II, no. 2, 2011.

GALLAGHER, S. AND JESPER BRØSTED SØRENSEN. “Experimenting with phenomenology.” *Consciousness and Cognition* 15 (1): pp. 119-134. 2006.

GANN, KYLE. *What Women's Music Does or Doesn't, Mean*. Escrito para el Festival Musical de las Mujeres en Colonia, Alemania, Octubre, 1988. http://www.kylegann.com/womens_music.html

GARCÍA ELSKAMP, RAFAELA. “Intención e intencionalidad: Estudio comparativo”. *Anales de Filosofía*. vol. IV - 1986. pp. 147 - 156.

GARDNER, HOWARD. *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad vista a través de las vidas de S. Freud, A.Einstein, P. Picasso, I. Stravinsky, T.S. Elliot, M. Graham, M. Gandhi*. Barcelona, Paidós, 1995.

GIBSON, JAMES J. “The Theory of Affordances”. En *Perceiving, Acting, and Knowing*. Robert Shaw y John Bransford (eds.). John Wiley & Sons Inc, 1977, pp. 127-143.

GOLDMAN, JONATHAN. *The Musical Writings of Pierre Boulez. Writings on compositions*. New York, Cambridge University Press, 2011.

HAMEROFF, STUART, KASZNIAK, ALFRED, SCOTT, ALWYN, (eds.). *Towards a Science of Consciousness. The First Tucson Discussions and Debates*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.

HEIDEGGER, MARTIN. *What is called thinking?* (J. Gray, trad.). New York, Harper & Row. 1968.

HERRERA RESTREPO, DANIEL. “Husserl y el mundo de la vida”, *Franciscanum* col. LII, no. 153, enero-junio 2010, pp. 247-274.

HENSON, R.A. “Maurice Ravel’s illness: a tragedy of lost creativity”. *British Medical Journal*. Vol. 296 (6636), 1988. pp. 1585-1588.

HOLYOAK, KEITH J.; THAGARD, PAUL. *Mental Leaps. Analogy in Creative Thought*. Cambridge MA: MIT Press 1995.

HUSSERL, EDMUND. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, 2002, pp. 169.

_____. *Husserliana 1. Cartesian meditations and the Paris lectures*. Edited by S. Strasser. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1973.

_____. *Husserliana 9. Phenomenological psychology. Lectures from the summer semester*. 1925. Edited by Walter Biemel. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1968.

- _____. Husserliana 14. *On the phenomenology of intersubjectivity*. Texts from the estate. Second part. 1921-28. Edited by Iso Kern. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1973.
- _____. Husserliana 15. *On the phenomenology of intersubjectivity*. Texts from the estate. Third part. 1929-35. Edited by Iso Kern. The Hague, Netherlands Martinus Nijhoff, 1973.
- _____. Husserliana 19. *Logical investigations. Second part. Investigations concerning phenomenology and the theory of knowledge*. In two volumes. Edited by Ursula Panzer. Halle, 1901; rev. ed. 1922. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1984.
- INGARDEN, ROMAN. *The Work of Music and the Problem of its Identity*. London, Macmillan & Basingstoke, 1986.
- JAMES, WILLIAM. *The Principles of Psychology*. New York, H. Holt, 1890. pp. 1393.
- JING LU, HUA YANG, XINGXING ZHANG, HUI HE, CHENG LUO & DEZHONG YAO. *The Brain Functional State of Music Creation: an fMRI Study of Composers*, 2015. Consultado en www.nature.com/scientificreports
- JOHNSTON, BEN. "Microtones" En Vinton, John (ed.). *Dictionary of Contemporary Music*. New York: E.P. Dutton & Co. 1974, pp. 483-484
- KHOKHAR, DEVANGANA. *Gephi Cookbook*, Birmingham – Mumbai, Packt Publishing, Open Source, 2015.
- KINDERMANN, WILLIAM; JONES, JOSEPH. E. (ed.). *Genetic Criticism and the Creative Process. Essays on Music, Literature and Theater*. Rochester NY, University of Rochester Press, 2009.
- KOELSCH, STEFAN. "Music-evoked Emotions: Principles, Brain Correlates, and Implications for Therapy". *Annals of New York Academy of Science*. 1337, 2015, pp. 193-201.
- KOESTLER, ARTHUR. *The Act of Creation*. UK, Arkana 1964.
- KUHN, CLEMENS. *Tratado de la forma musical*, Huelva, Idea Books S.A. 2003.
- KOLB, DAVID. *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs, N.J, Prentice-Hall, Inc, 1984.
- KURTZ MICHAEL. *Stockhausen. A Biography*, London, Faber & Faber, 1992.
- LEVINSON, JERROLD. "What a Musical Work Is." *Journal of Philosophy*, Vol. 77, no. 1, Hanover, PA, 1980, pp. 5 - 28.
- LISZT, FRANZ; HALL-SWADLEY, JANITA R. *The Collected Writings of Franz Liszt*. Lanham, Md., Scarecrow press, 2011.

LÓPEZ-GONZALEZ, MÓNICA. “Musical Creativity and the Brain”. *Cerebrum*, 2012. Consultado en <http://dana.org/Cerebrum/Default.aspx?id=39472>

LYONS, WILLIAM. *Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

MACKINNON, DONALD. “IPAR’s contribution to the conceptualization and study of creativity”. En Getzels, J.; Taylor. I. A. *Perspectives in creativity*. Chicago: Aldine, 1975, pp. 60-79.

MCADAMS, STEPHEN. “Problem-solving strategies in music composition: A case study.” *Music Perception, An Interdisciplinary Journal*, Vol. 21 no. 3, Oakland, 2004. pp. 391-429.

MCDONOUGH, J. M. *Introductory Lectures on Turbulence. Physics, Mathematics and Modeling*. Departments of Mechanical Engineering and Mathematics, University of Kentucky, 2004. Recuperado de <http://web.engr.uky.edu/~acfd/lctr-notes634.pdf>

MEYER, LEONARD. *Emotions and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago, Press, 1961.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

MOTT, ROBERT. *Mecánica de fluidos* (6ª ed.), México, D.F., Pearson Educación, 2006.

NIETO, VELIA. “El arte de frontera en la música de Julio Estrada”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, otoño año 2000/vol. XXIV, número 081, UNAM, México, D.F., pp. 123-138.

_____ *Recherche-création dans l’oeuvre de Julio Estrada*, thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologie des arts, spécialité musique. Universit  de Paris VIII, Septentrion, presses universitaires, Th se   la carte, Francia, 2002.

_____ *La obra abierta en la música del siglo XX*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, No. 92, México, D.F., 2008, pp. 191-203.

NAGEL, THOMAS. “What Is It Like to Be a Bat?” *The Philosophical Review*, Vol. 83, No. 4 (Oct., 1974), pp. 435-450.

NICOL, EDUARDO. *Metafísica de la expresión*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1957.

OLIVEROS, PAULINE. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. Lincon, NE, Universe Inc., 2005.

OLIVETTI, MARTA. “Beyond global and local theories of musical creativity: Looking for specific indicators of mental activity during music processing.” En Deli ge Ir ne; Wiggins, Geraint. *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York: Psychology Press, 2006, pp. 322-344.

- OSBORN, ALEX. *Applied Imagination*. New York, Charles Scribner, 1957.
- PAIVIO ALAN. *Mental Representations: A Dual Coding Approach*, New York, Oxford University Press, 1986, pp. 53-54.
- Parnes, S. J./Friend Hardind, H. *A Source book for Creative Thinking*. New York, Scribner, 1962.
- PARNES, S. J. "Aha!", En Taylos I. A. Y Getzels, J. W. (eds.). *Perspectives in Creativity*. Chicago Ill., Aldine Publishing Company, 1975, pp. 124-128.
- _____. *Sourcebook for Creative Problem Solving*. Buffalo, NY, Creative Education Foundation Press, 1985.
- PERETZ, ISABELLE; ZATORRE, ROBERT (eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford & New York, Oxford University Press, 2003.
- PIAGET, JEAN, "L'epistemologie des relations interdisciplinaires", en Leo Apostel, *L'interdisciplinarité. Problemes D'enseignement et de recherche dans les universités*. París, Centre pour la Recherche et L'innovation dans L'enseignement, 1972.
- POZO MUNICIO, IGNACIO. *Aprendices y maestros. La cultura del aprendizaje*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido*. Tomo 5 "La prisionera", Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- RAMACHANDRAN, V.S.; HUBBARD (EDS.). "Hearing Colors, Tasting Shapes", *Scientific American*, Vol. 288-5 (Mayo 2003), pp. 42-49.
- REALE, GIOVANNI; ANTISERI, DARIO. "Del romanticismo hasta hoy," *Historia del pensamiento filosófico y científico, Tomo tercero*. Barcelona, Editorial Herder, 1988.
- REEDER, HARRY P. *The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology*. Bucarest, Zeta Books, 2010.
- REYNOLDS, ROGER; MCADAMS, STEPHEN. *Form and Method: Composing Music. The Rothschild Lectures*. New York/London. Routledge, 2002.
- RESNICK, LAURE B. ET AL. (ed). "Discourse Tools and Reasoning". *Essays on Situated Cognition*. New York, Springer-Verlag, 1997.
- RICHARDSON, L. F. *Weather Prediction by Numerical Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922.
- ROMO, MANUELA. *Psicología de la Creatividad*. Barcelona, Paidós. 1997.
- ROSSMAN JOSEPH. *The psychology of the Inventor: a study of the patentee*. Washington, D. C., Inventors Publishing, 1931.

- SAFFLE, MICHAEL. "Medical Histories of Prominent Composers." *Acta musicologica*, Vol. 65. fasc.2, International Musicological Society, 1993. pp. 77-101.
- SAXON, ROBERT. "The Process of Composition from Detection to Confection". En Thomas, Wyndham (ed). *Composition, Performance, Reception. Studies in the Creative Process in Music*. London, Routledge, 1998, pp. 1-16.
- SCHMICKING, DANIEL. "A Toolbox of Phenomenological Methods". En Schmicking, D. y Gallagher, S (eds.). *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. New York, Springer, 2010, pp. 35-56.
- SCHUMANN, ROBERT; PLEASANTS, HENRY. *Schumann on Music. A Selection from the Writings*. New York, Dover publications. 1988.
- SCHUTZ, ALFRED. "Edmund Husserl's Ideas, Volume II". En Schutz, Ilse. *Alfred Schutz Collected Papers III. Studies in Phenomenological Philosophy*. Den Haag, 1976, pp. 394-413.
- SCRUTON, ROGER. "Ontology". En *Aesthetics of Music*, Oxford UK, Clarendon Press, 1997, pp. 97-117.
- SLATER, PETER J. B. *Birdsong Repertoires: Their Origins and Use*, en Wallin, Nils L.; Merker, Björn; Brown, Steven (eds.). *The Origins of Music*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 2000, pp. 49-61.
- SOKOLOWSKI, ROBERT. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SPIEGELBERG, HERBERT. *Doing Phenomenology: Essays on and in Phenomenology*. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1975.
- SPIEGELBERG H., SCHUHMAN, K. *The phenomenological movement: a historical introduction*. Dordrecht/Boston/London, Kluwer, 1994.
- STASCHEIT, ANDREAS GEORG. "Artistic Practice, Methodology and Subjectivity. The 'I can' as Practical Possibility and Original Consciousness". En Barber, Michael D., Dreher Jochen. *The interrelation of phenomenology, social sciences and the arts*. Cham, Springer, 2014, pp. 259-266.
- STEVENS M. H., JACOBSEN T., CROFTS A. K. "Lead and the deafness of Ludwig van Beethoven", *Laryngoscope*, Vol. 11, Noviembre 2013, pp. 2854-8.
- STOCKHAUSEN, KARLHEINZ; MACONIE, ROBIN (comp.). *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, London, Marion Boyans, 2000.
- STRAVISNKY, IGOR. *Poética musical*. Barcelona, Acantilado, 2006.
- STRAWSON, GALEN. "Mental Ballistics: the Involuntariness of Spontaneity". En *Proceedings of the Aristotelian Society* 103, 2003, pp. 227-56.

THAGARD, PAUL, "Cognitive Science", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/cognitive-science/>

TOMASINI, MARÍA CECILIA. *Fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas*. Palermo: Universidad de Palermo, 2003. Versión en línea: <http://www.palermo.edu/ingenieria/downloads/CyT6/6CyT%2003.pdf>

VAGGIONE, HORACIO. "Some Ontological Remarks about Music Composition Processes." *Computer Music Journal*, Volume 25, no. 1, MIT Press, 2001, pp. 54-61.

WALLAS, GRAHAM. *The Art of Thought*. New York, Harcourt Brace, 1926.

WAGNER, RICHARD. *Wagner writes from Paris. Stories, Essays and Articles by the Young Composer*. London, Allen and Unwin. 1973.

WEBB YOUNG, JAMES. *Technique for Producing Ideas*. New York, McGraw-Hill, 2003.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logicus Philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial 1981.

WOLF, PAUL. "Creativity and Chronic Disease of Ludwig van Beethoven (1770-1827)", *Western Journal of Medicine*, Vo. 175 (5), Noviembre 2001, pp. 298

XIRAU, RAMÓN. *Introducción a la historia de la filosofía*. México D.F., Universidad Autónoma de México.

ZAHAVI, DAN. *Self-Awareness and Alterity. A Phenomenological Investigation*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1999.

_____. *Husserl's Phenomenology*. Stanford, CA: Stanford University Press. 2009.

_____. *Subjectivity and the Selfhood. Investigating the First-person Perspective*. Cambridge Mass., MIT Press, 2008.

_____. "Naturalized Phenomenology." En Schmicking, D. y Gallagher, S. (eds.). *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Springer, 2014, pp. 3-20

ZUBIRI, XAVIER. *Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Diccionarios

AUDI, ROBERT (ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

CORRIPIO, FERNANDO. *Diccionario de ideas afines*. Barcelona, Editorial Herder, 1985.

Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Consulta en línea:
<http://www.rae.es/>

HOUDÉ, OLIVIER ET AL. *Diccionario de Ciencias Cognitivas: Neurociencia, Psicología, Inteligencia Artificial, Lingüística y Filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003.

LATHAM, ALLISON. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008.

MATSUMOTO, DAVID (ed.). *The Cambridge Dictionary of Psychology*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2009.

Proyecto Filosofía en Español. Diccionario Filosófico versión 2. 1, Madrid, Fundación Gustavo Bueno, 2001. Consultado en
<http://www.filosofia.org/enc/eha/e010512.htm>

WILSON, ROBERT; KEIL, FRANK (eds). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge Mass., MIT Press, 1999.

ZALTA, EDWARD N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition). Consultado en <https://plato.stanford.edu/>

Software

Pro Tools 8.0 LE. Estación de trabajo de audio digital multi-plataforma.

Inkscape 0.9.2. Editor de gráficos vectoriales de código abierto.

Gephi 0.9.2. The Open Graph Viz Platform. Programa de código abierto para la exploración y manipulación de redes. Desarrollado por Mathieu Bastian y Sebastien Heymann.