



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

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

INCONSCIENTE Y CREACIÓN MUSICAL

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA EN EL CAMPO DE COMPOSICIÓN MUSICAL

PRESENTA
BENJAMÍN MIRA BECERRA

TUTOR DR. ENRIQUE OCTAVIO FLORES GUTIÉRREZ
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2021



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Dedicado a mis raíces: Ana María Becerra Navarro (†) y Francisco Mira Peña (†), por darme libertad y amor a su manera.

Agradecimientos

A mis hermanos Marceliano (†), María Elena (†), Ana María, Enriqueta, Carmen, Leonor, Lourdes, Francisco y Rosa, al igual que sus retoños y compañías, por ser hojas de un árbol que sigue vivo. A mis compañeras de camino Rosa (†) e Ivana, por enseñarme la pasión y la ternura.

A los amigos y colegas Hugo Rosales (†), Jorge Córdoba e Isaac Saúl por escuchar y opinar sensatamente respecto al proyecto y su progreso.

Al Doctor Enrique Octavio Flores por su apoyo y sabiduría al guiarme en la aventura.

Al Maestro Sergio López Ramos, por enseñarme a ver de manera diferente y con serenidad el Universo.

RESUMEN

Este trabajo está enfocado a investigar la relación entre el Inconsciente (básicamente el Freudiano y de manera complementaria el Jungiano) y la Creación Musical representada por el compositor Gustav Mahler; registrando su vida, desarrollo profesional y su Creación en sí misma para dilucidar correlaciones, encuentros de lo Psicológico (Teoría Psicoanalítica) con lo Artístico-Musical-Creativo. Se incluyen los siguientes Apéndices: el Inconsciente en nuestros tiempos; la Creatividad; sentires y opiniones de Compositores Mexicanos Contemporáneos respecto al Inconsciente en su labor como Creadores.

Queda un campo abierto para futuras exploraciones, por ejemplo, el paralelismo entre el desarrollo de la Psique Humana (preponderando el Inconsciente) y las expresiones de los compositores del Siglo XX y XXI, en el marco del contacto de éstos con los intérpretes y las audiencias; la influencia en el mundo interno del Creador Musical (manifestado en ese soporte emocional-corporal que conforma lo Inconsciente) de los Medios de Comunicación y el apabullante avance de la Tecnología Digital y la Web.

Palabras clave: Inconsciente, Música, Creación, Psicoanálisis, Mahler.

ABSTRACT

This paper is aimed at investigating the relationship between the Unconscious (basically the Freudian, supplemented with elements of the Jungian) and Music Creation here represented by the composer Gustav Mahler, his life, his professional development and his creation itself in order to elucidate the correlations and interrelations, encounters between the Psychological (Psychoanalytic Theory) and the Artistic-Musical-Creativity. Included are these Appendixes: The unconscious in our times, Creativity, Opinions and points of view of several Mexican composers about the role of the Unconscious in their creative work.

There is still room for further explorations, for example the parallelism between the development of the Human Psyche (emphasizing the Unconscious) and the composers expressions in XX and XXI centuries, within de framework of their contact with performers and audiences; the inner world of the musical creator under the influence (expressed in that corporal-emotional relationship that forms the Unconscious) of Mass Media and the overwhelming progress of Digital Technologies and the Internet.

Key words: Unconscious, Music, Creativity, Psychoanalysis, Mahler.

Contenido

Dedicatoria y agradecimientos

Resumen

Índice 5

Introducción 8

Capítulo 1) El Inconsciente (fundamentos)

1.1 Antecedentes históricos 11

1.2 Sigmund Freud 13

1.2.1 Conceptos principales 15

1.2.2 Inconsciente 17

1.2.3 Pulsión 21

1.2.4 Etapas sexuales 23

1.2.5 Psicoanálisis 26

1.2.5.1 La interpretación de los sueños 26

1.2.6 Sublimación 29

1.2.7 Obstáculos para el desarrollo 29

1.2.8 Mecanismos de defensa 30

1.2.9 Relaciones sociales 31

1.2.10 Transferencia y Contratransferencia 32

1.3 Corriente Jungiana 32

1.3.1 Introversión y Extroversión 34

1.3.2 Los sueños 35

| | |
|---------------------------------|----|
| 1.3.3 Inconsciente y Consciente | 35 |
| 1.3.3 Inconsciente Colectivo | 37 |
| 1.3.4.1 Arquetipos | 37 |
| 1.3.3 Alquimia | 40 |

Capítulo 2) Creación Musical (un ejemplo)

| | |
|-------------------------|----|
| 1.1 Justificación | 42 |
| 1.2 Sinfonías de Mahler | 43 |
| 1.2.1 Primera Sinfonía | 43 |
| 1.2.2 Segunda | 45 |
| 1.2.3 Tercera | 47 |
| 1.2.4 Cuarta | 49 |
| 1.2.5 Quinta | 50 |
| 1.2.6 Sexta | 53 |
| 1.2.7 Séptima | 55 |
| 1.2.8 Octava | 56 |
| 1.2.9 Novena | 58 |
| 1.2.10 Décima | 59 |

Capítulo 3) Inconsciente y Creación Musical

| | |
|------------------------|----|
| 3.1 Introducción | 62 |
| 3.2 Momentos cruciales | |
| 3.2.1 Raíces | 63 |
| 3.2.2 Andanzas | 65 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.3 Despedida | 69 |
| 3.3 Dos caminos que se entrecruzan | |
| 3.3.1 Variante | 73 |
| 3.3.2 Lo Banal y lo Transcendente | 74 |
| 3.3.3 Bloqueo y Reposo Creativo | 75 |
| 3.4 Encuentro Inconsciente entre dos compositores | 78 |
| 3.4.1 Proceso | 79 |
| 3.4.2 Bitácora | 79 |
| Conclusiones | 87 |
| Bibliografía | 91 |
| Referencias | 92 |
| ANEXOS | |
| A) Inconsciente Actual | 95 |
| B) Creatividad | 104 |
| C) Voz de Compositores Mexicanos Contemporáneos | 113 |

Introducción

El origen de este trabajo es el siguiente: en mayo del 2010 encontré en Internet la invitación a participar en el Primer Concurso Internacional de Composición Musical “Eulalio Ferrer”, emitida por el Museo Iconográfico del Quijote, con sede en Guanajuato, México. En aquella ocasión había que escribir un Cuarteto de Cuerdas alusivo a la obra de Cervantes “El Quijote de la Mancha”. Terminé en Agosto una obra con tres movimientos. Hasta entonces regresé a la convocatoria y me di cuenta que durante el proceso creativo no había pensado en el libro de manera consciente y deliberada.

Extrañado y preocupado me puse a repasar la música, hasta que se me clarificó todo...descubrí el título “Tres Apuntes del Quijote”¹ y el nombre de cada uno de los movimientos: 1) Vida y andanzas; 2) Realidad y muerte; 3) Legado. A través de los años he ido confirmando tal intuición, es decir, la concordancia entre contenido y el encabezado de cada uno de los movimientos. Después de múltiples vicisitudes antes de enviar el paquete para participar (desapareció de la computadora la partitura de un movimiento, que reconstruí a partir de las partes; se acabó la tinta en la madrugada antes del envío, que fue realizado en la fecha límite, el 15 de septiembre), finalmente obtuve el primer lugar.

La Musicóloga Begoña Lolo anotó al respecto: “Esta nueva forma de acercamiento basada en la interpretación personal, es decir, el yo cervantino, abrió unas posibilidades del desarrollo muy grandes de la creación musical del siglo XX y entró en consonancia con las propuestas de recepción que se estaban desarrollando en otras manifestaciones artísticas. Con esta orientación y por poner un ejemplo representativo, se encuentra la obra *Tres apuntes del Quijote* de Benjamín Mira Becerra, ganadora del I Concurso de Composición sobre la temática cervantina “Eulalio Ferrer” (Guanajuato, 2010), el autor plantea un acercamiento de la novela a través del pensamiento propio, no es el Quijote

¹ La versión del Cuarteto Latinoamericano que interpretó el 30 de Octubre de 2019 en la Sala Carlos Chávez (Centro Cultural Universitario), se puede encontrar en: <https://photos.google.com/share/AF1QipOyhC2FSKum3CzKtuaZbENH6Ut3oMirtmiOhOTUm3cvfsa2ExwPY57rtmGrn8snA?key=UXlzZG9JaGlxWnRjQU56a0tRS1Y4Y1pHRUp3X3pR>

el eje central de la creación, sino la huella que su lectura le ha dejado, tal y como se pudo leer en las notas al programa cuando sucedió el estreno:

Mi intención es expresar mis sentimientos, emociones, pensamientos después de la relectura del libro Don Quijote de la Mancha, que leí completamente hace veinte años. Yo he cambiado, el mundo se ha transformado, México también. Ideas e ideales del Quijote parecen muy lejanos, la ilusión se ha ido perdiendo y el desencanto invade los corazones de muchos seres humanos.

Es decir, el yo cervantino se convierte en un factor determinante, la interpretación personal por encima de la propia identidad de la novela.” (Lolo, 2010, p. 169-170).

Entonces me convencí que había creado la obra con una referencia Inconsciente de mi visión del Quijote, es decir, trabajó en mí esa instancia psíquica.

En ese sentido, es pertinente comentar que un año antes me gradué de la Maestría en Psicoterapia. Mi plan es pasar de lo anecdótico a una propuesta sustentada en un trabajo de investigación y complementada con mi experiencia profesional.

La intención de esta Tesis es vincular la Psicología (particularmente el área Psicoanalítica) con la Música (específicamente la Creación Musical), despertando el interés y curiosidad de aquellos que practican esas profesiones. Otro propósito es descubrir relaciones relevantes, articulando respuestas, inclusive interrogantes, respecto del tema.

En el Primer Capítulo, “El Inconsciente”, presento al universo del Inconsciente, desde sus antecedentes históricos y la fundación Freudiana del concepto, en el marco de la Teoría Psicoanalítica. También presento el enfoque Jungiano: Inconsciente Colectivo y proceso de individuación.

Durante el Segundo Capítulo, “Creación Musical”, me valgo de datos relevantes relacionados con la composición de las diez Sinfonías de Gustav Mahaler, para ilustrar el proceso creativo que transparenta la vida psíquica del compositor.

El Tercer Capítulo, “Inconsciente y Creación Musical”, es donde conectamos la vida (*Raíces, Andanzas y Despedida*) y la Creación (*Variante, Lo banal y lo trascendente, Bloqueo y reposo creativo*) de Mahler con el Inconsciente. Propongo un ejercicio para contactar el Inconsciente de dos Compositores: Gustav Mahler y Benjamín Mira.

La Conclusión incluye reflexiones de lo Inconsciente como enlace a través del tiempo y espacio entre compositor, intérprete y público.

La Bibliografía abarca los textos y fuentes consultadas.

Anexo A, *Inconsciente actual*, aborda el tema a partir del XL Congreso Nacional de la Asociación Psicoanalítica Mexicana en el año 2000.

Anexo B *Creatividad*, se elaboró basándonos en las aportaciones de Gardner en cuanto a la *Mente Creativa* y el *Fluir* de Csikszentmihalyi.

Anexo C, *Voz de compositores Mexicanos contemporáneos*, contiene el resultado de una serie de preguntas a seis Creadores Mexicanos activos para revelar sus ideas y sentires relacionados con el Inconsciente. Resalto en letras negras las respuestas específicas respecto al tema.

Capítulo 1

El Inconsciente (fundamentos)

Para entender mejor la compleja relación entre Inconsciente y Creación Musical se hace necesario revisar los conceptos más importantes del psicoanálisis desde su fundación y durante su perfeccionamiento por Freud, hasta algunas ideas relevantes para el tema propuestas por Carl Jung.

1.1 Antecedentes históricos

La noción del Inconsciente tiene referencias remotas: por ejemplo, en los Upanichadas², las tradiciones Babilónicas y en la Biblia. También Galeno en el siglo II, manejó el concepto de procesos inconscientes como la posibilidad de que existan sentimientos que, exhibidos en su momento, queden fuera del alcance de nuestra consciencia. Platón, Dante, Cervantes y Shakespeare manifestaron en momentos de su obra alguna idea de Inconsciente. Igualmente pensadores como Sócrates (su *Daimon* intrapsíquico, que debatía ente el bien y el mal en su diálogo interior), San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Paracelso, René Descartes, Pascal, Espinoza, Leibnitz, Rosseau y Emmanuel Kant (Vives, J. en Kolteniuk M., 2004, p.1), por mencionar algunos de los más importantes.

La humanidad en sus mitos y leyendas, a través del tiempo, ha tenido la visión de otro que lo habita y define, como un tipo de espíritu, de alma; de un doble o una sombra (por ejemplo, el conocido *nahual* Mesoamericano, los *tótems* polinesios o el *ángel de la guarda* cristiano). O el *chamán* que en trance cura con la ayuda de los espíritus.

² Los Upanichadas son textos sagrados hindús que tratan de conceptos de Dios, el Universo, la filosofía y la meditación. Son los escritos religiosos más antiguos conocidos. La relación religión-inconsciente se observa en la noción de alma y espíritu, ese “otro yo” que nos habita y guía, sobre todo en la idea de lo bueno y lo malo.

De manera general se encuentran como parte de su desarrollo “aquellos aspectos relacionados con los procesos creativos y la dinámica de los descubrimientos científicos...las míticas Musas...son la causa de la inspiración de todos los artistas” (Vives, J. en Kolteniuk M., 2004, p.2), que fraccionados y desarticulados, se han presentado durante siglos.

El mérito de Sigmund Freud fue dotar de un sentido dinámico al fenómeno (alejado de aquellos que lo ideaban como un depósito estático de memorias); concebirlo como una instancia psíquica con leyes propias, como fuente de la energía mental y origen de las más relevantes pasiones, aspiraciones éticas, estéticas y culturales.

El camino para la conformación moderna del Inconsciente está estrechamente ligado al Psicoanálisis, pues es fuente y sustrato de éste último.

Freud como médico, estudió la emergente neurofisiología y en consulta llamaron su atención aquellos pacientes afectados por “enfermedades nerviosas”, trastornos que se encontraban en el campo de la Psiquiatría, que previamente había despertado su curiosidad. La electroterapia y la hipnosis eran las únicas herramientas en ese momento para tratar ese tipo de padecimientos. Él no era hábil con la hipnosis (después de un tiempo decidió abandonarla), pues esa práctica se prestó, en su tiempo, al sensacionalismo y la charlatanería; sin embargo, lo que llamó su atención fue que estos fenómenos mostraron la existencia de “...una región de la mente, desconocida por la conciencia, en cuyo seno se alojaban experiencias, las cuales, eran las causantes de los síntomas presentes en las personas aquejadas de neurosis” (Vives, J. en Kolteniuk M., 2004, p.4). Paulatinamente, Freud notó que ciertos contenidos mentales ocultos (penosos y conflictivos, en su mayoría) entraban en contradicción con las normas sociales o escrúpulos morales. Así, asume un inconsciente latente (preconsciente) y un inconsciente dinámico (ello); y la existencia de dos censuras: entre inconsciente y el preconsciente, y la otra interviniendo en la relación preconsciente-conciencia.

Después de años de trabajo terapéutico y una profusa serie de textos, en un sendero de rectificaciones y apasionada investigación, entre acaloradas polémicas, construyó la Teoría Psicoanalítica, que fundamentó en tres hipótesis:

- a) El tópico-estructural (inconsciente-preconsciente-consciente).
- b) El punto de vista energético-económico (pulsiones sexuales y yoicas, pulsiones eróticas y de muerte; represión; principio del placer y principio de realidad).
- c) El conflicto psíquico: complejo de Edipo (masculino); complejo de Elektra (femenino) que se manifiesta como la ausencia de pene en la mujer.

Con justicia, Julio Ortega menciona que el modelo Freudiano guarda asombrosas semejanzas con el del descifrador arqueológico, cuando aborda el *contenido latente* (oculto) a través del *contenido manifiesto* (accesible). Vives, J. en Kolteniuk M., 2004, p.15)

1.2 Sigmund Freud

Nació el año de 1856 en Freiberg (hoy Checoslovaquia). Cuando tenía cuatro años su familia se mudó a Viena donde permaneció hasta 1938, posteriormente emigra a Inglaterra donde muere en 1939.

Siendo judío, sólo tenía acceso a estudiar Derecho y Medicina, ingresando en 1873 a la Facultad de Medicina de la Universidad de Viena, graduándose a los 26 años. Entonces inicia la práctica privada; a partir de un curso de Psiquiatría aumentó su interés por la relación entre los síntomas mentales y las enfermedades físicas. Viaja a París para trabajar con Charcot quien proponía aliviar con hipnosis los síntomas de histeria. Pero renuncia a esa técnica, pues descubre que no es eficiente. Opta por estimular a sus pacientes a que hablen libremente y comuniquen sus pensamientos, cualesquiera que fueran, sin importar si hay relaciones lógicas o están conectados con sus síntomas (libre asociación).

Es en 1896 cuando usó por primera vez la palabra *Psicoanálisis* para describir su metodología. Publicó en 1900 "*La interpretación de los sueños*" considerada su obra más importante por sus abundantes

contribuciones originales. Posteriormente agrupó a una serie de médicos como Alfred Adler, Sandor Ferenczi, Carl Jung y Otto Rank entre otros, que fue la simiente de la Sociedad de Psicoanálisis; con el inicio de sus publicaciones el movimiento Psicoanalítico comenzó a conocerse por Europa y luego en el mundo. Exigente y tiránico, intentando evitar el mal uso de sus aportaciones y pretendiendo controlar el desarrollo del movimiento, expulsó a quienes tuvieron diferencias teóricas con él (Jung, Adler y Rank): es entonces que cada uno de ellos desarrolla su propia escuela de pensamiento nutrida de la misma raíz.

El Psicoanálisis se convirtió en una metodología de investigación en áreas como: artes, literatura, filosofía, sociología, religión, antropología, mitos y folklore; de las cuales igualmente se nutrió. Se han creado al paso de los años Asociaciones, Institutos y Clínicas especializadas, prácticamente en todo el mundo.

Su extensa obra abarca 24 volúmenes; sus temas incluyen toda su teoría, la práctica clínica, asuntos sociales y religiosos. Entre más se conocía su obra, suscitaba mayor controversia entre colegas y el público en general. Los nazis quemaron sus libros en 1933.

La última parte de su vida fue muy tormentosa por un padecimiento de cáncer en la boca y el maxilar, y es conocido que se ayudaba con opio para mitigar sus fuertes dolores.

Sus ideas, viéndolas en perspectiva “han venido a formar parte de la herencia común del Occidente culto... por haber descubierto el mundo que yace en lo más profundo de nuestra conciencia” (Fadiman y Frager, 1979, p.9). El Psicoanálisis es señalado como uno de los cambios Paradigmáticos fundamentales en la cultura del siglo XX, junto con la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein, que se hicieron sumamente populares entre la población general (no especializada), con los consabidos mitos y deformaciones que surgen en tal situación, “su obra constituye una de las aportaciones mayores a la psicología, y en general al conocimiento del hombre, realizado durante los últimos cien años” (Delval, 1994, p.57).

1.2.1 Conceptos principales

Influido por el método positivista³, Freud creía que su obra era principalmente descriptiva; finalmente resultó un proceso repleto de descubrimientos, cambio de conceptos e ideas a través de los años, de acuerdo a sus observaciones clínicas y hallazgos, de lo teoría a la práctica y viceversa. De inicio, su hipótesis básica era que “el cuerpo es la única fuente de toda experiencia mental” (Fadiman y Frager, 1979, p.9), en la expectativa de que los fenómenos mentales serían explicados por la Neurología. Una propuesta importante consideraba que la excitación y relajación corporales, así como las funciones instintivas suceden en un límite no definido entre lo orgánico y mental. Sin embargo, poco a poco lo somático fue tomando un lugar secundario, y el lenguaje cobró suma importancia para consolidar su **Técnica Psicoanalítica**.

El Psicoanálisis “surgió de la experiencia clínica, como un método terapéutico para el tratamiento de la Neurosis” (Cuevas, 1993, p.92). El camino para construir su Técnica, inició en 1880 cuando, influido por su maestro Breuer, probó el método catártico (que consiste en recordar escenas traumáticas) para tratar la histeria en pacientes femeninos; al ver que la cura era parcial, lo abandonó. Se marcha a París para estudiar con Charcot, quien inducía mediante la hipnosis la presentación de síntomas histéricos (parálisis, contracturas, etc.) pero este procedimiento le pareció limitado y poco efectivo.

³ El positivismo es una corriente de pensamiento filosófico, científico, que busca explicar cómo es el conocimiento que llamamos científico y de qué manera debe hacerse la ciencia para decir que los resultados corresponden a la verdad de lo que se busca.

Desde Aristóteles el conocimiento cierto de las cosas tenía que ver con la observación; así se sigue en la Edad Antigua y la Media hasta que con Galileo los hombres de ciencia consideran que la verdad científica debe ser cuantificada y que todo conocimiento que no pudiera ser así se consideraba metafísica o simple especulación.

Las sensaciones ya no forman parte del conocimiento desde Kant.

Comte quiso modificar la sociedad de su tiempo y comienza por explicar que una sociedad, para cambiar, necesita hacerlo a partir del conocimiento.

El estado positivo propone sustituir el uso de la imaginación por la observación, única base posible de los conocimientos verdaderamente accesibles, razonablemente adaptados a nuestras necesidades reales.

Los caracteres más sobresalientes son los siguientes:

- a) Atención a los hechos.
- b) Aversión a la metafísica.
- c) Hostilidad hacia los grandes sistemas.
- d) La idea de progreso.

Regresa a Viena con Breuer, con quién tiene diferencias respecto de las causas de la histeria, el mismo Freud ubica el nacimiento del Psicoanálisis en el momento que abandona el uso de la hipnosis en el tratamiento de la neurosis. Su mentor daba una explicación fisiológica al padecimiento, mientras Freud introduce el concepto de *defensa*⁴, “que posteriormente daría lugar al concepto clave de *represión*”⁵...la conciencia rechazaría algunos contenidos inconciliables con ella, produciendo así su *escisión*” (Cuevas, 1993, p.95) protegiendo a la persona y ahorrándole un enorme displacer. También es la época cuando Freud manifiesta la importancia de la sexualidad infantil en el origen de la Neurosis (planteamiento que le acarrearía severas críticas durante toda su vida); este es el punto fundamental de la ruptura de Freud con varios de sus discípulos.

Otro procedimiento con que experimentó fue traer al presente recuerdos olvidados, poniendo su mano en la frente del paciente, pero esta práctica era muy cansada para ambos, siendo la cura momentánea, por lo que llegó a la conclusión de que “los recuerdos no estaban definitivamente perdidos...cierta fuerza les impedía este acceso y los obligaba a permanecer inconscientes...fuerza que se opone... para atraer a la conciencia los pensamientos olvidados (reprimidos) y le da el nombre de *resistencia*” (Cuevas, 1993, p.97).

⁴ “Conjunto de operaciones cuya finalidad consiste en reducir o suprimir toda modificación susceptible de poner en peligro la integridad y la constancia del individuo biopsicológico. En la medida en que el yo se constituye como la instancia que encarna esta constancia y que busca mantenerla, puede ser descrito como «lo que está en juego» y el agente de estas operaciones. La defensa, de un modo general, afecta a la excitación interna (pulsión) y electivamente a las representaciones (recuerdos, fantasías) que aquélla comporta, en una determinada situación capaz de desencadenar esta excitación en la medida en que es incompatible con dicho equilibrio y, por lo tanto, displacentero para el yo. Los afectos displacenteros, motivos o señales de la defensa, pueden ser también el objeto de ésta. El proceso defensivo se especifica en mecanismos de defensa más o menos integrados al yo. La defensa, marcada e infiltrada por aquello sobre lo que en definitiva actúa (la pulsión), adquiere a menudo un carácter compulsivo y actúa, al menos parcialmente, en forma Inconsciente.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p.89)

⁵ “En sentido propio: operación por medio de la cual el sujeto Intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias. La represión es particularmente manifiesta en la histeria, si bien desempeña también un papel importante en las restantes afecciones mentales, así como en la psicología normal. Puede considerarse como un proceso psíquico universal, en cuanto se hallaría en el origen de la constitución del inconsciente como dominio separado del resto del psiquismo. En sentido más vago: el término «represión» es utilizado en ocasiones por Freud en una acepción que lo aproxima al de «defensa», debido, por una parte, a que la operación de la represión en el sentido A, se encuentra, al menos como un tiempo, en numerosos procesos defensivos complejos (en cuyo caso la parte es tomada por el todo) y, por otra parte, a que el modelo teórico de la represión es utilizado por Freud como el prototipo de otras operaciones defensivas.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p.375)

Finalmente llega al famoso “recostarse en el diván” (escena típica en el imaginario popular), donde la regla básica es “diga todo lo que se le ocurra” mientras el Psicoterapeuta escucha con atención y realiza intervenciones que estimulen la *libre asociación*: “método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea”. (Laplanche y Pontalis, 2004, p.35)

Sostenía que había una causa para cada pensamiento, recuerdo, sentimiento o acción. Al observar que algunos sucesos mentales, conductas, emociones y sentimientos parecían surgir espontáneamente, decidió investigar y encontrar su origen.

Se percató de que el estado consciente (de vigilia: darse cuenta con ayuda de la atención de algo externa o internamente) es una pequeña parte de la mente.

1.2.2 Inconsciente

La filosofía y la psicología de aquella época estaban basadas en la tradición concienialista que venía del siglo XVII con la corriente filosófica desarrollada por Descartes, que relacionaba lo psíquico con lo consciente como un sistema unitario y armónico, siendo digno de estudio; otros fenómenos que se les denominaban como inconscientes eran desestimados o considerados sólo una falla del consciente, y no tenían la importancia suficiente para que fueran tema de investigación.

Tallaferro (2000, p. 56) aclara acerca del Inconsciente:

La existencia del inconsciente se puede establecer por el contenido y por el modo de actuar. Dentro de los contenidos hay que considerar los equivalentes instintivos de hechos, objetos y de órganos. Se entiende por equivalente instintivo a la manifestación psíquica externa de un instinto que se expresa por modificaciones motoras y secretorias que se viven como emociones. Es decir, existen en el inconsciente elementos instintivos que no se presentan como tales sino traducidos al consciente. Un impulso amoroso aparece con todas las modificaciones motoras y secretoras; se vive como una emoción. Un impulso agresivo se traduce y se vive como una emoción colérica. De acuerdo con la definición de Freud, los

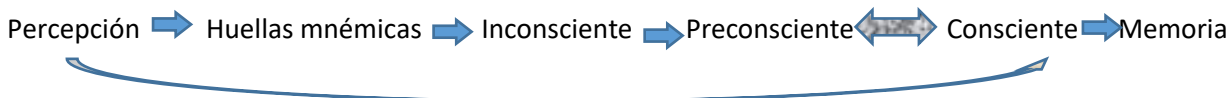
equivalentes instintivos serían las emociones, el elemento que es posible captar a través de las modificaciones (la parte formal del sujeto, que son expresiones de lo que está sucediendo en su inconsciente).

Al modo de actuar del inconsciente se le denomina proceso primario, por ser la primera forma de actuación, la más primitiva del psiquismo. Debe tenerse en cuenta que la teoría psicoanalítica considera que los procesos psíquicos son esencialmente inconscientes y que antes de llegar a conscientes deben sufrir un complicado proceso, que tiene sus leyes determinantes, reglas de la gramática especial y lógica primitiva que gobiernan este sistema, y que en este caso son las del proceso primario.

La Metapsicología es el fundamento de la Teoría Freudiana, a la que proporciona consistencia y solidez. Las tópicas, el punto de vista dinámico y el económico son sus tres pilares.

La relación entre consciente e inconsciente ha sido explicada por Freud utilizando dos tópicas, constructos explicativos necesarios para dar claridad; no tienen ubicación física en el cerebro y han marcado diferencia significativa en el estudio de la psique humana.

1ª Tópica Presentaremos los conceptos que la integran conforme a su libro “La interpretación de los sueños” editado en 1900.



Percepción: recibe los estímulos del mundo exterior, así como los del interior del individuo (pulsiones⁶) y carece de memoria.

Huellas mnémicas: es la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria, y se depositan, según Freud, en diferentes sistemas; perduran en el aparato psíquico.

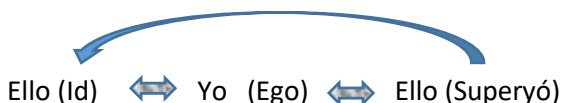
El inconsciente: “allí están los principales determinantes de la personalidad, la fuente de la energía psíquica y de los impulsos o instintos.” (Fadiman y Frager, 1979, p. 11). Cuando se liberan recuerdos, aun los más remotos, no pierden nada de su fuerza emocional.

⁶ “Proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin.” (Tallaferro, 2000, p. 324).

Preconsciente: contiene elementos inconscientes que pueden tener acceso a la consciencia con relativa facilidad mediante un esfuerzo de atención y que están “latentes”; se relacionan con la memoria y los recuerdos. Está regido por el Proceso Secundario (Principio de Realidad).

Memoria: son los recuerdos totalmente accesibles recurriendo a esa función.

2ª Tópica Esta propuesta de Freud se encuentra en el texto “El yo y el ello” de 1923.



Ello (Id): “es para Freud el polo pulsional de la personalidad, inconsciente en su totalidad, algunos contenidos son innatos y hereditarios, otros reprimidos en el curso de la historia del individuo”.

(Cuevas, 1993, p. 104). Factores como el ambiente del recién nacido, alimentación, emociones y conductas de los progenitores, lo van modelando, pues al inicio es amorfo, desorganizado y hasta caótico. Es ahí donde se encuentra la energía para la expresión de toda la persona. En él predomina el

Proceso Primario (Principio del Placer).

Yo (Ego): Está en contacto con la realidad externa y se va desarrollando a través de toda la vida del individuo. Una de sus más importantes funciones es temperar los impulsos del *Id* para lograr una buena interacción social. Igualmente es el mediador entre las exigencias del mundo exterior y las del mundo interior (entre el Superyó y el Ello). El Proceso Secundario es su fundamento.

Ello (Superyó): Se estructura a partir del Ego; su función es de juez y censor de los pensamientos y actividades del *Id*, para lograrlo se vale fundamentalmente de los modelos de conducta (padres) y códigos morales (sociedad). “Freud describe tres funciones del Superego: la conciencia, la autoobservación y la formación de ideales” (Fadiman y Frager, 1979, p. 17). Un funcionamiento ideal de la psique humana es un equilibrio (armonía) donde el placer se maximice y las molestias sean mínimas.

El (ello) *Id* es totalmente Inconsciente, siendo el Ego y el Superego Conscientes casi en su totalidad (una pequeña porción corresponde al Inconsciente).

También Sigmund Freud propone dos puntos de vista más: el dinámico y el económico, los cuales están estrechamente vinculados entre sí y relacionados con las dos tópicas. Quiere decir esto, que en los procesos neuróticos así como en los procesos “normales” de la psique, “el funcionamiento del aparato implica el conflicto necesario entre las instancias mencionadas” (Cuevas, 1993, p. 105). En el **enfoque dinámico**, lo importante es que dichas dificultades tengan un movimiento que permita al ser humano vivir funcionalmente y plenamente. En cuanto al **económico**, Cuevas señala que en esos procesos interviene un modo de energía llamada libido, surgida de la actividad pulsional y que puede aumentar o disminuir, en una oscilación natural de displacer (tensión) – placer (distensión) de la libido. La libido es la fuente de energía de los deseos y se encuentra afianzada en el impulso biológico, entre una cantidad de energía física y mental, pudiendo pasar de un punto de interés a otro con facilidad, particularmente en el desarrollo psicosexual.

Freud denominó **Catexia** al fenómeno que ocurre cuando la energía libidinal se encuentra atorada o detenida y no puede pasar de un objeto (persona, situación) a otro. En ocasiones es un proceso claro en la vida cotidiana, como en el caso de un estado de luto (donde se atora la libido que era dirigida a la persona o situación perdida) y después de un tiempo razonable, el afectado suele canalizar su energía hacia su existencia actual (aquí y ahora).

Finalmente la *Represión* es un concepto fundamental, pues articula a toda la Teoría Psicoanalítica: “mecanismo por el cual son enviados al inconsciente los contenidos inconciliables con la vida ética consciente del individuo...constituye un mecanismo esencial de la estructuración del ser humano” (Cuevas, 1993, p. 106). Su principal objetivo es evitar el displacer, sin embargo, los “contenidos inconscientes siguen esforzándose por aflorar a la conciencia...imponerse a la conciencia, sufren una deformación que da lugar a la formación sustitutiva” (Cuevas, 1993, p. 11). También esos contenidos

(formación sustitutiva) pueden sufrir censura otra vez, deformándose y se le llama *formación de compromiso*. En ambos casos se podrían manifestar en los sueños, chistes, actos fallidos, lapsus, etc.

1.2.3 Pulsión

Delval (1994) menciona que el motor de la actividad psíquica lo constituyen los estados de tensión que se producen en el organismo, y que éste, tiende a reducir. Aquellos que provienen del exterior no plantean grandes dificultades pues se resuelven por medio del movimiento, en cambio los que viven internamente presentan dificultades para su satisfacción, o sea, para resolver la tensión psíquica.

“Los instintos son las fuerzas impulsoras que incitan al hombre a actuar” (Fadiman y Frager, 1979, p. 12). Freud aclara que los instintos están relacionados con la biología (comportamiento animal fijado por la herencia y característico de la especie) y tienen un objetivo único que cubre una necesidad.

La Pulsión⁷ (Trieb) es una noción que pertenece totalmente al campo del Psicoanálisis, es “un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, es como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo...exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (Cuevas, 1993, p. 107).

Un punto importante es que la Pulsión puede cambiar de Objeto (persona, situación, ser vivo o inanimado), de acuerdo a la historia y desarrollo de la vida del sujeto, por lo general, no tiene relación con la fuente original. Es un proceso dinámico que consiste en un empuje (carga energética y factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin determinado. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal dominante (estado de tensión) y la función del objeto es eliminar ese estado de displacer.

⁷ “Proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 324)

Este concepto tiene cuatro elementos:

- 1) *Fuente*, de donde surge la necesidad, puede ser un órgano o una parte del cuerpo.
- 2) *Meta*, es “la satisfacción que sólo puede alcanzarse al cancelar la estimulación en la fuente de la pulsión”. (Cuevas, 1993, p. 108)
- 3) *Ímpetu o Fuerza*, es la cantidad de energía utilizada para conseguir un equilibrio entre tensión y reposo.
- 4) *Objeto*, es la expresión (simbólica) o cosa (animada o inanimada) que cuando entra en acción proporciona la satisfacción buscada. El modelo *tensión-reducción* representa su dinámica.

Contradictoriamente, existen muchos pensamientos, emociones o acciones que en vez de reducir la tensión, la crean e inclusive la aumentan: esto quiere decir que el instinto ha sido censurado o bloqueado.

En un principio Freud propuso dos Pulsiones básicas: Las Sexuales (que provienen de la Libido) y Las del Yo (auto conservación, como lo relacionado con el hambre y la alimentación). Ambos se fusionan en la vida cotidiana y el ser humano las vive como antagónicas en su complejidad y plasticidad, ya que pueden transformar metas y formas de placer en el individuo.

En 1920 cambia drásticamente sus ideas al respecto: engloba las pulsiones sexuales con las pulsiones del Yo y las denomina *Pulsiones de Vida*. En oposición propone las *Pulsiones de Muerte*, idea que “...surgió del ámbito de la clínica...*compulsión a la repetición* que es una de las características más sobresalientes de la pulsión: su tendencia a retornar a estados anteriores, cuyo límite extremo, sería el retorno de la vida a ese estado indiferenciado que llamamos muerte” (Cuevas, 1993, p. 110). La Pulsión de Muerte se dirige al mundo exterior y la Pulsión Agresiva se manifiesta en el interior del individuo; las dos tienden a la desorganización, disolución y disgregación. La Guerra y el suicidio son sus ejemplos extremos.

1.2.4 Etapas sexuales

Hombre de su tiempo (la época Victoriana⁸ que abarca del siglo XIX (1837) hasta inicio del XX, lapso en que las ideas acerca de una estricta moral predominaron), Freud da capital importancia a la sexualidad en el proceso de crecimiento psíquico del ser humano. “Descubre el hecho indudable, pleno de significaciones para la vida del sujeto, de la existencia de la sexualidad infantil” (Cuevas, 1993, p. 123), por lo que afirmaba que “el niño es el padre del adulto”. Este tema, como ya se mencionó, le causó enormes dificultades a través del tiempo, como el alejamiento de sus discípulos o el rechazo de otros científicos dedicados al estudio de la conducta humana.

Freud menciona dentro de este paradigma cuatro etapas psicosexuales, con distintas zonas de placer y maneras de obtenerlo. La *Fijación* sucede cuando una persona no se desarrolla debidamente y queda atorada en alguna de ellas, logrando satisfacer sus necesidades esencialmente de un modo infantil o no maduro. Se consideraba patológico cuando el individuo tiene conductas que manifiestan excesivamente alguna de las tres primeras (*Oral, Anal y Fálica*) para alcanzar la satisfacción o el placer.

Etapa Oral

Al nacer, el niño obtiene placer mediante los labios (área que tiene amplias inervaciones neuronales y alta sensibilidad), la lengua y posteriormente en los dientes. La vida cotidiana del pequeño gira en torno a su alimentación (que asocia con distensión y placer), saciar su sed y sentirse cómodo. La boca es el área focal de la energía libidinal en ese momento, así como, comer, chupar, fumar, lamer, mascar

⁸Inicia en 1837 con el ascenso de la Reina Victoria I al trono del Reino Unido y se da por concluida al morir la Reina en 1901. Mientras las clases adineradas vivían rodeadas de lujo y glamour, los obreros de las fábricas trabajaban en condiciones muy precarias. Se fomentó una moral puritana en todos los órdenes de la vida. La propia reina Victoria mantuvo una relación amorosa con uno de sus asistentes indios, Abdul Karim. Esta relación tenía un claro componente hipócrita, ya que la reina había expresado prejuicios sociales y raciales, pero en su vida íntima mantenía relaciones con un criado de otra raza. La sociedad estaba abiertamente conducida por los varones. Los asuntos morales y formales se consideraban inquebrantables, especialmente lo referente a la castidad, el rechazo a los vicios, y el respeto por los deberes de la fe y por el descanso dominical.

A menudo se refiere con “moral victoriana” a la disposición general durante todo el período en temas referentes a la ética del trabajo, la justicia y la honestidad. Además, existía un notorio conservadurismo en los asuntos íntimos, sexuales y los roles de género.

Fuente: <https://www.caracteristicas.co/epoca-victoriana/#ixzz6T2rSx9BS> 17/8/2020

son sus equivalentes manifestaciones adultas. “El objeto del deseo es el pecho de la madre” (Delval, 1994, p. 55) y en el trascurso de su crecimiento se van encendiendo en el infante otras partes del cuerpo en las que se dirige tal energía. Como señal de una Fijación en esta etapa, podría surgir el impulso o necesidad de satisfacer los instintos agresivos; por ejemplo, por el chismorreo, el sarcasmo y la burla.

Etapa Anal

Entre los dos y cuatro años de edad, comúnmente los niños aprenden a controlar el esfínter anal y la vejiga, esta etapa está "marcada por las funciones de defecación (expulsión-retención), dado el valor simbólico de las heces" (Cuevas, p.122). Constituye una novedosa fuente de placer en un lapso de autodescubrimiento. Se conjugan la alabanza y el reconocimiento de los padres y del mismo niño, relacionados con lo sucio y lo secreto; “el niño puede atender las demandas de los padres o resistirse a ellas” (Delval, 1994, p. 55). La Fijación en esta etapa se relaciona con la meticulosidad, la parsimonia y la obstinación (control y acumulación).

Etapa Fálica

Se concentra el placer en los genitales y “es la primera etapa en que el niño adquiere conciencia de la diferencia sexual” (Fadiman y Frager, 1979, p. 19), dándose cuenta si tiene o no pene. Es en este tiempo cuando se van gestando los tabúes y problemas relacionados con la sexualidad.

Freud propone el complejo de Edipo⁹, basándose en la tragedia del mismo nombre (de la autoría de Sófocles) “donde el hijo mata a su padre sin saber que lo era, después se casa con su madre; al darse cuenta, se arranca los ojos. Entonces el pequeño “...teme a su padre y teme ser castrado por él...el

⁹ “Según Freud, el complejo de Edipo es vivido en su período entre los tres y cinco años de edad, durante la fase fálica; su declinación señala la entrada en el período de latencia. Experimenta una reviviscencia durante la pubertad y es superado, con mayor o menor éxito, dentro de un tipo particular de elección de objeto. El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano. Los psicoanalistas han hecho de este complejo un eje de referencia fundamental de la psicopatología, intentando determinar, para cada tipo patológico, las modalidades de su planteamiento y resolución.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 61-62)

temor (y el amor) a su padre y el amor y el deseo sexual hacia su madre nunca se pueden resolver de forma total". (Fadiman y Frager, 1979, p. 20)

En las niñas la dificultad es parecida (complejo de Elektra), pero se manifiesta y soluciona de otra manera, pues envidian el pene. Siendo de menor intensidad, el deseo de poseer a su padre persiste durante más tiempo. En la generalidad de los infantes, pasados los cinco años de edad, se transforma en apego a sus padres, dirigiendo sus relaciones hacia otros niños, la escuela o los deportes. El período de latencia inicia a los seis años cuando se sosiega la Libido, preparando al infante para afrontar los drásticos cambios corporales, intelectuales y emocionales que vendrán en la pubertad.

Etapa Genital

Con la adolescencia regresa la energía libidinal a los órganos sexuales y emerge "la organización de las pulsiones parciales bajo la primacía de la zona genital" (Cuevas, p. 123). Delval (1994) señala que esta etapa lleva a la edad adulta donde el individuo busca un compañero del sexo opuesto con el cual compartir el placer genital. Si no hay fijaciones en las etapas anteriores (Oral, Anal y Fálica) la persona, visto desde el psicoanálisis, logra un final exitoso biológica y psicológicamente, obteniendo medios funcionales y sanos para satisfacer sus necesidades intrapersonales, interpersonales y eróticas.

1.2.5 Psicoanálisis

Desde que comenzó sus escritos, Freud se obstinó en comprender los aspectos de la vida mental y emocional oscuros e inaccesibles que afectaban a sus pacientes. Designó como Psicoanálisis a la teoría y práctica (terapia) en la que sistematizó sus observaciones e investigaciones para el tratamiento de trastornos nerviosos (histeria, neurosis). Delval (1994, p. 57) señala que "es esencialmente una teoría de la motivación inconsciente". Para Freud, la base de su Terapia era la *libre asociación y la transferencia*, utilizados para liberar los materiales inconscientes y volverlos accesibles al Consciente del psicoanalista primero, quien los resignifica para presentarlos al Paciente, con la

intención de que la energía libidinal liberada pueda ser aprovechada en actividades más saludables, reduciendo aquellos aspectos autodestructivos característicos de una vida que puede recorrer un rango desde insatisfactoria hasta patológica. Subraya que es complejo y arduo negociar con el Id (Inconsciente) para llegar a un acuerdo.

1.2.5.1 La interpretación de los sueños

Publicada en el año de 1900, considerada su obra más importante y que inicia el Psicoanálisis, describe la manera en que los sueños ayudan a la psique a protegerse y satisfacerse, para lograr un equilibrio corporal y psicológico. El estudio y análisis de los sueños es la vía regia para acceder al inconsciente y es análogo al trabajo que realiza un Arqueólogo, "...el procedimiento de que me serví para la interpretación de los sueños procedía de la psicoterapia." (Freud, 1985, p.9). Fadiman y Frager, (1979, p. 23) afirman que casi todo sueño se puede entender como el cumplimiento de un deseo reprimido, en el cual:

El Inconsciente se rige por las leyes del Proceso Primario.

La Conciencia se rige por el Proceso Secundario.

Laplanche y Pontalis (2004, p. 302) aclaran en su Diccionario de Psicoanálisis:

Son los dos modos de funcionamiento del aparato psíquico descritos por Freud y pueden ser distinguidos:

- a) desde el punto de vista tópico: el proceso primario caracteriza el sistema inconsciente, mientras que el proceso secundario caracteriza el sistema preconsciente-consciente.
- b) desde el punto de vista económico-dinámico: en el caso del proceso primario, la energía psíquica fluye libremente, pasando sin trabas de una representación a otra según los mecanismos del desplazamiento y de la condensación; tiende a recatectizar plenamente las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo (alucinación primitiva). En el caso del proceso secundario, la energía es primeramente «ligada» antes de huir en forma controlada; las representaciones son catectizadas de una forma más estable, la

satisfacción es aplazada, permitiendo así experiencias mentales que ponen a prueba las distintas vías de satisfacción posibles.

La oposición entre Proceso Primario y Proceso Secundario es correlativa a la manifestada entre el Principio de Placer y Principio de Realidad. El Principio del Placer¹⁰ gobierna el funcionamiento del aparato psíquico, por lo que “busca mantener los montos de energía lo más bajo posible, de ahí su permanente esfuerzo por alcanzar la satisfacción de las mociones pulsionales...” (Cuevas, 1993, p. 114)

Esta satisfacción es impostergable y pertenece a las primeras etapas de la vida humana, inclusive con alucinaciones (de satisfacción) para lograr su propósito. Observando la vida cotidiana de un bebé, advertimos que la mayor parte del tiempo vive bajo este Principio, pues no puede posponer la gratificación o comodidad dada su inmadurez. El Principio de Realidad¹¹ corresponde al Proceso Secundario, relacionado con el sistema Precoscinete-Consciente; modifica al Principio del Placer, aplazando las satisfacciones de las pulsiones de acuerdo a las necesidades del mundo externo. Predomina conforme se va dando el desarrollo mental-emocional del individuo, se puede señalar como un signo de madurez. La Realidad representa una discusión muy amplia, que rebasa nuestros propósitos, baste nuestra propuesta de que los hechos ocurren y la Realidad es una construcción de un ciclo social-individual-social.

Para el Id no importa el principio de realidad, para él es igual si la satisfacción se manifiesta en la realidad externa o en el mundo onírico; son tan permisivos los sueños, que en ese estado de conciencia podemos golpear, matar, destruir y realizar actos perversos o relaciones sexuales

¹⁰ “Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 296)

¹¹ “Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental. Forma un par con el principio del placer, al cual modifica: en la medida en que logra imponerse como principio regulador, la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior. Considerado desde el punto de vista económico, el principio de realidad corresponde a una transformación de la energía libre en energía ligada (a un objeto); desde el punto de vista tópico, caracteriza esencialmente el sistema preconscious-consciente; desde el punto de vista dinámico, el psicoanálisis intenta basar el principio de realidad sobre cierto tipo de energía pulsional que se hallaría más especialmente al servicio del yo.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 299)

prohibidas. Armamos combinaciones irrealizables de lugares, momentos o personas. Freud asegura que el sueño es una realización de deseos y el soñante es todos los personajes que participan en el transcurso del estado onírico. Existe en ello un Contenido Manifiesto (Consciente y visible) y otro Latente (Inconsciente y oculto, manifestando únicamente contenidos y no las relaciones entre ellos).

Principales Mecanismos de Elaboración en los Sueños (Freud, 1985):

Condensación: ocurre cuando en un personaje (mixto o colectivo) o situación, se concentran y convergen una serie de contenidos ocultos, provocando una multiplicidad de significaciones.

Desplazamiento: un contenido de alto valor psíquico y emocional es sustituido (desplazado) por otro no tan doloroso, lo que da como resultado que el segundo en su contenido manifiesto, gane una aparente importancia en la narración onírica.

Inversión: o transformación de un componente en su contrario, ocurre frecuentemente en los sueños.

Por ejemplo, el final aparece al inicio y viceversa, o el perverso emerge como un santo.

No todos los sueños son satisfactorios pues algunos son perturbadores, depresivos, confunden o asustan, también es posible que evoquen el pasado y otros son aparentemente proféticos. En el ámbito de la Terapia Psicoanalítica son utilizados para aclarar y recuperar las partes del Inconsciente que conforman la patología a tratar.

Fuertes cuestionamientos y críticas (Jung, Perls, Fromm) recibió Freud por la importancia que le dio a los componentes sexuales en su teoría general, y específicamente en la Interpretación de los Sueños.

1.2.6 Sublimación

Es el proceso en el cual la energía del individuo se dirige hacia metas funcionales, constructivas y socialmente valoradas, comúnmente artísticas, intelectuales y culturales. Este mecanismo ha permitido la construcción de nuestra civilización moderna. Tampoco se descartan actividades como el trabajo para obtener el sustento, pasatiempos, deportes y otras más.

1.2.7 Obstáculos para el Desarrollo

La Teoría del Psicoanálisis considera que las Neurosis pueden obstaculizar el avance personal.

Mencionaremos una de las neurosis más frecuentes y relevantes: *Neurosis de Ansiedad* “...es desatada por aumento de la tensión o por el disgusto previsto; se puede desarrollar en cualquier situación (real o imaginaria) cuando la amenaza...hacia alguna parte del cuerpo o de la psique, es demasiado grande para hacer caso omiso de ella, dominarla o liberarla”. (Fadiman, p.25). Sus causas son, perder:

- a) el objeto deseado.
- b) el amor.
- c) la identidad.
- d) el amor a uno mismo.

Es posible abordar esas lesiones directamente (resolución de problemas, afrontar las amenazas o alejarse). También se puede enfrentar mediante los *mecanismos de defensa* que pueden llegar a ser “patológicos”, pues niegan o deforman la visión de la realidad. Generalmente se forman durante los primeros años de la infancia.

1.2.8 Mecanismos de defensa

Represión: sucede cuando se retira de la Consciencia cualquier idea, emoción, sentimiento o percepción dolorosa o contraria a las exigencias del mundo externo, permaneciendo guardados (ocultos) en el Inconsciente: este proceso requiere la utilización constante de energía libidinal, lo que provoca una situación desgastante. Está relacionada con síntomas histéricos, padecimientos psicósomáticos (asma, artritis, úlcera), fobias, impotencia y frigidez; sentimientos ambivalentes (amor-odio). Estos individuos suelen también evitar la realidad (Represión); excluirla (Negación); redefinirla (Racionalización); invertirla (Formación reactiva); llevar lo interior al exterior (Proyección); dividirla (Aislamiento) o evadirse de ella (Regresión).

Negación: sucede cuando se evade la realidad de un suceso perturbador, mediante un “soñar despierto” o en fantasías, pero también recordando a conveniencia (solo ciertas partes de la vivencia) para evitar el dolor y la ansiedad.

Racionalización: es cuando se busca y encuentra la justificación de acciones o pensamientos inaceptables (lógicamente o éticamente) ocultando los motivos verdaderos, sobre todo cuando la coerción del superego es muy fuerte.

Formación Reactiva: “...las conductas y sentimientos se oponen diametralmente al deseo real; es una inversión del deseo, explícita y generalmente inconsciente.” (Fadiman y Frager, 1979, p. 29)
Conductas excesivas, rigidez y extravagancia son sus manifestaciones de este mecanismo de defensa en la persona, problematizando considerablemente las relaciones sociales.

Proyección: consiste en atribuir a personas, objetos o animales sentimientos, cualidades o intenciones producidas dentro del individuo, y comúnmente son negativas (malas, peligrosas). Suele relacionarse con el prejuicio y el estereotipo; se dice que aquello que nos parece exageradamente molesto en otra persona, es un aspecto no resuelto dentro de nosotros.

Aislamiento: se manifiesta cuando es separado de la psique algún elemento de conflicto y/o ansiedad, con la intención de limitar una reacción emocional. Ejemplo típico es el pensamiento lógico dentro de un contexto inoportuno, en que sentimientos y emociones suelen tener una importancia natural.

Regresión: “el retorno a un nivel anterior de desarrollo o una forma de expresión más simple y más infantil” (Fadiman y Frager, 1979, p. 31). Es una de las maneras más rústicas de afrontar conflictos y comúnmente no resuelve el problema. Individuos adaptados y funcionales la utilizan de vez en cuando para desfogarse (fumar, emborracharse, comer mucho, etc.).

1.2.9 Relaciones sociales

Las interacciones entre adultos están fundamentalmente influidas por las vivencias tempranas de la niñez, básicamente dentro de la familia en patrones madre-hijo, padre-hijo y entre hermanos.

Elecciones como la de pareja, amigos, profesión o estilo de vida son el reflejo del inicio de la existencia, de ahí que se diga: “infancia es destino”.

En casos de obsesiones agobiantes, puede manifestarse una parálisis de la voluntad, aprisionada entre la excesiva necesidad de aprobación y el temor a ser cuestionado o amenazado.

En la época de la Razón, en donde las emociones eran subvaloradas, Freud aportó el reconocimiento de la fuerza de la emoción, que “...es la vía por donde se libera la tensión y (se da) la valoración del placer...a través de observar las reacciones emocionales...encontró pistas que se convirtieron en la clave para descubrir y entender las fuerzas motivacionales dentro del inconsciente” (Fadiman y Frager, 1979, p. 34). En contradicción, creía firmemente que el Inconsciente podía manejarse mediante el uso de la razón: “es deber del ego inventar, utilizando el intelecto, medios suficientes y seguros para saciarlo” (Fadiman y Frager, 1979, p. 35). El Yo es un ser completo: cuerpo, instintos y consciente e inconsciente que se articula como un todo para funcionar en el mundo que a su vez incide en el devenir y crecimiento del individuo.

1.2.10 Transferencia¹²y Contratransferencia¹³

Freud notó que después de un tiempo de tratamiento, sus pacientes trasladaban (“transferían”) al terapeuta aquellos sentimientos y emociones que vivieron en su niñez, esencialmente la relación con sus padres. Al principio resultó una dificultad significativa, pues causaba confusión en el proceso curativo, tanto para el tratado como para el tratante; sorprendido descubrió que igualmente el terapeuta reaccionaba emocionalmente durante el proceso de Transferencia, por lo que lo denominó Contratransferencia. Entonces, aprovechó esta relación para la cura, al modificar en el consultorio la vivencia Inconsciente de la persona, siendo el terapeuta ejemplo de una manera distinta de relacionarse con los demás y modificar la memoria de aquellas experiencias fundacionales.

1.3 Corriente Jungiana

Carl Jung nació en Suiza en 1875, hijo de Pastores Luteranos, lo que motivó que se ocupara profundamente en asuntos religiosos y espirituales. Optó por estudiar Medicina, destacando su interés por las Humanidades y la Ciencia, sintiéndose interesado por la Psiquiatría al observar que incluía ambas perspectivas. Igualmente llamaron su atención los fenómenos psíquicos o paranormales. Fundó en 1904 un laboratorio experimental en la Clínica Psiquiátrica de Zúrich, donde elaboró una prueba de asociación de palabras para el diagnóstico psiquiátrico.

¹² “Designa, en psicoanálisis, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad. Casi siempre lo que los psicoanalistas denominan transferencia, sin otro calificativo, es la transferencia en la cura. La transferencia se reconoce clásicamente como el terreno en el que se desarrolla la problemática de una cura psicoanalítica, caracterizándose ésta por la instauración, modalidades, interpretación y resolución de la transferencia.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 439)

¹³ “Conjunto de las reacciones inconscientes del analista frente a la persona del analizado y, especialmente, frente a la transferencia de éste.” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 84)

Jung estuvo convencido de la importancia y valor de la obra de Freud (en el tiempo que el fundador de Psicoanálisis era fuertemente criticado y cuestionado). Tuvo contacto con él personalmente, surgiendo una estrecha relación intelectual y de amistad; intercambiaban correspondencia semanal. El mismo Freud lo consideraba su sucesor natural. Sin embargo, tenían diferencias de opinión fundamentales: Jung estaba en desacuerdo en que las causas de la represión son siempre un trauma sexual y Freud no concordaba con el interés de Jung por los fenómenos mitológicos, espirituales y metafísicos.

Rompieron definitivamente en 1912, a raíz de que Carl Jung publicó el texto *Símbolos de la transformación*. También fue motivo de su distanciamiento el concepto de Inconsciente Colectivo (impersonal y universal), el que es considerado la mayor aportación de la corriente Jungina.

Se interesó por *Culturas no Europeas* (India, China, Tibetana, Norteamericana autóctona) y por la *Alquimia* (sistema precientífico de la Edad Media, que buscaba transmutar metales comunes en oro), temas que influyeron radicalmente en su obra. Después de profundos estudios sobre Alquimia, encontró que sus metáforas físicas y químicas mostraban "... las íntimas relaciones que existen entre la alquimia y los fenómenos con los que debe contar la psicología de lo inconsciente..." (Jung, 1970, p. 8).

Falleció a los 86 años en 1961. Desde joven fue influido por la Literatura: El Fausto de Goethe lo inspiró en la búsqueda del desarrollo individual y la noción del mal. Consideraba que la obra de Nietzsche tenía un gran contenido psicológico, sobretodo su ideología acerca del poder. El *Pensamiento Oriental* (básicamente el *Budismo* y la *Yoga*) lo impactó por su coincidencia con sus propias ideas, integrándolo a la noción evolución del ser humano, siempre reflexivo de las diferencias culturales y evadiendo la burda imitación. "El concepto oriental del mandala influyó poderosamente en el pensamiento de Jung...es una palabra en sánscrito que significa círculo, (dibujo circular o diagrama, descubrió que sus pacientes hacían espontáneamente dibujos mándala...El centro del dibujo representa el yo o el sí mismo...y el diagrama circular, como un todo, representa el equilibrio y el orden...". (Fadiman y Frager, 1979, p. 63)

Conceptos principales de Jung

1.3.1 Introversión y extroversión

La *Introversión* se refiere a una tendencia del individuo en la que predomina su atención (orientación) hacia su universo interior “la fascinación que ejerce sobre ellos su mundo interior...les expondrá a ser tragados por un mundo imaginario...huir a un mundo de recuerdos y de afectos desenfrenados” (Jung, 1970, p. 77). O al mundo exterior: “...El hombre Extrovertido, que comunica con una sinceridad sorprendente las dificultades con que tropieza. Se podría pensar que no las toma en serio, elaborándolas como afectos...” (Jung, 2004, p. 77). Planteó que lo ideal es un equilibrio entre los dos estados, de acuerdo a las circunstancias. Una buena metáfora para ilustrar lo anterior, es la del Corazón en su latir (expansión y contracción).

Pensamiento y Sentimiento los utilizamos para tomar decisiones y formar juicios respecto de la realidad. Sensación e Intuición nos sirven para recopilar información de nuestro entorno. Armonía y equilibrio de las cuatro funciones permiten al individuo un óptimo desarrollo. Es común que alguna de ellas predomine y otra sea una “función inferior” (la menos consciente, difusa y primitiva).

Jung afirma “así como una planta produce su flor, la psique crea sus símbolos... es algo en sí mismo, es una cosa viviente, dinámica...representa la situación psíquica del individuo”, va más allá de lo obvio o convencional y es rico en contenidos inconscientes. (Fadiman y Frager, 1979, p. 69)

1.3.2 Los sueños

Jung los considera realidades vivientes que vinculan lo Consciente y lo Inconsciente, conservando un equilibrio particularmente de las emociones y colaborando en el desarrollo armónico del ser humano. En terapia, enfatizaba la necesidad de poner atención particularmente en la forma y el contenido de los símbolos surgidos en los estados oníricos (en contraste con la libre asociación de Freud, práctica que no los utiliza), así como observar las actitudes, experiencia de vida y educación del que sueña;

pues “es necesario que el inconsciente haga conocer su propia dirección...debemos permitirle una voz igual a la del ego...cuando el ego escucha y estimula al inconsciente a participar en el diálogo...la posición de éste se transforma de la de adversario a la de amigo, con un punto de vista...diferente...complementario”. (Fadiman y Frager, 1979, p. 71)

1.3.3 Inconsciente y Consciente

Aseveraba que la Consciencia es intermitente, discontinua, pues su aparente continuidad se basa en recuerdos, ya sea de una memoria de trabajo y/o la de corto plazo: “son pocos los momentos en los que se es realmente consciente, en los que la conciencia alcanza cierto nivel y una cierta intensidad” (Jung, 2004, p. 43). Se puede decir que para él, la conciencia son los momentos de atención plena o el vivir en el “aquí y ahora”. Señala que sólo se pueden abarcar muy pocas representaciones en esta instancia psíquica, que es una capa superficial en nuestra mente y debajo de ella se extiende inmenso el Inconsciente. Lo considera enfocado hacia el exterior, con funciones perceptivas y de orientación para conducirse en el mundo. “¿Qué es la conciencia? “Ser consciente es percibir y reconocer el mundo exterior, así como al propio ser en sus relaciones con este mundo exterior.” (Jung, 2004, p. 48)

Por el contrario, aseguraba que “El inconsciente, en cambio, es un estado constante, duradero, que en su esencia se perpetua a sí mismo... (Jung, 2004, p. 46). Mientras actuamos cotidianamente, sigue funcionando aunque no nos demos cuenta, como en el sueño o un “pensamiento súbito y que no se sabe de dónde nos viene...” (Jung, 2004, p. 73). En ciertos momentos de la vida diurna se puede revelar en perturbaciones del lenguaje, actos fallidos o síntomas de padecimientos psicológicos (neurosis, depresión, histeria, etc.), “situaciones en donde... la voluntad no tiene nada que decir...” (Jung, 2004, p. 77). Para él, no tendría que ver con la represión moral, “sino con la naturaleza y su ferocidad...no es de modo alguno un caos compuesto de arbitrariedades y casualidades... (es) como una masa en movimiento... (Jung, 2004c, p. XIX).

Al Inconsciente lo dividió en tres partes:

A) Accesible: podemos utilizarlo si nos lo proponemos: como cuando conducimos un auto o caminamos (automatización por repetición).

B) Medianamente accesible: claro ejemplo es cuando algo se tiene “en la punta de la lengua”: está ahí, pero en ese momento no lo tenemos a la mano; “lo que constituye ya un recuerdo mediato” (Jung, 2004, p. 45).

C) Inaccesible: tiene que ver con los recuerdos de niñez, mencionaba el mismo Jung: *La conciencia infantil, considerada retrospectivamente, se parece a un archipiélago de imágenes aisladas que emergen de las aguas.*

“Pueden existir, esas imágenes, en un número indeterminado, pues ignoramos la amplitud que puede alcanzar el inconsciente, así como la posible riqueza de sus contenidos” (Jung, 2004, p. 48), son como percepciones y las sensaciones inmediatas, en las que no interviene ningún juicio o procesamiento mental... irracionales. Antes de los cinco o seis años, los recuerdos por lo general son inexactos, nebulosos o inexistentes. Algunos contenidos conscientes al debilitarse se vuelven subliminales (inconscientes), y viceversa, los contenidos inconscientes se vuelven conscientes cuando aumentan su energía. “Así llegamos a la paradójica conclusión de *que no hay ningún contenido de la consciencia que en otro sentido no sea inconsciente*”. (Jung, 2004c, p. 189)

1.3.4 Inconsciente Colectivo

Se trata de la principal propuesta de Jung, pues va más allá de Freud, contrastando lo Individual contra lo Colectivo, considerando el Inconsciente Colectivo el más significativo, en dos sentidos: para el tratamiento profundo y eficaz de los pacientes, asimismo como una manera de explicar el desarrollo de la psique individual humana, la que se nutre de la inmensidad de la psique Colectiva, culminando en un individuo completo, holístico, a lo largo de un camino pleno de símbolos, siendo los más

importantes los llamados *Arquetipos*. “Jung dice que nacemos con una herencia psicológica además de la herencia biológica; ambas son determinantes importantes de la conducta y la experiencia. El inconsciente colectivo incluye material psíquico que no proviene de la experiencia personal” (Fadiman y Frager, 1979, p. 67). Básicamente está integrado por patrones o estructuras llamadas Arquetipos, que están contenidos en leyendas, mitos y cuentos tradicionales que han surgido en distintas épocas y culturas. Temas como “el héroe”, “la bruja”, “el hada”, “el viaje a lo desconocido”, “el anciano sabio” están contenidos en ellos. De tal manera que a través de la vida nos enfrentamos y recibimos sus mensajes (en sueños, intuiciones o *insights*) para ir desarrollando nuestra existencia dentro de un entorno específico y único, donde se cruzan lo personal y lo social, es decir, en distintos momentos de nuestra vida.

1.3.4.1 Arquetipos

Jung escribe lo siguiente: Los Arquetipos...representan...la esencia y la vida de un alma no individual...innata en todo individuo y no susceptible de ser modificada por su personalidad. Constituye la condición previa de cada psique individual, tal como el mar es portador de cada una de sus olas. (Jung, 1970, p. 15). Dice que son organizadores de los procesos psíquicos inconscientes, como modelos de conducta relacionados con emociones y sentimientos, caracterizados por aquellos puntos de contacto común o idéntico, en un conjunto amplio de individuos. Relaciona los Arquetipos con el fenómeno de *Sincronicidad* (momentos en que ocurren hechos afortunados, casi imposibles e inexplicables racionalmente). El Arquetipo como representación del instinto (que se manifiesta en símbolos y mitos durante el proceso psíquico) orienta la libido individual, afirma Jung. Considera al Ego núcleo de la Conciencia, es el que da sentido y dirección a ésta, marcando la tendencia a planear y analizar (esfera de la razón) nuestras vivencias, “El yo es una magnitud infinitamente compleja, algo como una condensación y un amontonamiento de datos y sensaciones”

(Jung, 1970, p. 48). Señala que la psique en los primeros años de vida, se compone únicamente de Inconsciente y conforme nos vamos desarrollando, se estructura el Ego. Considera los afectos como integradores del Ego, pues cuando son intensos nos ayudan a percibirnos clara y profundamente. “El yo está dotado de un poder, de una fuerza creadora, conquista tardía de la humanidad, que llamamos voluntad. Al nivel primitivo, la voluntad no existe todavía...” (Jung, 2004, p. 52).

La *Persona* (del griego máscara) es la manera en que nos presentamos al mundo, el papel que representamos en él, también nuestro carácter y la manera de vestir, de comer. Nos permite protegernos de las amenazas externas y poder navegar en el río de la vida, y por otro lado, existe el riesgo de que la persona no desarrolle su individualidad o se vuelva una existencia estereotipada.

La *Sombra* es donde reside el inconsciente, la parte oculta, “no nos gusta mirar a la parte de la sombra de nosotros mismos” (Jung, 2004, p. 61), la rechazamos y reprimimos según nuestro ideal personal y social. En los sueños aparece representada como un ser o cosa inferior (enano, animal, vagabundo, por ejemplo). Al manifestarse conscientemente, pierde una parte de sus cualidades oscuras u hostiles; “la sombra no es simplemente una fuerza negativa en la psique. Es el depósito de gran cantidad de energía instintiva, de espontaneidad y de vitalidad, además de una fuente importante de nuestra creatividad” (Fadiman y Frager, 1979, p. 73). Gran parte de su fuerza radica en que está conectada con el Inconsciente Colectivo, lo importante es que la persona logre incorporar funcionalmente a su vida esta parte de sí mismo, lo que implica una labor de negociaciones para armonizar su mundo interno (consciente vs inconsciente) durante toda la vida. Menciona Jung que “el cuerpo nos sirve a menudo psicológicamente para personificar nuestra sombra”. (Jung, 2004, p. 61)

Jung postuló a la *Anima*: “la parte personal proyectada sólo puede ser lo femenino del hombre...” (Jung, 1970, p. 68) y el *Animus* en la mujer que se infiere que es lo masculino en ella; son las representaciones sexuales en el inconsciente, material psicológico que no se ajusta a la imagen

hombre o mujer que cada cual tiene; “el padre del sexo opuesto al niño ejerce la mayor influencia sobre el desarrollo del Animus o del Anima” (Fadiman y Frager, 1979, p. 75).

El *Sí Mismo*, es el arquetipo que guía al ser humano dándole unidad y orden, es una noción de totalidad en un equilibrio dinámico en el camino de “todo individuo, el cual posee una tendencia hacia la individuación o el autodesarrollo...en un ser único, homogéneo...en la última e incomparable unicidad...es llegar a ser el propio sí mismo de uno mismo.” (Fadiman y Frager, 1979, p. 75-76)

La propuesta es que se integren las distintas partes que conforman la psique humana: el ego, la persona, la sombra, el anima o animus junto con los Arquetipos Inconscientes, donde las etapas de asimilación de todos ellos se superponen en tiempo y espacio. Constantemente estamos retornando a antiguas dificultades que habíamos creído superadas (una idea atractiva para ejemplificar el proceso es la imagen de una espiral ascendente).

Los obstáculos inherentes a esta búsqueda son, entre otros: el rechazo o la indiferencia de los demás; identificarse con la Persona (máscara que provoca en ocasiones un perfeccionismo desmesurado y niega los errores o imperfecciones); la Sombra no reconocida conduce a impulsos agresivos que se justifican (racionalización) o a un moralismo rígido (proyección); en el caso del Inconsciente Colectivo, el peligro es dejarse llevar por él como un engreído que se atribuye todas sus cualidades, o lo contrario, impotencia ante su magnificencia. “La totalidad no constituye un estado perfecto, sino una integridad” (Jung, 1986, p. 87). Aclara: La integridad consiste en la articulación del yo y el tú...como partes de una unidad trascendental...el símbolo de lo redondo, la rosa, la rueda. (Jung, 1986, p. 94).

1.3.6 Alquimia

En su libro “Psicología de la transferencia” Jung (1986) señala el camino del Alma o el Proceso de la Psique que culmina con la individuación de la persona, basándose en sus estudios sobre Alquimia. Son estos los momentos de tal evolución:

- **La fuente de Mercurio** }}} pileta, Mercurio=Inconsciente, transformación, cuaternidad (elementos), caos, femenino-masculino.
- **Rey y Reina** }}} esponsales, izquierda-femenino-corazón, amor, misterio del Arte, Espíritu Santo, disposición, incesto-individuación, transferencia, anima-animus. Endogamia, identidad Consciente-Inconsciente.
- **La verdad desnuda** }}}Moral + Psique, Femenino vs. Masculino, convivencia, reconocer.
- **La inmersión en el baño** }}} ahogarse, Agua maloliente-bendita, Viaje nocturno en el mar, más allá de este mundo, conciencia de fantasías, transferencia coloreada.
- **La “Coniunctio”** }}} caos originario, antes de la creación, instintos liberados, convertirse en símbolo, disolución de la transferencia, paciencia.
- **La muerte** }}} tumba, descomposición, separación, pesar, negrura, tinieblas, explicaciones colectivas, impersonal, crucifixión, encuentro con Inconsciente colectivo, sueños, fantasías espontáneas, Mandalas¹⁴.
- **La ascensión del alma** }}} putrefacto, disolver, ascender al cielo, desorientación, renovación, nacimiento, hombre interior)
- **La purificación** }}} luz, blanquear, árbol de la vida, mesurado, penetración, elaboración, intuición, puro acontecer, amor.

¹⁴El *mandala* es un círculo ritual o mágico que se emplea, particularmente en el lamaísmo, y también en el yoga tántrico, como instrumento de contemplación. Por lo común consiste en un cuadrado, un triángulo, una cruz o en una serie de figuras en el interior o alrededor de los círculos. En el centro hay casi siempre una figura religiosa de valor supremo.

Los temas mandalicos comienzan a aparecer en los sueños y fantasías de los pacientes cuando éstos se aproximan al camino de la individuación. Representan tentativas del inconsciente para compensar una situación desordenada o confusa en el dominio consciente; los mismos que son una formación de totalidad psíquica. (Jung, 2004b)

- **El regreso del alma** }}} reanimar, ceniza, resurrección, cuerpo puro=espíritu, iluminación, yo=universal, esencia de relación, totalidad, sí mismo, aceptar, nuevo ser.
- **El nuevo nacimiento** }}} perfección, Uno---Todo, intemporalidad, individuación.

1.3.7 Sincronicidad

Concepto que surge de la inquietud en Jung relacionada con temas como Alquimia, Espiritualidad y Folclore de diversas partes del mundo. Se define como una serie de eventos que se concatenan para llegar a un momento particular, generalmente con resultados positivos y que vistos de una manera racional, sería imposible que se concretaran, “la relación entre varios acontecimientos puede no ser casual en algunas circunstancias y requerir otro principio de explicación” (Jung (d), p.9). Señala que “para comprender estos fenómenos únicos y raros, dependemos de descripciones igualmente “únicas” e individuales” (Jung (d), p. 10). Argumenta también en base al cambio de paradigma de la física moderna que en ese momento se estaba desarrollando (hoy consolidado), “las verdades estadísticas...cuando se cuenta en cantidades muy pequeñas, la predicción resulta insegura...puesto que no se ajustan igual a las leyes naturales conocidas.” (Jung (d), p.9), entonces algunos fenómenos pueden darse dentro de los límites de la probabilidad.

El azar desde el punto de vista psicológico está nutrido de coincidencias significativas manifestadas como disposiciones e interpretaciones inconscientes que pueden parecer arbitrarias. Define Sincronicidad como “un factor hipotético con un rango semejante al de la causalidad como principio de explicación... una relatividad del espacio y del tiempo condicionada por la mente” (Jung (d), p. 28). Resulta interesante su propuesta de que el tiempo y espacio no existen por sí mismos, pues son producto de la evolución de la mente humana consciente. Entonces complementa y relaciona, “algunos fenómenos de simultaneidad o de sincronicidad parece que proceden de los Arquetipos” (Jung (d), p. 30).

Jung señala dos factores que inciden en el fenómeno:

- a) Una imagen inconsciente ingresa a la consciencia, ya sea en forma directa o indirecta (simbólica o sugerida) a modo de sueños, idea o premonición.
- b) Una situación objetiva coincide con este contenido.

Jung contrasta el pensamiento *Oriental* que privilegia la noción de un todo (holística) como forma de ver el mundo y explicarlo (paradigma), siendo la sensación y la intuición herramientas válidas para ello; en cambio, el pensamiento *Griego (Occidental)* se fundamenta en la razón, análisis y el detalle de los acontecimientos.

Capítulo 2

Creación Musical (un ejemplo)

1.1 Justificación

Elegí a Gustav Mahler para este apartado por los siguientes motivos:

A) Fue contemporáneo y vivió en la Viena de Sigmund Freud, por lo tanto, compartieron contexto histórico-social y tuvieron en algún momento contacto personal.

B) Como músico, compositor y director de orquesta, Mahler tuvo raíces bien fundamentadas en la tradición de la música académica occidental¹⁵: estudioso y enamorado de Bach, Mozart, Beethoven, Schuman, Wagner y Brahms, estuvo atento de otros contemporáneos como Strauss, Puccini o Debussy.

C) Se le considera el padre espiritual de la Segunda Escuela Vienesa (Schoenberg, Weber y Berg), lo que lo conecta con las revoluciones musicales de la Posguerra (la ruptura de la Tonalidad con el Dodecafonismo y el Serialismo con sus consecuencias)...aún en nuestro siglo XXI nos llegan los ecos de su voz.

D) Su vida fue rica en vivencias y anécdotas de diversa índole: pasiones, decepciones, lucha, polémica, esfuerzo, logros...

Nos basamos en la biografía escrita por De la Grange y Richard ; la síntesis de tan profuso material fue un trabajo laborioso, intenso y apasionante.

Es conveniente aclarar que no pretendo hacer apología de la cultura del sufrimiento, ni alimentar el *cliché* de que para lograr una obra sólida es preciso vivir en constante dolor y penuria.

¹⁵ “Dos aspectos sustentaban la propuesta de enseñanza en este primer proyecto que Chávez denominó clases de creación musical: el primero, la mirada a la tradición considerada como modelo; y el segundo, la realización práctica inmediata, poniendo a disposición de los alumnos, instrumentos e instrumentistas de las orquestas y ensambles del conservatorio”. (Barceló, 2016, p. 127)

Aquí observamos un paralelismo en distintas épocas y contextos, de cómo se forma un Creador: un conocimiento profundo de la tradición musical y constante interpretación de su obra.

1.2 Sinfonías de Mahler

La obra sinfónica del artista que elegí es exuberante energía transformadora, voz íntima y angustiada que brota del temor de no culminar su misión y descarta aquello que es vano: nos muestra el proceso creativo de Mahler a lo largo de su vida. Este compositor insiste culminar ese acto artístico que apunta al futuro, análogo al sendero de Sísifo subiendo repetidamente la cuesta para consumir su gigantesco deber sin jamás llegar a la cúspide, pretendiendo materializar lo imposible y acometiendo una quimera inalcanzable: “la eternidad de vivir y comprender más allá de la vida”. (Adorno, p.10)

Destaca la duración excepcional de las obras: *Quinta y Octava* ochenta minutos promedio (dependiendo de la interpretación); *Novena* 80-84 min., o la *Segunda* 90.

López de Arteaga (2007), nos ilustra en relación a la continuidad y fases de las Sinfonías:

Mahler se presenta como la culminación de la tradición sinfónica iniciada por Haydn. Sus sinfonías se encuadran en una perfección técnico-expresiva del desarrollo instrumental y orquestal de su tiempo, rompiendo, además, con la tradición formal (cuatro movimientos característicos), alejándose paulatinamente de alguna intención programática: En él, la trama de la narración será la *Summa Filosófica*, la confesión se convertirá en psicoanálisis y la ampliación de los medios y de la forma se tornará cosmología. Cada Sinfonía constituye un universo interno propio, manifestado como una forma de vida (nacimiento, desarrollo, reproducción y muerte).

1.2.1 Primera Sinfonía “Titán” (1888, revisión 1893)

1. Langsam. Schleppend. «Wie ein Naturlaut» [Lento. Pesado. «Como una voz de la naturaleza»], después Immer sehr gemächlich [Siempre más moderado].

2. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell [Enérgico y animado, pero no demasiado rápido].

3. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen [Solemne y mesurado, sin arrastrar].

4. Stürmisch bewegt [Tempestuoso. Animado].

Fue fruto de un contexto emocional singular: Mahler vivía un desliz amoroso con Marion von Weber (esposa del nieto de Carl Maria von Weber), pasión desesperada e imposible pues ella era casada. Liberándose un proceso creativo impetuoso, en un solo impulso. Con veintisiete años de edad, dirigía la orquesta en el Teatro de Leipzig. Iniciada en Enero (titulada entonces Poema sinfónico) la concluyó en Marzo. Formada por **cuatro** movimientos. “En mi absoluta inconsciencia (diría más adelante), había escrito una de mis obras más audaces, y todavía pensaba ingenuamente que era de una facilidad infantil, que complacería de inmediato y que podría vivir tranquilamente con los derechos de autor”. Después de infructuosos intentos, él mismo dirigiría la primera audición con la Filarmónica de Budapest, el 20 de noviembre de 1889. La desilusión fue absoluta pues parte de los críticos lo acusaron de una subjetividad sin frenos y de injuriar el sentido de lo bello. Hasta su muerte la dirigiría a intervalos irregulares, aquel “hijo problemático, que durante mucho tiempo seguiría decepcionando y chocando hasta a los oyentes más familiarizados con su estilo y su lenguaje” (De la Grange y Richard, 2014, p. 656). Para facilitar la comprensión de la composición, Mahler redactó varias notas similares entre sí, pero después de poco tiempo prohibiría su inclusión en los programas de los conciertos.

Decían así:

Primera parte. Recuerdos de juventud. Momentos de flores, frutos y espinas.

1. «La Primavera que no acaba» (Introducción y Allegro cómodo). La introducción describe el despertar de la naturaleza tras un largo sueño de invierno. 2. «Blumine» (Andante). 3. «A toda vela» (Scherzo).

Segunda parte. Commedia humana 4. «Atrapado (en la arena)» (Marcha fúnebre a la manera de Callot).

El autor se habría inspirado en un grabado muy conocido en Austria, *El entierro del cazador*, que sobresale en una vieja antología de cuentos de hadas y en el que los animales del bosque acompañan hasta el cementerio el cuerpo del extinto cazador. Liebres portan un estandarte, mientras una

pequeña orquesta conduce el cortejo en una marcha caricaturesca; en ella participan gatos, cornejas y sapos músicos.

1.2.2 Segunda (1888-1894)

1. Allegro maestoso. Totenfeier ("Ritos Fúnebres"). Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck [De parte a parte con expresión grave y solemne].

2. Andante moderato. Sehr gemächlich. Nie eilen [Muy moderado. Sin apresurarse].

3. In ruhig fliessender Bewegung [Con movimiento tranquilo y fluido].

4. «Urlicht». Sehr feierlich, aber Schlicht (Choralmässig) [«Luz primordial». Muy solemne, pero modesto (a la manera de un coral)]. Con contralto. Poema de Des Knaben Wunderhorn.

5. Im Tempo des Scherzo [En el tempo del Scherzo]. Wild herausfahrend [Como una violenta explosión]. Etc.

Contralto y coros. Poemas de Friedrich Klopstock y Gustav Mahler.

Después de duro trabajo, pasaron más de seis años entre los primeros apuntes y su conclusión. En los inicios de 1892 escribió con mucha rapidez el Andante (a partir de unos esbozos anotados en 1888), dentro de su proyecto de componer una sinfonía en Do menor. Mahler "avanzaba a una velocidad vertiginosa...Lo elevaba una fuerza venida de otra parte, y se comparó con un instrumento musical tocado por el espíritu del mundo, la fuente de toda existencia" (Op. cit. p. 660); pero posteriormente en el Estío de ese año no escribió una sola nota. En un ambiente ideal, a orillas del Attersee, al este de Salzburgo, construiría un pabellón de madera («Komponierhäuschen») donde estaría casi todo el Verano, componiendo. Entre el 21 de junio y el 16 de julio de 1893 concluyó el segundo y el tercer movimiento; precisaba regresar a Hamburgo y no había escrito un solo compás del último, al que percibía como jubiloso, siguiendo el ejemplo de la Novena de Beethoven, incorporándole un Coro. En febrero de 1894 murió Hans von Bülow y Mahler asistió al funeral; al escuchar un coral de Friedrich

Klopstock en ese evento, tomó ideas para generar el extraordinario Finale de su Sinfonía, el que inició ese mismo día y acabaría hasta el Verano siguiente, en el lapso de tres semanas. El último movimiento ha originado que se le haya dado el título «Resurrección» a la Sinfonía. Mahler organizó el 13 de diciembre de 1895 (Berlín) la primera audición completa de la Obra; en 1907 con ella diría adiós a Viena (1908) y en 1910 la interpretaría para darse a conocer en Nueva York y París.

Igual que con la *Primera*, para la *Segunda* escribió notas al programa: En el primer movimiento, el héroe cae a tierra tras un largo combate “contra la vida y el destino”, entonces, mira retrospectivamente su vida, en un momento de felicidad (segundo movimiento), pero después el torbellino cruel de la existencia, sobre “la confusión de las apariencias y el espíritu de incredulidad y negación que se ha apoderado de él” en el Scherzo. Dudando de sí mismo y de Dios, “el asco por toda existencia y por todo devenir lo golpea como un puño de acero y lo tortura hasta hacerlo lanzar un gran grito de desesperación”. En el cuarto movimiento, “la conmovedora voz de la fe ingenua resuena en sus oídos y le promete la luz” (Op. cit. p. 662). En el Finale, Mahler menciona que: “es el terror del Día entre los Días el que se desencadena. Tiembla la tierra, se abren las tumbas, se alzan los muertos y se aproximan en cortejos sin fin. Los grandes y los pequeños de la Tierra, los reyes y los mendigos, los justos y los ateos, todos se precipitan. Los gritos de gracia y las súplicas adoptan una sonoridad aterradora para nuestro oído. Se transforman en alaridos cada vez más terribles. Toda consciencia se desvanece al acercarse el Espíritu eterno. Resuena la Gran Llamada, las trompetas del Apocalipsis gritan. En un terrible silencio, creemos reconocer a un lejano ruiseñor, como un último eco de la vida en la Tierra... Entonces resuena dulcemente el coro celeste de los bienaventurados: ¡Resucitarás! ¡Sí, resucitarás!”. (Op. cit. p. 664)

2.2.3 Tercera (1895-1896)

1. Kräftig, Entschieden. [Con fuerza y decisión.]
2. Tempo di Menuetto. Sehr mässig. Nichteilen. [Muy mesurado. Sin apresurarse.]
3. Comodo. Scherzando. Ohne Hast. [Sin prisas.]
4. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus ppp. [Muy lento. Misterioso. Siempre ppp.] Contralto. Poema de Nietzsche.
5. Lustig im Tempo und Keck im Ausdruck. [En un tiempo alegre y con expresión descarada.] Contralto, coro femenino y coro infantil. Poema de Des Knaben Wunderhorn.
6. Langsam. Ruhevoll. Empfundener. [Lento. Tranquilo. Profundamente sentido]

Cuando se escribe una obra de estas dimensiones, que manifiesta toda la creación, uno se convierte, por así decirlo, en un instrumento del universo, afirmó Mahler. En conciencia de sus treinta y cuatro años, sintió que su obra era limitada en comparación con los grandes Maestros; con la convicción de sistematizar su vocación y trabajo creativo, decidió que todos los veranos los dedicaría a idear sus mundos sonoros. En aquel de 1895 volvió a Steinbach, donde desde las 6:30 pasaba la mayoría del día recluido en su célebre Häuschen; allí fue donde compuso el Minueto de esta obra al que titularía Blumenstück («Pieza floral»), estimulado por el prado inundado de flores que lo rodeaba.

Un Mahler consciente y exaltado, anotaría: “¡Mi sinfonía será algo que el mundo todavía no ha escuchado! ¡Toda la naturaleza encuentra en ella una voz para relatar algo profundamente misterioso, algo que tal vez únicamente presintamos en sueños! Te diré que ciertos pasajes casi me asustan. He llegado a preguntarme si realmente había que escribirlos”. (Op. cit. p. 668)

La *Tercera* expresa un viso de pensamiento Panteísta¹⁶. Mahler acota acerca del plan de la ambiciosa obra: “A partir de la materia, de las piedras, de la naturaleza inmóvil, entreveía ya que la inmensa epopeya subiría uno por uno todos los escalones de la creación (las flores, los animales) hasta llegar al

¹⁶ Enmarcado dentro de las filosofías orientales que lo influirían poderosamente en las respuestas a sus cuestionamientos relacionados con el sentido de la vida y la muerte, inclusive siendo más influyente que el judaísmo y cristianismo.

Hombre, antes de elevarse hasta el amor universal concebido como trascendencia suprema” (Op. cit. p. 665). Es como una despedida final (igual que en las *Das Lied von der Erde*), consolución otorgada por la imagen de la perenne renovación de la naturaleza expresada en la plenitud de la primavera, siendo un auténtico recurso expresivo de profunda certeza mística, que en momentos sosegaba su angustia existencial, aceptando serenamente la condición humana.

La partitura simplificada del primer movimiento quedó concluida el 11 de julio de 1896, ¡en menos de un mes!, lo que nos muestra su estilo de trabajo, donde de un “tirón” plasmaba su música, antecedido de profundas reflexiones.

Para justificar la longitud inusitada del primer movimiento, dividió la Sinfonía en dos secciones. La primera abarca el Allegro inicial; la segunda, cinco piezas. Existe un lazo temático que liga el quinto movimiento con el Finale de la *Cuarta Sinfonía*. Diáfano ambiente femenino y de niñez, en el quinto movimiento utiliza un doble coro femenino e infantil, al que superpone la voz solista; la contemplación mística del Finale es uno de los pasajes más optimistas del autor, donde las angustias hallan consuelo y las preguntas se resuelven. Inmenso himno al Creador del Mundo, concebido como la fuerza suprema del Amor, última escala hacia la Luz eterna.

La primera audición de la *Tercera* ocurrió en Berlín, el 9 de marzo de 1897, bajo la dirección de Mahler. Se interpretaron los movimientos segundo, tercero y sexto. Los silbidos casi consiguieron sofocar los aplausos; la prensa habló de la “tragicomedia” de aquel compositor sin imaginación y sin talento, de sus “banalidades”, lo tildó de “farsante” y de “cómico musical”. El Finale crispó principalmente a la crítica (como ocurriría a menudo, causando polémica con su propuesta: nunca indiferencia). Cinco años más tarde, conquistó a los oyentes, durante la primera audición completa de la obra, en junio de 1902, en Krefeld; fue entonces que se produjo una nueva perspectiva en su vida y trayectoria profesional.

1.2.4 Cuarta (1899-1900)

1. Bedächtig. Nicht eilen. Recht gemächlich. [Mesurado. Sin prisa. Muy cómodamente.]

2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast. [A tempo moderado. Sin prisa.]

3. Ruhevoll. [Tranquilo.] (Poco adagio).

4. Sehr behaglich. [Muy cómodamente.] Con soprano. Poema de Des Knaben Wunderhorn.

Mahler era el temido y admirado director artístico de la Ópera de Viena en 1899 (de regreso a su ciudad) cuando inicia la composición de la *Cuarta*. Inicialmente planteó un Programa para la Sinfonía de 6 movimientos y redactó un tipo de resumen de cada uno (como antes lo hizo con la Tercera): 1) *Die Welt alsewige Jetzt zeit* (El mundo como eterno presente); 2) *Das irdische Leben* (La vida terrenal); 3) *Caritas* (Adagio); 4) *Morgen glocken* (*Las campanas de la mañana*); 5) *Die Wel tohne Schwere* (El mundo sin gravedad) (Scherzo); 6) *Das himmlische Leben* (La vida celestial).

El proyecto original se transformó: las campanas de la mañana pasaron a formar parte de la Tercera sinfonía, la vida terrenal se convirtió en un simple Wunderhorn-Lied orquestal y el Scherzo se agregaría posteriormente a la *Quinta*; el Adagio reaparecería en los esbozos de la *Octava*.

Aquel Verano en Bad Aussee (pequeña estación termal del Salzkammergut) vivió unas vacaciones terribles, pero finalmente las ideas musicales fluyeron y la obra entera tomó forma en su cabeza en unos pocos días. Las últimas semanas fueron de una actividad intensa y frenética. Irónicamente, su creatividad musical era más exuberante conforme se acercaba el retorno a Viena. Se paseaba con un cuaderno de apuntes para no perder ninguna idea. Las jornadas finales fueron tormentosas: durante un paseo, lo asaltó la idea pertinaz de que toda aquella música que con tanta fuerza deseaba nacer, jamás germinaría. Guardó en un gran rollo todos aquellos esbozos, metiéndolos en un cajón de su despacho, para continuar el próximo año. En 1900, Mahler se instaló durante el verano con su familia en Maiernigg, una minúscula localidad de la ribera sur del Wörthersee, en Carintia, donde hizo construir en pleno bosque un lugar para trabajar. Después de algunos días sombríos, estériles y

angustiosos, acabó la *Cuarta* en un tiempo récord, el 6 de agosto. Decidió que la Cuarta no debía tener explicaciones, sino debía valerse por ella misma: el público prescindiría de notas al programa.

Optó por una orquestación austera y diáfana, de acuerdo con el contenido de la obra. Sobre el Adagio, cuya melodía era a la vez divinamente alegre e infinitamente triste, De la Grange menciona:

En ocasiones, mientras componía aquel Adagio, Mahler menciona que veía el rostro de su madre, “sonriendo a través de sus lágrimas”, ella, que sabía “redimir todos los sufrimientos a través del “amor”. Compararía el conjunto de la obra con un “cuadro primitivo sobre fondo de oro” y precisaría acerca del Finale: “Cuando el hombre, maravillado pero desconcertado, pregunta lo que todo eso significa, el niño responde en el cuarto movimiento: “¡Así es la vida celestial!”.

Detrás de una apariencia de sencillez, se esconden una caudal de imaginación, polifonía densa, concentración del pensamiento musical, maestría técnica y un refinamiento en la escritura sin precedentes en su quehacer compositivo.

La Cuarta se estrenó en Múnich el 25 de noviembre de 1901, bajo la batuta del compositor. El público no lo creía, pues esperaba algo monumental de acuerdo a sus anteriores Sinfonías: consideró ese nuevo material una posición ingenua y carente de sinceridad, como una espiritualidad culposa. Los silbidos fueron considerables. En Fráncfort, Núremberg, Stuttgart, Berlín y Viena; por todas partes recogió la misma incompreensión hasta el triunfo de Ámsterdam (1904) en el que se interpretó, en un hecho insólito, dos veces durante el mismo concierto.

1.2.5 Quinta (1901-1902)

Primera parte:

1. *Trauermarsch. Im gemessenen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.* (Con paso mesurado. Severo. Como una procesión fúnebre).
2. *Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz.* (Tempestuoso y animado. Con la mayor vehemencia).

Segunda parte:

3. Scherzo. *Kräftig, nicht zu schnell.* (Vigoroso, no demasiado rápido). Tercera parte:

4. Adagietto. *Sehr langsam*. (Muy lento).

5. Rondo-Finale. Allegro.

Esa madrugada del 24 de febrero de 1901, Mahler estuvo a punto de morir por una hemorragia intestinal (sobrevivió gracias a la oportuna intervención de los doctores), hecho que pudo haber influido en el carácter tétrico o desesperado de las partituras escritas durante el verano: los tres *Kindertotenlieder*, así como los dos primeros movimientos de la *Quinta Sinfonía* (atormentados y oscuros). La excepción sería el Scherzo (de la escasa música que realmente era optimista en su obra) y que se podría ver como un canto de agradecimiento. Terminaría la obra al siguiente año (el popular Adagietto y el Rondo Finale).

Regresando a Maiernigg (finales de junio de 1902), empezó una nueva vida en compañía de su joven y resplandeciente esposa, Alma. Ella escribía música y tocaba con solvencia el piano: utilizó sus habilidades a favor de su esposo, como por ejemplo, dedicándose a copiar la partitura de la nueva Sinfonía. Mahler trabajó encerrado en la Häuschen (construida el año anterior en el corazón del bosque), la que sólo abandonaba de cuando en cuando, para bañarse en el lago antes de desayunar. Generalmente no comentaba a Alma acerca de su trabajo creativo, más compuso en secreto para ella la canción «Liebst du um Schönheit» sobre un poema de Rückert. El 24 de agosto, tres días antes de regresar a Viena, Mahler mencionó a dos de sus amigos que había finalizado esta obra. Se decidió a compartir con su mujer el gozo de haber acabado tan enorme trabajo: la tomó del brazo y la llevó a la Häuschen donde interpretó al piano la *Sinfonía*; Alma quedó fascinada, más cuestionó la grandiosidad final (el coral de los metales) pareciéndole muy académico y poco atrayente (Gustav le señaló que tomó como modelo la grandeza de los Corales de Bruckner). Él perfeccionó la partitura llegado el Invierno, y la versión final estaría lista en el otoño de 1903. Una de las grandes editoriales musicales de Alemania, C. F. Peters, le propuso publicarla (algo nuevo para el autor).

Un mes antes del estreno con la Filarmónica de Viena, Mahler estaba indeciso en relación a la Instrumentación y la Orquestación (innumerables versiones de la *Quinta* le causaron serios conflictos con la editora). La última versión es fechada en 1909 (Peters nunca la publicó, a pesar de prometerlo al autor antes de su fallecimiento).

El estreno tuvo lugar en Colonia el 18 de octubre de 1904. Silbidos se mezclaron con los aplausos; la prensa la atacó ferozmente pues ni el público ni la crítica estaban en condiciones de entender su evolución compositiva.

De la Grange y Richard (2014) mencionan:

... en la *Quinta*, “entierra” al héroe sinfónico; ya no se rebela contra el destino ni contra una realidad trágica e inevitable: estoicismo orgulloso, vibrante e impersonal donde morir forma parte de la vida. El segundo movimiento emplea la forma sonata: los dos temas principales al final, no se oponen, sino que se confunden hasta el surgimiento de un coral victorioso... no se concreta, pues concluye en la noche, la angustia y el enigma. No hay transición que suavice la ruptura entre la desesperación del Allegro y el reluciente buen humor del Scherzo (uno de los pocos en los que no se aprecia ningún elemento de parodia o caricatura irónica) asombran sus proporciones gigantescas (819 compases), destacando su elaboración temática. Era necesario un contraste; el célebre Adagietto (canción sin palabras confiada a las cuerdas, acompañadas por el arpa); un recogimiento y olvido de todo lo mundano. La introducción del Rondo-Finale adopta un inesperado sentido de improvisación alegre y divertida. Vinculado con el del segundo movimiento, el tremendo coral reproduce nota por nota la melodía que había sonado el clarinete en la introducción, personificando la victoria decisiva de las fuerzas de la vida y la creación, ese sentimiento de euforia generado desde el comienzo del Rondo por la profusión de temas y motivos (magia de ese caleidoscopio de sonidos), como si Mahler asumiera instintivamente la incertidumbre, la duda, la angustia recóndita y la ambigüedad, que son el sello de su vida y su tiempo.

1.2.6 Sexta (1903-1905)

1. Allegro enérgico, ma non troppo. *Heftig, aber markig*. (Vehemente, pero robusto).
2. Andante moderato.qw
3. Scherzo. *Wuchtig*. (Pesante).

4. Finale. Allegro moderato.

En 1903, ejercía su autoridad e implementaba sus concepciones en la Ópera de Viena de manera categórica y por fin comenzaba a ser reconocido como compositor; en ese ambiente nace la *Sexta*. Escasa es la información sobre el proceso creativo de la obra. Llega el 10 de junio a Maiernigg y empieza a escribir. Es padre de una niña pequeña y la vida parece luminosa, por lo que asombra el carácter pesimista y afligido de la pieza. Alma relata que un día él bajó de la Häuschen y le dijo: “He intentado representarte en un tema. ¡No sé si lo he logrado, pero tendrás que contentarte con él!” (Op. cit. p. 691). Se refería al segundo tema del primer movimiento que era uno de los escasos gestos “positivos” de la obra. Al volver a Viena, había finalizado de la Partitura los dos movimientos intermedios y el esbozo completo del primero.

En junio de 1904, la infecundidad agobió a Mahler. Cuando por fin se puso a componer termina los *Kindertotenlieder*; pero la *Sexta* no progresaba. Obsesionado y angustiado por el bloqueo creativo, mencionaba que se empeñaba en “reunir los fragmentos dispersos de su yo interior”. Al no soportar más ese sentimiento, a inicios de julio se premió con un paseo breve a los Dolomitas por la conclusión del ciclo de canciones *Kindertotenlieder*. En aquellos paisajes extraordinarios fue donde finalmente halló el impulso interior y la inspiración que le ayudaron a retomar y concluir. Finalizando agosto, a punto de regresar a Viena, informó satisfecho a sus amigos Guido Adler y Bruno Walter había concluido. No se hacía muchas ilusiones, pues dijo: “Mi Sexta sinfonía planteará al futuro enigmas que sólo podrá tratar de resolver la generación que haya engullido y digerido las cinco primeras”. Alma refiere que Mahler reconoció en los tres golpes de martillo del Finale, el presentimiento de las tres heridas que el destino le ocasionaría en 1907: la muerte de su hija mayor, el diagnóstico de insuficiencia cardíaca de él y la despedida de su amada Viena.

En Essen dirigió el estreno de su nueva sinfonía (27 de mayo de 1906). Durante los ensayos, revisó la orquestación dudando el orden de los movimientos, mostrando un estado físico y nervioso

preocupante. Era lo más complicado que había escrito hasta ese momento, sintiéndose el instrumento de una fuerza superior a él, trágica e implacable. Un amigo le preguntó que cómo era posible que un individuo tan sensible pudiera expresar tanta crueldad y dureza, a lo que Mahler respondió: “¡Son las crueldades que he sufrido y los dolores que he pasado! Venía a su cabeza ese enemigo, al que detestó durante toda su vida: la mediocridad (fuerza hostil y a menudo temible) del All tag (lo cotidiano)”.

Un dolor y pena real empezaba a vislumbrarse en su vida: el desencuentro con su esposa Alma, ese ser resplandeciente y espiritual que en su momento lo iluminara. Años después, ella le reprocharía todas sus frustraciones y rencores vividos durante su relación.

Un mundo cruel, sin concesiones: temas angulosos, con intervalos amplios, ritmos obstinados dentro de una atmósfera tensa y dolorosa. El Scherzo sombrío y elocuente perfila una “Danza de los Muertos” que cojea, ritmo ternario acentuado en los tiempos débiles. “En el Trio es como si viéramos moverse, con torpeza patética, unas marionetas estrafalarias, cubiertas con trajes polvorientos. El Andante introduce en este universo hostil y cruel el único contraste verdadero. Su abierto lirismo lo convierte incluso en el único movimiento auténticamente “lento” de su obra, junto al de la Cuarta”. (Op. cit. p. 596)

El Heroico Finale, enmarca un caos apocalíptico. “Fragmentos de temas surgen de la oscuridad para volver a caer rápidamente en ella. Todo se consume en la desesperación, la noche del alma, la derrota plasmada en ese ritmo lacerante. El creador debía aventurarse por ese camino de tinieblas para descubrir en las siguientes obras senderos distintos, que condujeran a nuevas salidas”. (Op. cit. p. 597)

1.2.7 Séptima (1904-1905)

1. Langsam. Allegro risoluto, ma non troppo.
2. Nachtmusik. Allegro moderato. Molto moderato (Andante).
3. Scherzo. Schattenhaft. [Fantasmagórico.]

4. Nachtmusik. Andante amoroso. Mit Aufschwung. [Con impulso.]

5. Rondo-Finale. Allegro ordinario.

Los dos Nachtmusiken fueron escritos en el Estío de 1904, al final de agosto, cuando ya había acabado la *Sexta*. “Se trata de un fenómeno único en su vida creativa: nunca antes había trabajado simultáneamente en dos obras diferentes”. (Op. cit. p. 698)

Se dice que hasta ese momento esta Sinfonía era la cumbre de la “modernidad” Mahleriana: un primer movimiento “innovador”; luego la primera Nachtmusik que incorpora añoranzas y símbolos, la esencia misma del romanticismo; sigue un Scherzo aterrador y demoniaco; la cuarta parte (segunda Nachtmusik) refleja el romance de una aparente inocencia; el Final es provocador como tormenta de locura.

Los cinco movimientos son tan distintos, que es complicado descubrir una línea conductora entre ellos.

En 1905 Mahler otra vez en Maiernigg, pasó diez días siendo incapaz de componer los otros movimientos que tenía contemplados. Entonces organizó otra excursión, por el Tirol del Sur, recorriendo uno de los lagos de la región. De mal humor, los increíbles paisajes no lo motivaban para terminar esa parálisis, sin embargo algo sucedió: “Como debes recordar –escribiría a Alma en junio de 1910–, me he torturado hasta la locura... En Krumpendorf [...] me subí a una barca para atravesar el lago. Desde el primer golpe de remo se me ocurrió la idea del tema (o, más bien, el ritmo de la atmósfera) de la introducción del primer movimiento” (Op. cit. p. 699). Pasadas cuatro semanas había acabado el primero, el tercero y el quinto, liquidando con mágico golpe de remo esa “maldición”. El 15 de agosto escribió a su amigo Guido Adler anunciándole la terminación de la *Sinfonía*.

Escasos indicios nos permiten descubrir el “programa interior” de la *Séptima*. Nombrar «Nachtmusik» al segundo y cuarto movimientos, probablemente tenía la intención de rememorar lejanos tiempos, cuando se ejecutaba música en lugares abiertos y de noche. La primera es extraña, pues muestra un carácter militar. Dos amigos holandeses de Mahler aseveraron, que la célebre *Ronda de noche* de

Rembrandt le había inspirado ese movimiento. Las referencias al universo militar descubierto en su infancia y a Des Knaben Wunderhorn (Canciones sobre poemas de «El cuerno mágico de la juventud» de su autoría) son claras, por lo que se puede inferir que es un Wunderhorn-Lied sin palabras. En relación a la segunda «Nachtmusik», Alma reveló que mientras la componía, su esposo estaba obsesionado por las “fuentes murmurantes” de los poemas de Eichendorff y por su “romanticismo alemán”. En la obra, contradictoriamente, observamos una simetría destacable: dos movimientos rápidos (una sonata y un rondó) que enmarcan tres piezas de forma libre.

La *Séptima*, fue estrenada en Praga (19 de septiembre de 1908) por él mismo, con una entusiasmada Orquesta formada por músicos checos y alemanes que excepcionalmente ensayaron durante dos semanas en un ambiente cordial; se cuenta que fue aplaudida con más respeto y cortesía que entusiasmo o calidez. La obra tardaría muchos años en ser aceptada de verdad.

1.2.8 Octava (1906)

1. *Allegro impetuoso. (Hymnus: Veni, creator spiritus). Scherzo*

2. *Poco Adagio. (Schlusszene aus “Faust”).*

Múnich, 12 de septiembre de 1910, de noche. La enorme y recién terminada Sala de Conciertos de la Exposición Nacional, que combinaba cristal y acero; 3.400 espectadores y el Coro (uno de los más grandes desde el estreno del Réquiem de Berlioz) compuesto por 500 adultos y 350 niños; ocho solistas vocales, ocho trompetas y tres trombones. Es el estreno de la *Octava Sinfonía*. Mahler sale al escenario, delgado y empalidecido, con paso firme se enfila hacia el podio (Op. cit. p. 701). Al concluir su interpretación, cosechó uno de los más grandes éxitos conocidos en la historia de la música; Mahler quedó atónito al ver a toda la sala gritar, patalear y aplaudir en un delirio colectivo, pues hasta entonces su trayecto como compositor había oscilado entre fracasos y éxitos.

La obra se fue construyendo a partir de destellos luminosos, por ejemplo, febril anotó en un mismo día: 1. Hymne: Veni Creator. 2. Scherzo. 3. Adagio. 4. Hymne: Die Geburt des Eros [«Nacimiento del Eros»]; y bosquejó el tema de éste último. Progresivamente, iba encontrando la Forma, como continuamente le sucedía. De la Grange nos describe su casi delirio:

El tema que había anotado no tenía palabras, pero advirtió que las del «Veni Creator Spiritus», que quería utilizar para el primer movimiento, encajaban a la perfección. Aquella misma coincidencia se había producido ya en varias ocasiones a lo largo de su vida, y siempre la veía como un signo venido de otra parte, una especie de anunciación mística cuya extrañeza era, en definitiva, intrínseca al acto creador (Op. cit. p. 703).

Otro acontecimiento lo persuadió definitivamente de que era el portavoz de unas fuerzas que lo superaban: sucedió que, Mahler sólo recordaba parcialmente el texto del himno de Pentecostes de San Rabano Mauro (Veni Creator), “muy pronto, la agitación creativa que lo había elevado y estimulado durante ocho semanas llegó a ser tan voraz como para necesitar que el texto le alimentara”. La única fuente escrita e incompleta que Mahler poseía era un viejo misal. Telegrafió a Viena para que le enviaran el texto completo. Mientras esperaba, siguió componiendo, y prácticamente había terminado el movimiento cuando por fin se lo enviaron por telegrama. Entonces, Mahler comprobó, satisfecho y orgulloso, que los versículos que no lograba recordar se adaptaban perfectamente a la métrica y al carácter del texto musical que había compuesto. (Op. cit. p. 702)

Dentro de una coherencia esencial que revela un enriquecimiento de su estilo, la *Sinfonía* contiene textos de dos culturas y épocas muy diferentes: un himno latino (*Veni Creator*) y la última escena del Fausto de Goethe; el compositor enfatizó ese hecho cuando utilizó recursos contrapuntísticos y polifónicos del Renacimiento para escribir el himno, dentro de la forma Sonata. Las voces son tratadas como si fueran un instrumento más, es una sinfonía “para” solistas, coros y orquesta, (y no “con”). En la segunda parte tiende a la homofonía, inmersa en la libertad e imaginación romántica germana. Dirige toda su energía hacia su grandiosa consumación, en el *Chorus Mysticus* final, una de las páginas más potentes de su obra.

2.2.9 Novena (1908-1909)

1. Andante comodo.
2. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. [En el tempo de un comfortable läндler.]
3. Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig. [Muy decidido.]
4. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend. [Muy lento e incluso retenido.]

En el Estío de 1908, delineó la *Novena Sinfonía*, para concluir la al año siguiente. Finalizadas las *Das Lied von der Erde*, se establece el estilo y el acento de su última período creativo. Sus cartas mencionaban escasamente su actividad creadora de ese momento, como si Mahler quisiera evadir el número nueve, como un presentimiento fatídico. “Escribió a Bruno Walter: He trabajado mucho y estoy a punto de terminar mi nueva sinfonía. [...] La obra es un felicísimo enriquecimiento de mi pequeña familia (si es que verdaderamente la conozco, porque la he escrito como a ciegas, para liberarme. Acabo de empezar a orquestar el último movimiento y ya no me acuerdo del primero). En ella digo algo que tenía desde hace tiempo en la punta de la lengua, algo que, en conjunto, podría colocarse junto a la Cuarta (pero que, sin embargo, es absolutamente distinto)”. (Op. cit. p. 711)

Enmarcada en otro contexto, pues el autor estaba acongojado por la pena experimentada a raíz de la muerte de su hija mayor y abrumado por su crisis matrimonial causada por la infidelidad de su esposa (entonces él ya había tomado conciencia del desamor de Alma), junto con la alejamiento de Viena para irse a Norteamérica “quemando sus naves”, abandonando ese mundo de su niñez y de su madurez, enfrentaría lo desconocido y novedoso; es claro que esos acontecimientos lo transformaron, es creíble que influyeran en esta obra que es única. En ese momento no parecía enfermo, había recuperado su ritmo de vida anterior y nada preveía un final cercano.

Un aire de despedida de aquel que se sabe condenado, se avista en el tema principal de la *Novena* y de *Das Lied von der Erde*. Anotadas en el manuscrito orquestal del Finale destacan estas frases: ¡Oh juventud, amor, adiós!, y ¡Oh mundo, adiós!; en medio del Andante: ¡Oh juventud! ¡Desaparecida! ¡Oh

amor! ¡Perdido! Una metáfora que abordaría el destino inevitable del hombre y la pena de alejarse de la amada.

El último movimiento emparenta con la iluminación de *Das Lied von der Erde*. “Los finali de ambas obras están impregnados de ese sentimiento, de que Dios está por todas partes y en todas las cosas,...de que el Hombre aspira a unirse con la Naturaleza consoladora. La armonización definitiva de ambos, que Mahler tal vez quiso sugerir en los dos episodios principales de ese Finale, se alcanza en la conclusión de la obra (aceptación, silencio y paz),...un reposo eterno, infinitamente dulce y completamente asumido,...nada tiene de pesimista ni de desesperado,...incluso una aceptación serena del destino..., este Adagio constituye un logro supremo”. (Op. cit. p. 715)

Bruno Walter dirigió la primera audición de la Novena sinfonía, el 26 de junio de 1912 en Viena.

2.2.10 Décima (1910)

1. Adagio.
2. Scherzo.
3. Purgatorio (Allegretto moderato. Nicht schnell). [No demasiado rápido.]
4. Scherzo II. «Der Teufeltanz es mit mir». [«El Diablo baila conmigo».]
5. Finale. Einleitung. [Introducción]. Allegro moderato).

Cuando murió Gustav Mahler (18 de mayo de 1911) a los 51 años, se especuló que había dejado algunas obras póstumas, mientras la *Novena Sinfonía* y *Das Lied von der Erde* fueron interpretadas meses después, la *Décima Sinfonía* resultó un enigma durante varios años. Se sabía que estaba incompleta y que la había trabajado en 1910. Consciente de la gravedad de su enfermedad, Mahler exigió que se destruyeran los bosquejos.

Trece años después su viuda Alma Mahler los publicó en facsímil. Para gente cercana a Mahler, especialmente Bruno Walter, les parecería un sacrilegio pretender finalizar la *Sinfonía* y publicar la

partitura; igualmente Arnold Schoenberg y Dmitri Shostakóvich renunciaran al encargo de terminarla. Después de la Primera Guerra Mundial, Alma confió el manuscrito a su yerno, el compositor Ernst Krenek, quien también se declaró incapaz de cumplir una encomienda tan intimidante, optando por transcribir el Andante-Adagio inicial, el único movimiento completamente orquestado por el autor, y finalizar la instrumentación del breve intermezzo, titulado “Purgatorio”, donde se apuntaba el terrible trance que el compositor había vivido meses antes de su muerte. En la Ópera de Viena, el 14 de octubre de 1924, sucedió la primera audición de los dos movimientos.

Escritos a mano en la partitura, se encontraron frases como: “anuncio de la muerte”, “¡Piedad! ¡Oh Dios mío, por qué me has abandonado!”, “El Diablo baila conmigo”, “Hágase tu voluntad”, “¡Vivir por ti, morir por ti, Almschi!”. Estudiosos infirieron en éstas violencia y desorden, originadas en la pasión de emociones anárquicas y agresivas, antagónicas a la minuciosidad y elaboración de la reflexión musical acostumbradas por Mahler. El plan general de la obra comprende cinco movimientos.

La versión del musicólogo inglés Deryck Cooke es la más interpretada, cuya primera audición por la London Symphony Orchestra ocurrió el 13 de agosto de 1964. Insistió que la obra nunca podría considerarse “terminada” por nadie. Del mismo modo, demostró que toda la pieza estaba atravesada y unificada por cierto número de motivos conductores. El Adagio, de unos veinte minutos de duración, es interpretado con frecuencia. Rememora a un movimiento lento Bruckneriano, en tres partes, cuyos temas corresponden al siglo XIX; está fundamentado (como el Andante inicial de la *Novena Sinfonía*) en la alternancia y la oposición de un episodio en tono mayor y uno en tono menor: el primero denso y calurosamente expresivo y el segundo proviene del inicio. Elementos temáticos presentan trozos melódicos comunes, procedimiento alejado de los cánones tradicionales. Paulatinamente esos contrastes se irán desvaneciendo sus fragmentos temáticos que acabarán por mezclarse, antes de disolverse, como si fuera el interior de un caleidoscopio y un túnel.

Capítulo 3

Inconsciente y Creación Musical

3.1 Introducción

Sigmund Freud (1985) expresa en su texto *“La Interpretación de los Sueños”*:

No parece ser provechoso para la obra creadora del alma el que la razón examine demasiado penetrantemente, y al momento en que llegan ante la puerta, las ideas que van acudiendo. Aisladamente... puede una idea ser harto insignificante o aventurada, pero es posible que otra posterior le haga adquirir importancia, o que uniéndose a otras... forme un conjunto nada despreciable... En los cerebros creadores sospecho que la razón ha retirado su vigilancia de las puertas de entrada; deja que las ideas se precipiten *péle-melle* al interior, y es entonces cuando advierte y examina el considerable montón que han formado... (el) desvarío propio de todo creador original... distingue al artista del creador original... al artista pensador del soñador (p. 151).

Basados en la investigación precedente decidimos estructurar esta sección en tres partes:

1) Momentos cruciales de la vida de nuestro personaje que es rica en vivencias y anécdotas, e indudablemente es sinérgica con su Inconsciente y su Creación Musical, razón por la que opté destacar tres períodos de su existencia: *Raíces, Andanzas y Despedida*.

2) Dos caminos que se entrecruzan, donde enlazamos elementos específicos de la Creación Musical de Gustav Mahler con lo Inconsciente, también en tres aspectos: *Variante* (técnica compositiva), *Lo Banal y lo trascendente* (contenido del material musical) y *Bloqueo y reposo creativo* (circunstancias internas durante la generación de la obra).

Basado mi experiencia como Creador y Terapeuta, señalo en cursivas asociaciones, relaciones o inferencias descubiertas durante las observaciones y reflexiones que surgieron en el transcurso de este trabajo.

3) Un ejercicio de escucha con partitura con la idea de lograr un encuentro musical, artístico y humano a nivel Inconsciente entre dos compositores: Gustav Mahler y Benjamín Mira.

Momentos cruciales

3.2.1 Raíces

Nació el 7 de julio de 1860 en Kalischt, Austria, cerca de Iglau, una ciudad industrial y comercial de habla alemana y rodeada de pueblos checos. Su infancia constituyó un aislamiento y una soledad que más tarde le harían decir: “Soy apátrida por triplicado: bohemio entre los austriacos, austriaco entre los alemanes, judío en todo el mundo”. Los judíos tenían prohibido vivir en las grandes ciudades, se instalaban en ciudades más pequeñas y en pueblos. Bernhard, el padre de Mahler, nacido en 1827 fue empleado, artesano, perceptor y finalmente dueño de una pequeña cafetería; un verdadero tirano doméstico, siempre negativo, que discutía a menudo y constantemente difícil de satisfacer. Se casó con Marie Behard, que dio a luz 14 veces (una *mater* dolorosa, que se convirtió en un modelo de callada resignación). “El compositor contaría mucho más tarde a Sigmund Freud, cómo le había traumatizado una violenta pelea entre sus padres y cuando se refugió en la calle, oyó a un músico tocar una melodía popular, y así explicaba a Freud la irrupción de las canciones callejeras en su música, en momentos intensos y cargados de emoción”. (De la Grange y Richard, 2014, p 13).

Vivían en una casa extensa y cómoda, donde Gustav muy temprano revelaría su talento musical: a los cuatro años impresionó a su abuelo con la manera en que tocó al piano unas melodías, al punto que éste le regaló un instrumento que poseía de tiempo atrás. En su infancia aprendió y escuchó cuentos, canciones de cuna, cantos y danzas populares de las dos culturas (checa y alemana); del mismo modo en su juventud tendría contacto con los Böhmisches Musikanten (músicos itinerantes), los toques y las canciones militares provenientes de un cuartel cercano y también apreciaría bandas que actuaban en fiestas y entierros. “Toda aquella música, grave y ligera, nostálgica y militar, resurgiría del inconsciente y reaparecería tanto en las primeras canciones, influenciadas por el folclore bohemio, como en las sinfonías y las canciones de su madurez”. (De la Grange y Richard, 2014, p. 12)

Tímido e inclinado a la ensoñación, a la par de tener un carácter reservado, revelaría una asombrosa capacidad de concentrarse en los estudios musicales, los que inició influenciado por su tía. A los seis años empezó a componer y también dio su primer concierto. Sus contactos iniciales con “la música seria” se dieron gracias a la amistad con Theodor Fischer, el hijo del Musikdirektor de una orquesta y un coro parroquial de Iglau, a los que más tarde Gustav acompañaría al piano. Así fue como descubriría diversas obras maestras clásicas, por ejemplo, el Réquiem de Mozart. Al conocer la lectura literaria, le dedicó igual pasión que a la revisión de partituras, brindándole innumerables horas de felicidad.

En 1870, Ingresó al Neustädter Gymnasium de Praga, fue acogido en el hogar de los Grünfeld, que era uno de los centros de la vida musical de Praga, donde se organizaban conciertos de música de cámara. “La tristeza y el dolor que experimentó a la muerte de su hermano menor, Ernst, solamente un año más joven que él, hicieron que, en la primavera de 1875, Mahler enfrentara a la inclemente muerte, y abandonase el esperanzador mundo de la infancia”. (Op. cit., p. 15)

*En los primeros seis años de vida se cimienta el carácter y la personalidad de los seres humanos, aunque este hecho es modificable, es conocida la frase “infancia es destino”. **Negación** de la realidad como **Mecanismo de Defensa**, se manifiesta en sus ensoñaciones infantiles y juveniles en un ambiente donde vive segregación debido su origen judío y hostilidades en el seno del hogar. Su carácter **Introverso** le haría observar cuidadosamente su entorno y concentrarse en sus estudios musicales, lo mismo que su curiosidad crear mundos íntimos y vibrantes. El **Complejo de Edipo** en Gustav se manifiesta cuando sufre a un progenitor que es tiránico, rígido e iracundo; impotente mira como maltrata y hace daño a su mamá a la que idealiza en la imagen femenina de abnegación y dolor. Pero eso que rechaza (lo tiránico, rígido e iracundo), es en lo que él se convierte inconscientemente, desencadenando esa obsesiva lucha personal y profesional que se liga a la **Identificación** con el agresor (su padre). Ese oponerse a la resignación de la madre y sin embargo, vivir en la sensibilidad femenina que marca su existencia como manifestación de **Pulsión de vida**.*

*La cultura judía lo arrojó y le hizo padecer el odio característico de esa época para los que practicaban esa religión. Metafóricamente él se opuso estoico a ese escarnio del aplastante padre de mil rostros que representa tal herencia, en una **Proyección** soterrada envuelta en sus dudas existenciales y sentido de trascendencia espiritual. Una parte sustancial de su **Energía Libidinal** la enfocó a un **Objeto**: la Música y en base a su talento natural, en constante lucha con los impulsos reprimidos que incesantemente lo atormentaban, logró por medio del Arte un **Desplazamiento y Sublimación** de los mismos. (BMB)*

3.2.2 Andanzas

Su carrera inicia en 1883, cuando ocupó el puesto de asistente de director y de maestro repetidor Teatro Real y Municipal de Olmütz (Olomouc), en Moravia. Seguiría la Opera de Budapest en 1888, la de Hamburgo (una de las instituciones más celebres de Alemania) 1891, Kapellmeister de la Ópera de Viena el año de 1897 (en retrospectiva se ha sugerido ese momento como la edad de oro de la institución y uno de los períodos culminantes del arte lírico mundial); en agosto de ese mismo año tomó la dirección de la Filarmónica de Viena.

Su labor como director de Opera y repertorio Sinfónico es apreciable, pues de esa manera tuvo acceso a la entraña de la Orquesta y a sus sonoridades vivas, las combinaciones tímbricas y habilidades de los intérpretes y las dificultades de los atrilistas, además de la posibilidad de estrenar y difundir sus obras. También le permitió interpretar sus compositores preferidos como Mozart, Beethoven, Wagner, y contemporáneos como Brahms, Richard Strauss o Debussy.

Ya en Estados Unidos, en el Metropolitan Opera de Nueva York (1908) coexistía en constante disputa con los cantantes, músicos y colegas directores (Toscanini), con los que en ocasiones compartía la responsabilidad de las compañías y aunado a los despropósitos de los administradores, le valió múltiples antipatías aún entre el público y los críticos. El reconocimiento de sus talentos por parte de

sus colegas músicos y compositores, con momentos hermosos y sublimes (con sus respectivas ovaciones en distintos lugares y épocas), una expresión musical rozando lo ideal... sin medias tintas. Son consecuencia de su constante y obsesiva búsqueda de la perfección, es su encuentro con la obra artística modelada por un espíritu obstinado y terrorífico, intimidatorio en ocasiones.

*La característica de **Formación Reactiva** se revela en sus conductas rígidas y extravagantes, en los ámbitos sociales y laborales: en el fondo existe un deseo intenso de aceptación, oculto en una dura coraza que esconde una sensibilidad revelada en su obra. (BM)*

Por ejemplo, los críticos le reprochaban sus tempi como conductor de orquesta que eran calificados como demasiado rápidos y que acababan por “destruir el elemento sinfónico”, así como una concepción de las obras “rebuscada y atormentada”. En contraste, después de escuchar el Adagietto de la *Cuarta*, muchos oyentes se preguntaron por qué Mahler no escribía siempre una música tan bella.

En cuanto a sus relaciones personales, tuvo amigos entrañables como Emil Freund en la niñez y adolescencia, con quien paseaba placenteramente por los ríos y bosques. Describe a un Mahler absorto por el paisaje sonoro de la naturaleza, que aunado a sus recuerdos de infancia (melodías militares y danzas populares) serían la simiente de la introducción de la *Primera Sinfonía*. Josef Steiner comenta que Mahler le confesó: “Rompo con violencia los vínculos que me atan a esta cloaca insípida y repugnante que es mi existencia y me agarro, con toda la fuerza de la desesperación, al dolor, que es mi único consuelo. Y entonces el sol vuelve a sonreírme, se derrite el hielo que envuelve mi corazón, vuelvo a ver el cielo azul y las flores que inclinan la cabeza, mi risa sarcástica se transforma y se convierte en lágrimas de amor. ¡¿Por qué debo amar este mundo, con sus engaños, su ligereza y su sarcasmo eterno?!”.

Natalie Bauer-Lechner (1858-1921) sería la cronista puntual y vehemente de vida y milagros de Mahler, al que conoció desde las épocas del Conservatorio. Gracias a la familiaridad que les unía (para

ella, alguna vez fue un sentimiento inclinado hacia el amor) confiaba en su cálida y receptiva amiga de manera excepcional, revelándole todos los aspectos de su genio creador y vida íntima. Ella perpetuó por escrito infinidad de anécdotas, ideas y opiniones de su amigo.

Un acontecimiento importante en 1894 fue la contratación del joven *Chor repetitor* de diecinueve años, con el nombre de Bruno Walter (1876-1962), que llegaría a ser uno de los directores de orquesta más ilustres de su época. El novel músico Bruno, fascinado por el Maestro, comentó: “En mi vida había visto a un hombre de tal intensidad, ni sospechaba hasta qué punto una palabra breve pero absolutamente pertinente, un gesto de dominio, una voluntad fijada en un objetivo, podían infundir en los demás miedo y angustia y obligarlos a obedecer ciegamente”. Esa amistad y relación profesional duraría hasta la muerte de Mahler: se carteaban y encontraban en distintos lugares y momentos, siendo el discípulo fervoroso promotor de la obra del Maestro.

Andanzas románticas inician en 1879 cuando vivió su primera pasión adulta, por Josefa (o Josephine) Poisl, a la que había dado clases de piano. Sus cartas revelan sentimientos amorosos ignorados por ella y una actitud fría provocando profundo dolor en él. El invierno de 1884, Mahler se enamoró de Johanna Richter, soprano lírico-dramática, (inspiraría el ciclo de los *Lieder eines fahrenden Gesellen*) que fueron escritas en corto tiempo, expresando un lenguaje musical intensamente original, ecos de las canciones de cuna de su infancia y contrastados paisajes animados. Ella rechazó su propuesta de matrimonio.

Otro momento creativo se manifiesta en 1888, a raíz de la pasión amorosa, bien correspondida, que estaba viviendo con Marion von Weber (esposa del nieto de Carl María von Weber). Para él, ella era un ser luminoso, apología de la Belleza y la Bondad que dio a su vida un nuevo significado. Sentimientos ambiguos y dolorosos, pues tal objeto amoroso estaba atado a un matrimonio;...si aquella relación se descubría, sería escandaloso.

Los ensayos diarios con Anna von Mildenburg, joven soprano de veintitrés años, los condujeron a un entendimiento profundo que se transformó en intimidad, pero la entrega de Mahler a la música así como la susceptibilidad e irritabilidad de la joven, obstaculizaron su relación en la que igualmente sucedían momentos de armonía y equilibrio: “¡Todo mi ser está tan lleno de ti, amor mío, amor mío! ¿No comprendes por qué me pongo tan serio, tan triste, cuando te miro? ¿No sabes aún qué profundo dolor está ligado a la felicidad de abandonarse en cuerpo y alma al ser que se ama?” Escribió Gustav.

De la Grange y Richard (2014) comentan:

En ese momento (1895) sus coetáneos narraban su aspecto desaliñado, carente de galantería, la dudosa de limpieza de su vestuario y cabello alborotado, “semejante al de su cuarto, como destruido por las mañanas”. Cuando le discutían, respondía: “Es cuestión de personalidad y temperamento. Si no fuera como soy, no escribiría esas sinfonías”. Sus pasos no eran regulares, sus distracciones y ensoñaciones divertían a los que convivían con él; de pequeña estatura, de aspecto poco vigoroso, y sin embargo, fuerte y flexible; practicaba la natación, el ciclismo y la ascenso de montaña, tocaba el piano martillando potentemente; su cara podía tener un aire dual: juvenil o maduro, cambiante como su estado anímico; de intelecto vivo e intensidad genial, sus ojos marrones brillaban ardientes, en ocasiones aterradores para los músicos, detrás de sus lentes permanentes por su miopía; colérico, su cara se convertía en una máscara terrible que ardía y relumbraba, su nariz afilada le daba un aire dominante, labios que expresaban dolor y desprecio, sus risas ingenuas, sonoras y contagiosas.

Nunca imaginó Mahler que ese 7 de noviembre de 1901 conocería a una preciosa muchacha rubia con la que habló animosamente acerca la vida artística Vienesa. Ella le propuso verse para mostrarle algunos de sus trabajos musicales, dado que le había confesado ser compositora. “Desde ese encuentro Alma Schindler (1879-1964), de veintidós años, ejerció sobre Mahler un hechizo que se debía mucho a su espontaneidad y seguridad”. (Op. cit., p. 307)

Como director de orquesta ejercía sobre Alma “un atracción secreta y poderosa”, pero lo opuesto en el papel de compositor, como sucedió con la Primera Sinfonía que ella había escuchado el año anterior; se dice que abandonó el recinto llena de cólera y aversión. Alma narró en su diario: “Debo decir que

Gustav me ha gustado enormemente. En efecto, es terriblemente nervioso. Daba vueltas como un auténtico animal salvaje. En él no hay más que oxígeno, y te abrasa cuando te acercas a él...”.

Amigos de Alma le advirtieron, para que no se casara con aquel judío raquítico y disipado, que ha tenido relaciones con un sinfín de mujeres. Cuando Gustav le habló de matrimonio y besó a Alma, ella anotó en su diario: “Sólo él puede dar sentido a mi vida, porque supera con mucho a todos los hombres que he conocido, mi bien amado...sus caricias queridas y buenas”. La novia se encontró ante un dilema: el talentoso músico Alexander von Zemlinsky seguía presente en su corazón. El 23 de diciembre se comprometieron Alma y Mahler. Sus cercanos cuestionaron los 22 años de ella y los 42 años de él, dudando que se pudiera “consumar” su unión: ella quedaría embarazada antes del matrimonio. Gustav atravesaba, contradictoriamente, una etapa tormentosa: a juicio de Alma, por su inexperiencia sexual y por la grave responsabilidad al casarse con una mujer tan joven, popular y bella. La boda se celebró el 9 de marzo de 1901, en la sacristía de la Karlskirche. En Viena, se instalaron en un apartamento amplio, pero la situación financiera era preocupante y Alma tuvo que asumir el papel de ama de casa ahorrativa.

*Recordemos que la **Fijación** en la **Etapa Anal** se caracteriza por la meticulosidad, la severidad y la obstinación con la que el Mahler Conductor de Orquesta y Compositor se comportaba, lo que le costó no pocas dificultades en su quehacer Artístico.*

*Es posible acudir al **Inconsciente Colectivo**, con las figuras del Héroe (a pesar de contratiempos y en lucha épica, culmina su destino de salvar a la madre (encarnada en Alma), del Mago que realiza prodigios, creaciones inusitadas (como Director de Orquesta y Compositor) para vencer amenazas indecibles; la figura femenina de la Hada, un ideal encarnado en sus amores y amoríos (rompe el encanto del amor prohibido y redime su **Anima**). Por otro lado, la **Transferencia y Contratransferencia** pueden observarse en las relaciones artista-interprete-público, donde ambas partes se encuentran y desencuentran, se “sanar” momentáneamente para vivir un incesante intercambio contrastante entre*

*lo ridículo y lo sublime, lo desconocido y lo habitual, generando una ansiedad implacable que por instantes encuentra reposo (**Fuerza Libidinal** distensada), ante la inminencia de enfrentar al **Otro** ligado al omnipresente padre destructivo.*

*No podemos dejar de mencionar una de las características que Gadner atribuye al individuo **Creativo**: como un maestro que “enseña” sus logros a sus pares, en este caso colegas y amigos; y también crea un círculo de seguidores incondicionales (Bruno Walter, los integrantes de la Segunda Escuela Vienesa: Schoenberb, Webern y Berg). (BMB)*

3.2.3 Despedida

En el verano de 1907, al llegar a Maiernigg, su primogénita Putzi (María Anna) presentó síntomas alarmantes de escarlatina maligna y difteria, que empeoraron apresuradamente; el médico practicó una traqueotomía pero fue inútil. Alma recordaría aquellas horas de pesadumbre: “Durante la operación, corrí por la orilla gritando, sin que nadie me oyera”; mientras Gustav “corría de un lado para otro, llorando y sollozando ante la puerta de su cuarto, o, mejor dicho, del mío, porque, en un gesto suicida, la había acostado en mi cama”. Murió aquella niña decidida, enérgica, independiente, la mayor y la preferida. “Hasta donde sabemos, Mahler no hablaría nunca con nadie de la tristeza que le causó la muerte de Putzi” (Op. cit., pag. 469).

*El proceso de **Censura y Represión**, junto con la **Negación** de las emociones como la tristeza, el coraje y la ansiedad, aunado a un duelo no resuelto con la derrota a costas no ser el Titán que triunfa en la Vida... ese tragarse el dolor que buscará expresarse posteriormente por otros caminos aparte de su arte, entre ellos su cuerpo que sucumbirá después de un aparente bienestar. (BMB)*

Entre 1910 y 1911 (hasta su muerte, el 18 de mayo) Mahler vivió una serie de acontecimientos inesperados e impactantes: su ir y venir entre Europa y Estados Unidos (Opera de New York y la Filarmónica) en donde, según De la Grange y Richard (2014), Mahler comentaba:

“Uno se siente un ser humano en su totalidad... la cultura propiamente dicha, desde luego, no existe. Uno va allí unos meses al año para ganar dinero, ¡y luego vuelve a Europa y a la música! Por el contrario: No ha dejado de asombrarme el interés que tienen los americanos por el arte”. Continuaba su titánica lucha por imponer un nivel artístico excelso en los podios en que se presentaba e igualmente se dedicaba a la promoción de su obra en ambos lados del Atlántico.

Su salud se deterioraba: empeoraba y mejoraba por períodos, pero un golpe brutal lo cimbró: la infidelidad de su esposa Alma. “En su estancia en Tobelbad, el 4 de junio, Alma conoció al joven arquitecto Walter Gropius, el futuro fundador de la Bauhaus, de menos de treinta años. Se enamoraron locamente. Desafortunadamente, el amante envió una apasionada carta, dirigida (¿consciente o inconscientemente?) al «Sr. Director Mahler», en la que pedía a Alma que lo abandonara todo para estar a su lado” (Op. cit., p. 595). Alma se quedó con su marido, pero le reprochó todo aquello que se había guardado: su impotencia sexual, el prohibirle a ella que se desarrollara profesionalmente y la vida poco apacible e insuficiente placer que le daba.

Mahler, tras admitir que había “vivido una vida de psicópata” y pasando una crisis de impotencia sexual, decidió ir a ver a Sigmund Freud.

Refiere De la Grange que fue en Leiden donde se encontraron. Aquella reunión se limitó a un largo paseo de cuatro horas, durante las cuales Gustav describió su extraño estado y su pesar; Freud, al parecer, lo calmó haciéndole ver que había buscado inconscientemente en Alma a la mujer sufriende y afligida que había sido su madre, mientras que Alma había encontrado en él a un hombre cuya edad le recordaba a su padre. Cuando en 1935 Freud habló sobre aquella consulta, mencionó que a Mahler le pareció necesaria la conversación porque su mujer se había rebelado contra la retirada de su libido y reconociendo que pese a los buenos resultados obtenidos con aquel hombre de genio, le había parecido que no se arrojó luz acerca de los síntomas de neurosis obsesiva del compositor, que era como si se hubiera excavado un pozo único a través de una construcción misteriosa. Todo indica que

aquella conversación tuvo un efecto benéfico y tranquilizador en Mahler. No obstante, aquel efímero psicoanálisis “silvestre” no podía servirle para superar el estado regresivo en el que lo había sumido la angustia.

*La **Neurosis de Ansiedad** característica de su existencia se exacerbó al final de su existencia al perder el objeto deseado, el amor, la identidad y el amor a sí mismo. (BM)*

Se le veía fatigado y sin embargo al momento de dirigir la orquesta, sus ojos brillaban (al estrenar su Octava Sinfonía). En su última Navidad las relaciones entre los cónyuges se habían vuelto tiernas y hondas (no sin lucha ni pesar) donde se descubre un Mahler detallista y apreciando los momentos familiares. Desde esa temporada, padecía ataques intermitentes de fiebre y dolor de garganta con mejoras y recaídas; un examen sanguíneo detectó *estreptococos viridans*, y ante la inexistencia de antibióticos, finalmente significaba sentencia de muerte: enseguida manifestó su deseo de morir en Viena para ser enterrado en la misma tumba que su hija y pidió que destruyeran los bocetos de la Décima Sinfonía.

Ya en Viena, “Alma se sorprendió al encontrar a Gustav vestido y afeitado, listo para tomar el desayuno. No dio crédito a lo que veía... le dijo: “Siempre había dado a entender que, en cuanto regresara a Europa, recuperaría la salud” ...empezó a bosquejar el proyecto de viajar con Alma a Egipto cuando estuviera completamente restablecido...se puso en pie de un salto y pidió un taxi. Parecía salvado. Subió al coche como un hombre completamente sano, pero, al cabo de una hora, volvió como un hombre mortalmente enfermo. Cediendo al desánimo, se puso a hablar abiertamente de su fallecimiento y pidió que lo sepultaran con la mayor sencillez” (Op. cit., p.633).

El 14 de mayo se le detectó un nuevo foco infeccioso en los pulmones: se sucedieron las inyecciones de morfina y digitalina, la fiebre no era muy alta, pero el corazón se deterioraba. Después de una noche inquieta (15 al 16 de mayo) se colocó a Mahler en una tienda de oxígeno, y al mediodía del día 18 cayó en coma. Esa noche estalló una fuerte tormenta, Alma recordaría:

De repente, en medio de la tormenta y el huracán, los terribles estertores se apagaron. Su alma, tan amada y tan bella, nos dejó. Tras aquellos estertores incesantes, fue la calma lo que, de súbito, pareció más mortal de todo. [...] No dejaron que me quedara en la habitación del difunto. Fue una imposición de los médicos, pero el hecho de que no me concedieran el derecho de quedarme a su lado me resultó humillante. [...] Era como si me hubieran arrojado de un tren rápido a un terreno desconocido ¿Qué me quedaba por hacer en esta tierra? [...] Su muerte, la grandeza de su rostro, que no dejaba de embellecer a medida que se aproximaba la muerte... Eso no lo he olvidado y jamás lo olvidaré. Siempre tendré presente su lucha por los valores eternos, su autenticidad hasta la muerte, como un ejemplo de santidad. (p.635)

Mahler murió a las 23:05.

*El **Arquetipo de Hada** que se transforma en la **Bruja** se puede aplicar a su esposa Alma, que con su infidelidad, exigencia de libertad y de reconocimiento, despierta conflictos a Mahler quien los afronta expresando **sentimientos ambivalentes (odio/amor)**. La **Pulsión de Muerte** prevalece y se expresa en el retorno al vacío por la muerte de su hija y aquel adulterio de su cónyuge, soterrando la vitalidad de Mahler, aunado a un padecimiento físico y desgaste corporal acumulado por años de lucha en estado ansioso y obsesivo, colapsa su aparato psíquico antes de extinguirse. (BMB)*

Dos caminos que se entrecruzan

3.3.1 Variante

La práctica compositiva de la *Variante* (opuesta a la Variación¹⁷ de Beethoven o **Brahms**), lo distingue de otros compositores: “es la fórmula técnica que corresponde al ingrediente épico-novelístico de las figuras que son siempre enteramente otras y son, asimismo, idénticas” (Adorno, p. 115). Después de presentar la célula temática, se va modificando ininterrumpidamente (*continuum*) a nivel melódico y rítmico, sin olvidar los aspectos tímbricos y armónicos, logrando el efecto indivisibilidad: “Siempre permanece intacta la silueta general de los temas mahlerianos; éstos son Gestalten [totalidades], en el sentido en que utiliza ese término la teoría psicológica que habla de la primacía del todo sobre las partes” (Adorno, 1999, p. 115), por ejemplo el Primer movimiento de la *Tercera* o el Andante de la *Sexta*. Vaguedad y continuidad, complejidad y expansión, dinamismo y fantasía; sensación de azar (juego de cartas) serían los efectos de esta manera de componer. También en su escritura contrapuntística la utiliza: en su instrumentación la voz principal resulta notoriamente audible y las voces que se suman son como capas que enriquecen continuamente la textura y que convierten cada re-exposición en un complejo formal distinto, sin embargo, el núcleo temático no resulta afectado. Adorno afirma que este recurso de la *Variante* se presenta en el desarrollo al igual que en la re-exposición.

Como si fuera un personaje de novela Mahler con su música quisiera encontrar el mundo, pero continúa estando en discordancia con éste y mediante su propia expresión artística quisiera reencontrarlo. Con las características técnicas de la *Variante*, su música recuerda remotamente lo pasado, lo efímero e irrecuperable, lo casi olvidado y se resiste a su caducidad: un ideal redentor lo

¹⁷ Es un recurso compositivo muy antiguo, desde los tiempos de Palestrina (siglo XVI) hasta hoy en día y fundamental en la Historia de la Música. El *Basso Ostinato*: frase breve que se repite en el bajo, mientras las voces superiores se van desarrollando. *Passacaglia*: en este caso, se utiliza una línea melódica en el bajo más elaborada y que va añadiendo elementos constantemente. *Chacona*: el tema del bajo se oye desde el comienzo con armonías acompañantes, que también son objeto de variación. *Tema con variaciones*: el tema puede ser original o de otra fuente, franco y sencillo. Hay cinco tipos de Variaciones básicas: 1) Armónica; 2) Melódica; 3) Rítmica; 4) Contrapuntística; 5) Combinación de las anteriores. Copland (2006).

guía. Fragmentos de temas surgen de la oscuridad para volver a caer rápidamente en ella como en el *Finale* de la Sexta.

*La insistencia de recuperar el ideal infantil onírico de los impulsos inconscientes es visible en el procedimiento compositivo de la Variante, siendo los puntos de encuentro la **Condensación Onírica** expresada en la acumulación del material musical y **Deformación** que se manifiesta en la variación sobre la variación.*

*Este recurso compositivo puede conectar con los postulados Junguianos del proceso de **Individuación**, que se vale del modelo Alquímico y explica: a partir de una sustancia original (Fuente) por lo regular no valiosa y a través de distintos procesos (mediante fuego, agua, aire y tierra), en el lapso de un camino tortuoso para el espíritu lleno de peligros y retrocesos, el elemento inicial se va transformando hasta culminar en un producto final valioso (Nuevo nacimiento) simbolizado por el Oro, que en este caso es equivalente a el logro del ideal Artístico.*

*Recurriendo al **Pensamiento Divergente-Convergente** propuesto en las Teorías de la Creatividad, esta manera de elaborar sus materiales musicales es un ejemplo brillante. (BMB)*

3.3.2 Lo Banal y lo Transcendente

Se ha señalado (casi en tono de acusación) la dualidad contrastante de los materiales musicales de origen y los que resultan en el transcurso de sus Sinfonías: desde la música de las bandas militares, de ferias y las folclóricas de su infancia y juventud¹⁸, hasta los momentos sublimes de gloriosa trascendencia espiritual resultado de la elaboración de su discurso musical.

¹⁸ “En la Primera sinfonía, por ejemplo, la marcha fúnebre está basada en una parodia de la ronda infantil Bruder Martin (Martinillo); en el scherzo de la Segunda sinfonía, cita instrumentalmente una canción sobre la prédica de san Antonio a los peces, y la contralto canta el poema Urlicht como prelude a la “Resurrección” del movimiento final; en la tercera, el motivo principal es Es sungen drei Engel, visión infantil del cielo, como también lo es Das himmlische Leben en el movimiento final de la cuarta. Las estructuras de la Segunda y la Tercera sinfonías son de dimensiones monumentales y despliegan una extraordinaria y convincente concatenación musical de marchas militares, fanfarrias, Ländler y canciones populares”. (Latham, 2008, p. 909)

El mismo Gustav platica a Freud, que al salir de su hogar huyendo de una discusión de sus padres, recordaba, aún de adulto, una banda militar que sonaba y que lo atrajo como un distractor placentero, admitiendo que en varias de sus obras surgió esa influencia. También en sus paseos en el campo, para desbloquearse, la naturaleza lo conmueve y emociona nutriendo su espíritu.

*Estados de ánimo disímiles que suceden repentina o abruptamente en el transcurrir sonoro dentro de un mismo movimiento inclusive, son característicos permanentemente en sus Sinfonías. Es una situación análoga a la **Libre Asociación**, donde deviene el material más diverso y contrastante sin cortapisas en el discurso del Paciente. (BMB)*

*Son constantes las manifestaciones musicales (bandas militares y melodías folklóricas) que nos remiten continuamente a la **Regresión** a su infancia, aunado al fenómeno de **Inversión** (lo Banal se convierte en Trascendente y viceversa). El **Proceso Primario** que es donde vive el Inconsciente, se alimenta del **Principio del Placer** (consolación y gozo en los paisajes sonoros de infancia y juventud, lo mismo que el contacto con la naturaleza consuelan a Gustav). Entonces aquí se puede observar el conflicto con el **Proceso Secundario** (construido a partir del **Principio de Realidad**): un hogar complicado con un padre severo, un mundo que no alcanza a comprender su universo interno, provocando que se exprese el fenómeno de **Catexia** (obstrucción) de la energía **Libidinal**. Por fortuna, la **Sublimación** canaliza sus pulsiones y motivaciones agitando sus estructuras internas y externas, logrando productos tangibles y socialmente aceptados, conciliando episódicamente su desazón. (BMB)*

3.3.3 Bloqueo y reposo creativo

Se puede observar que Mahler prácticamente fue un compositor de “Verano” o tiempo libre, aprovechaba esos lapsos de descanso en medio de su trabajo como Director de Orquesta y sus labores en la compañía de Opera en turno, con excepción de la Primera Sinfonía, para escribir. De la Grange anota que después de cuatro años absorto en su función de Director, pasó el Verano de 1892 en el

enclave bávaro de Berch-tesgaden sin trazar una sola nota, en medio de la naturaleza y experimentando una situación atormentada. También en junio de 1904 la infecundidad lo abrumó en la época de la escritura de la Sexta. Un año más tarde (1905) en Maiernigg otra vez, durante diez días fue incapaz de encontrar la inspiración necesaria para componer los otros movimientos, sobre todo el primero. La angustia recurrente sobre la desecación de su fuente creadora obsesionaba al compositor, que se esforzaba en “reunir los fragmentos dispersos de su yo interior”. Refiere De la Grange que generalmente en intensos lapsos de trabajo vaciaba su universo sonoro en la Partitura, rodeado por la naturaleza y aislado del mundo. Las caminatas y excursiones remediaban su bloqueo o esterilidad creativa despejándolo y entonces sus ideas brotaban.

*Podemos conjeturar que la **Censura** del material Inconsciente durante la **Represión**, con su energía acumulada (**Catexia**), espera ser expresada y en el caso de nuestro personaje, explota en un objeto deliberado y predeterminado: la Creación de una obra artística... entonces, el **Proceso Primario** es reencontrado en el placer de la contemplación de belleza en la naturaleza, abriendo la puerta para que sobrevenga el prodigio: el desbloqueo de la **Creatividad**. (BMB)*

Se puede observar cómo la **Catexia** es superada en las siguientes expresiones: me subí a una barca para atravesar el lago...desde el primer golpe de remo se me ocurrió la idea del tema de introducción del primer movimiento...al cabo de cuatro semanas había terminado de componer el primero, el tercero y el quinto; lo que puso fin en 1905 a su “maldición” anual...fue el mágico remo del barquero que avanzaba a una velocidad vertiginosa...Lo elevaba una fuerza venida de otra parte y se comparó con un instrumento musical tocado por el espíritu del mundo, la fuente de toda existencia, refiere De la Grange.

Siempre que componía Mahler parecía vivir en un trance perpetuo, en un mundo aparte, embebido por el misterio de su creación. La obra fluía de velocidad extrema, la sentía desde los orígenes de su vida afectiva, ¡Qué lucha, qué tortura, qué angustia lo acompañan...y qué placeres también, cuando el

niño es sano y fuerte! A menudo se veía sacudido e inquietado por el misterio de la creación musical, que le parecía un acto “esencialmente místico”... a espaldas de nosotros mismos y por una inspiración venida de otra parte, a veces creamos algo que no logramos comprender, una vez que la obra llega al mundo”. En esos momentos no soportaba que nadie estuviera a su lado o lo escuchara, dentro de su nerviosismo y tensión, invadido por dudas e inquietudes. Para descansar y despejarse, se aislaba y daba paseos o excursiones.

*Observamos **Libre asociación**, cuando ya superado el bloqueo creativo da rienda suelta a su emancipada expresión, lo que le permite plasmar sus emociones con sus contrastantes estadios de ánimo (que oscilan de un momento a otro en su música). Asimismo puede acceder al estado de conciencia denominado **Fluir**, momento en el cual sujeto y objeto se funden. (BMB)*

Relata De la Grange y Richard (2014): “El tema que (Mahler) había anotado no tenía palabras, pero advirtió que las del *Veni Creator*, que quería utilizar para el primer movimiento, encajaban a la perfección.lo veía como un signo venido de otra parte, una especie de anunciación mística... ...comprobó, satisfecho y orgulloso, que los versículos que no lograba recordar se adaptaban perfectamente a la métrica y al carácter del texto musical que había compuesto”,

Mahler aseveraba: “Todo no es sino metáfora de algo cuya forma sólo puede explicitarse imperfectamente, y no como sería necesario. Sólo es posible describir bien lo transitorio. Pero lo que sentimos, lo que adivinamos pero nunca alcanzaremos, lo que precisamente hay de imperecedero detrás de todas las apariencias, eso resulta indescriptible”.

El 7 de junio regresa a “su cabaña”: una pieza única, vista esplendida, mesa, algunas sillas, estufa y un piano cómplice creador, levantándose temprano y trabajando toda la mañana o incluso el resto del día. Durante una caminata, el grito de dos cornejas le proporcionó la frase que necesitaba para el Finale de su sinfonía (en tres semanas estuvo terminado el primer esbozo). (Op. cit., p.146).

3.4.1 Encuentro Inconsciente entre dos Compositores

Esta actividad surge a partir de la lectura de los comentarios de los autores De la Grange y Richard (2014) relacionados con la obra Mahaleriana, pues me sorprendía que varios de ellos me eran totalmente ajenos y no estaba de acuerdo con ellos. Con esa inquietud me propuse resolver creativamente tal discrepancia, resultando un ejercicio al que denominé *Encuentro Inconsciente entre dos Compositores*. Aproveché las herramientas de la **Libre Asociación** Freudiana (dejar al paciente hablar lo que se le ocurra sin censurar, para que brote el Inconsciente) y la **Hipnosis Natural**, que es un estado psíquico en el que la persona se encuentra más en la introversión que la extroversión, siendo el ejemplo clásico el siguiente: al llegar a un lugar (a pie o inclusive manejando un auto), repentinamente se sorprende el individuo pues “despierta”, porque no se dio cuenta cómo lo hizo; obviamente tenía contacto con el exterior pues llegó a su destino sin contratiempos, es decir, estaba “más adentro que afuera”, Harry (2002) y Robles (1990). Igualmente recurrí al estado de **Fluir** (Csikszentmihalyi) dentro del concepto de Creatividad.

La experiencia me transformó de manera personal y profesional (cómo músico y compositor, inclusive como terapeuta): la relectura de la Bitácora resultó una epifanía, pues descubrí nuevas conexiones sintéticas con las obras, es decir, pude percibir las de manera renovada, como un Todo y con una óptica nueva (Forma, Orquestación, Armonía Tímbrica), dejando un espacio para vislumbrar una libertad creativa distinta a la que conocía y practicaba. Emocionalmente alcancé una inefable empatía de vida no antes sentida con el colega admirado y consagrado, al que había acudido como ejemplo en distintas etapas de mi existencia.

Concluyo que esta actividad puede ser una experiencia provechosa tanto para Músicos como para Compositores, siendo una propuesta que puede contribuir a ir cultivando, descubriendo y construyendo esa Verdad Personal del Artista.

3.4.1 Proceso

1) Escuché en dos ocasiones el ciclo completo de las 10 Sinfonías de Mahler siguiendo la respectiva Partitura, utilizando dos versiones: la de Claudio Abado dirigiendo la Lucerne Festival Orchestra y la de Leonard Bernstein conduciendo la Vienna Philhamonic Orchestra.

2) En un tercer momento, escogí a distintos directores y orquestas (ver bitácora). Me hice el propósito de anotar sensaciones, emociones, sentimientos, escenas, referencias, memorias, “por absurdas o lógicas que parecieran”¹⁹ durante la audición de esa Música de Gustav Mahler en distintos momentos de la audición, siempre teniendo la referencia de la Partitura, anotando la página en cada caso (aunque hubo momentos en que olvidé o no me dio tiempo hacerlo). Aparentemente no había espacio para “pensar”, pero era inevitable que esto ocurriera en una pequeña proporción, como parte del proceso de “estar afuera” cuando escribía las anotaciones y seguía el texto musical.

3) Pasé en “limpio” los apuntes respetando el contenido original (faltas de ortografía, errores en nombres, omisiones del número de página, etc.). A partir de la 5ª Sinfonía noté que la práctica me permitió registrar con más detalle los aspectos antes mencionados.

Ejercicio

Dado que es importante la vivencia para la comprensión de estos contenidos, esta es la propuesta sistematizada para el contacto de Inconscientes entre Compositores.

A) Seleccionar un compositor y una obra significativa para el Músico.

B) Escuchar siguiendo la Partitura tres versiones distintas de la pieza.

C) Escoger una de las interpretaciones y un momento adecuado: sin distractores y disposición del oyente en cuanto a tranquilidad física y emocional. En esta ocasión, se va escuchando la música y al

¹⁹ Esta frase es una variación de la que propone Teresa Robles en su enfoque Terapéutico (Mexicano) para que el paciente explore su mundo interno, dentro del marco de la Hipnosis Ericksonina.

mismo tiempo se hacen apuntes respecto a sensaciones, emociones, imágenes y todo lo que surja en el momento, sin pensarlo y fluyendo relajadamente.

D) Se deja lo escrito sin leer unos días (reposo). Luego se repasa y se sugiere la introspección reflexiva de la información (asimilación).

3.4.2 Bitácora

Aquí presento el resultado de las vivencias experimentadas durante el ejercicio. Es importante aclarar: las líneas diagonales agrupan sensaciones, emociones, imágenes, referencias, remembranzas y todo aquello que fluyó en mi subjetividad. Esas transiciones en ocasiones fueron abruptas y en otros momentos graduales. Se menciona en cada Sinfonía el Director y la Orquesta que la interpretan, así como la edición de la Partitura utilizada, también está anotado el número de página donde inicia un conjunto de experiencias internas. La idea es que se tenga una referencia contrastable.

1ª Sinfonía / Klaus Makela / Oslo Philharmonic (2020) / Universal Edition

1) Intervalo de 4ª descendente, Misterio, Naturaleza / Llamado-Banda lejana-Pastoral Beethoven (página 8) / Sinfonía Fantástica Berlioz (p. 23) / "Vals" (24) / Wagner (36).

2) Optimismo juvenil-Cornos militares / Trío elegante, forma ternaria (54) / Acelerando en ambos finales.

3) Marcha fúnebre-Contraste a lo anterior-Marcha al cadalso (Berlioz), Popular Judío/ Transformación. Retorno a Marcha (mezcla) (81) / Alternancia de velocidades.

4) Sostacovich (5ª Sinfonía) recuerdos del porvenir/ Calma (reminiscencias mov. Anterior)/ Trágico v.s Triunfal/ Retorno sonoridades naturales Resumen/ Condensación. Tímida libre asociación.

2ª Sinfonía / Valeri Gergiev / Münchner Philharmoniker (2015) / Universal Edition

1) Tchaichosky-en el aire de su tiempo / Marcial / Inocencia y claridad; densidad e intensidad / Regreso intenso / 2º Regreso/ Final acel.

2) Vals neutro / Remembranza Beethoven Chaivskoski.

3) Intervalo 4. Asc. / Huidizo (90) / Judíos Ensueño (104) / Condens. Insinuación (107).

4) Voz, anunciación, serena...Madre resignada pero preocupada.

5) Trágico, desvanece-Inte. 5º, Marcha / Semifúnebre y gloriosa...Marcial (Metales) Anunciación angustiosa...Metales lejanos-Glamoroso-Impase Final falso...reanuda llamado, disgregación de materiales/ Coro (185) / Paz ||: Reafirmación con Orq. :° || P. Org. Sola Glorioso / Colorear los sueños Orquestación-Halla sus fruto de excursión de I. C.

3ª Sinfonía / Gustavo Dudamel / Orquesta del Teatro de Milán (2016) / Universal Edition

1) Llamado del destino / Seres de la Naturaleza (Mágicos) (15) / Transformación a lo Marcial (M. Militar) (p. 26) / Regreso (42) / Canto animal dual: gentil-horrible (amenazante) (50) / Digerir emociones (elaboración) (62) / Llamado (78) / Impulso-Retomar (85) / Disgregación-Final acelerado (p. 100).

2) Simple, fácil. Energía / gérmenes de ansiedad (108) / Amable (126).

3) La naturaleza inocente / vital (146) / va complicando (148) / Llamado militar como en sueños (p. 154) / Infantil; se mezclan (155) / regreso al Campo (melodías color judío) (158) / descenso y expectativa, llamado de nuevo "ensoñación" (172) / Trágico presentimiento. Acelerando final clásico (176).

4) Expectativa. Voz interrogando...Orq. Responde, Presagio nervioso / Esperanza (se incierta lo incierto) Voz pregunta ansiosa (186) / Chelo consuela, Violín también, Oboe motivo recurrente en otras Sinfonías (189).

5) Inocente, despreocupado, caminando, alegre. Cantante duda...Coro de niños insiste entre la bruma que aparece, se contamina y “madura” su expresión.

6) Triste melancolía con resignación / Entre tierra y cielo diálogo. Menos peso y más diáfano (211) / Angustia gesto (212) / Sigue proceso (213) / luz de arriba consoladora a lo humano, un Espíritu tomando camino (214) / entre sentimientos encontrados, se abre el Sendero en medio del llamado (215) / se purifica y redime (220) / En el “más allá” del bien y del mal... pero la escena no se pierde...

4ª Sinfonía / George Szell / Orchestra Cleveland (1967) / Universal Edition

1) Sencillez, aroma rural, lúdico, Ronda / Acción con algún objetivo, cierta prisa (15) / Preocupación (29) / Despreocupación (31) / Recapitulación (32) / Serenidad. Medio acelerando (45).

2) Melodías judías, (2ª Esc. Viena) / Libertad gozosa, circular (52) / Ensoñación (67) / Naturaleza (71).

3) Semitristeza y seminostalgia / Súplica y resignación (78) / Sueño de pureza (80) / Regreso a lo concreto (86) / Ruego y presagio (89) / Dulce esperanza y Agitación (92) / Freno para recapitular (94) / Esplendor, gloria, gesto (97) / Fantasía (99).

4) Bucólico, Mujer tranquilamente feliz / Agitado, 1er mov. (106) / Actitud serena (110) / gesto inicio (112) / Fuerza de apoyo (115) / Dialéctico (118) / Agitado (119) / Aire de inicio, transformación novia---esposa (120).

5ª Sinfonía / John Barbillori / New Philharmonia Orchestra (1970) / C.F. Peters

1) Majestuoso---serenidad / Marcial (7) / Repentina ansiedad (17) / Remolinos (20) / Tristeza llana (27) / Misterio expectante (33) / Bruma y llamado (39-44).

2) Trágico y premonitorio / Decae para caminar apesadumbrado (57) / Ansias por huir (64) / Abatido, cabeza agachada (71) / Un poco de belleza (77) / Un tanto de ánimo (78) / Caída (84) / Conflicto (84) / Inconforme (93) / De repente una luz (100) / Esplendoroso (107) / Otra vez trágica lucha (108) / Magia (115).

3) Desenfado / Descubriendo, curiosidad (121) / Huidizo (126) / Contemplativa (128) / un “regreso”, nos vamos (130) / Nostalgia de lo vivido (136) / Vals juvenil y preocupado (143) / Llegada a un lugar seguro (148) / Enredado (164) / Desenredo (166) / Algo detiene (170) / Habituales finales acelerando (173).

4) Melancolía cristalina, hondos suspiros “pasión” / Dulce resignación (180).

5) Eco en las montañas, desde las alturas / animoso y simple (185) / Serio y formal (191) / prisa alegre (194) / Decaen fuerzas (197) / Se renueva la energía (199) / Sí, con gracia (209) / imitaciones (213) / Fuerza (215) / algún noble recuerdo (219) / otras imitaciones (224) / una calma (231) /ailable (234) / se enreda (238) / Glamoroso (241) / Majestuoso y agitado... habitual final acelerado (246).

6ª Sinfonía / Thilson Thomas / Orchestra WDR (2008) / Edition by C.F. Kahnt-Frankfurt/ M.

1) Marcial, va cayendo / Expectativa (9) / Ensueño (12) / Reanudar ternura (14) / Confrontación-repetición, fuera de la realidad, Presagio (24) / Confrontación (28) / Ternura transformada-Sopor cansancio-ensueño (38) / Vigor renovación (40) / Decaimiento (43) / Regreso elaborado (47) / a un mundo lejano (55) / regreso a lo cotidiano con nostalgia (57) / Marcha renovado, vitalidad, triunfal (61).

2) Similar a lo anterior, más elaborado / Detiene algo macabro (83) / Inocencia acompañado (89) / Deteniendo, obstáculo (94) / Vuelta al impulso enredándose (98) / Sencillez acel. desc. (106) / Duende malicioso (115) / Noche de misterio (123).

3) Aquella Viena, andar sus calles / de noche (130) / nostalgia, añoranza de algo (132) / tenue alegría (134) / Infancia (138) / Mundo fantástico (139) / Arrebato, pasión, querer recuperar, resignación serena (141).

4) Entrando a un universo nuevo y poderoso / Energía desconocida (156) / en movimiento, agitado (160) / Desplazarse en algo perceptible (167) / Sensación de triunfo (174) / Flotar explorando (181) / se revela secreto (183) / regreso a esta tierra (187) / se puede conquistar el Destino (194) / Amor (200) /

enfrentar el entorno (202) / Visión clara (214) / Pesado (216) / Sopor (222) / 22 (257) / Mundo... (259)
/ Homenaje a ancestros (músicos) (261) / Sobresalto, presagio (263).

7ª Sinfonía / Paavo Jarvi / NHK S. O. (2020) / Ed. Bote & Bock, Berlín

1) Guerra, lucha / Ir al campo de batalla (7) / Reflexiones acerca de lo inminente (8) / Llamado (10) /
Vida cotidiana (15) / Deber por cumplir (22) / Inconformidad, contradicción (32) / Calma (40) /
Inquietud (42) Regreso a la naturaleza (45) / Drama interno (49) / Síntesis, presagios (51) / Triunfo
aparente, coordinación de movimientos (56) / Fantaseando (67) / regreso al deber (71).
2) Dialogo / En un ambiente (81) / Lo marcial (85) / Canción inocente (89) / Plática (92) / Mov. Interno
(94) / Fantaseando acompañado de temores (97) / Claridad y energía oculta (105) / Otra canción (111)
/ Elegante (110) / Complicación (116).

3) Inquietante, demonios, como flamas / Bailable por momentos (126) / añoranza de quietud (132) /
Molestia (134) / Persecución (137) / Como al inicio (139) / Freno y otra vez... ironía, inestable, se va...
(141).

4) Caminando, jugueteando... enredo intrínseco / Escuchar expectante (159) / Elegante (168) / Cierta
pasión (168) / reflexión, alternancia: inocencia y pasión (174) / Interrogación (183).

5) Revuelto, pomposo, Altivo / Un niño surge en el paisaje (192) / Castillo, caballeros (195) / Previo a la
batalla, camaradería (197) / Cerca del encuentro con el enemigo (199) / Un líder frente a su ejército
(202) / Épico (207) / No ocurre lo esperado, fácil (208) / Ese niño ya mayor, complicaciones (211) / El
chiquillo toma la épica (217) / Asume (221) / Andar firme (223) / queriendo ser lúdico (226) /
Coronación (230) / Cumplir deber, acelerando (231) / Cambio súbito, naturaleza, crescendo (240) /
Presagios (246) / Seguir (248) / Sobresalto y épico (249) / Victoria... acelerando conocido (253).

8ª Sinfonía / Pierre Boulez / Staatskapelle Berlin / Universal Edition

1) Unidad, hermandad, Esperanza / entorno gentil, celestial (11) / Terrenal – Místico (14) / Este
mundo energético (20) / Decae (20) / Íntimo, interior, acompañándose (21) / Pedir al cielo (23) /

Subterráneo, antiguo (24) / algo surge (26) / El ser humano intrigado, consolándose (29) / En el cielo (33) / Revelación, jubiloso (34) / Ir detrás de... (38) / Somos multitud poderosa (43) / Elevándose (53) / En el cielo (56) / Reposo (58) / Diálogo voces – instrumentos (60) / Habitando lo celestial (62) / Regreso a este mundo (65) / Contacto con lo de arriba, esplendor (67) / Conclusión, Apoteosis (73).

2) Misterio que surge, cristal concentrado, se desplaza / tensión, cayendo (77) / Un grupo en movi. (78) / Drama, agitado, batalla interior desgarradora (79) / Brusca claridad con presagio incluido, algo molesta (84) / Voz de ultratumba, grave, tierra masculina, caminar discontinuo, un poco de claridad (86) / Ascendiendo, súplica individual, explicativa (90) / Inconformidad, rebeldía (96) / Algún tipo de resolución parcial (99) / Femenino sanador, alegría (105) / Contradicción femenina (119) / Se une lo masculino (122) / Amor, coqueteo (126) / Hombre conquista (130) / Sentimientos profundos bendecidos (135) / Realizando, idealizando (138) / Caminar juntos en paz y felicidad (141) / En un cielo (148) / Lo cotidiano con optimismo (155) / con los demás (163) / Problemas (163) / Niñez, candidez (172) / Gozo, moviento, libertad (177) / Mamá. Madre protectora (180) / Atardecer dominical (183) / Hombre de hogar conforme (186) / Consuelo, algo más allá, glorioso (192) / Cansancio, sopor, delirio (206) / como que lo no mundano se expresa (209) / Metafísico (212) / unión cielo y tierra... se funden (214).

9ª Sinfonía / Carlo María Giulini / Chicago Symphony Orchestra (1976) / Universal Edition

1) Un inicio nostálgico / Inquietud dolorosa, intensa (5) / Retomar apasionadamente (8) / Se despliega un horizonte (12) / Expectativa intimidante (18) / Algo flota en el aire (21) / Viento favorable (22) / Fuerza, encuentro dialéctico (25) / Mar nocturno, complejidad (32) / Recibimiento disperso (36) / Infancia en esencia, se funde con dolor (38) / Revuelto y llamado suave-firme (46) / caminar erguido hacia el Destino (50) Sendero gentil... se enreda (51) / Caleidoscopio (54) / Consigo mismo, divagando (56) / Fantasía permitida... ser amoroso (59).

2) Contento, locuaz / Vigor, vitalidad (66) / Bailar, flotar (71) / Reposo (75) / Otro ánimo, más elaborado (78) / En medio – humor (85) / Retomando movimiento con un ambiente (87) / Más denso, discordante, mezcla, caleidoscopio (90) / Impulso inicial amortiguado (103) / Elemento extraño ganando a lo conocido (103).

3) Agitado, angustiado, le impiden avanzar, pesado / Fluye un poco, lucha entre opuestos... no cede (116) / Claridad misteriosa, ambiente peculiar (134) / Melodía amorosa y vigorosa (136) / Macha - limpia (140) / Íntimo pensamiento (144) / Seguir (145) / Complicación, denso, deteniéndose, ir en contra (147) / Agitación, final acelerado (162).

4) Dulce resignación, incipiente dolor / Extremos se tocan (167) / Violín solitario de siempre / Visión gris (169) / Andar tristísimo (170) / Sentimientos hondos... suspiros hondos (171) / Suspense, encuentros de esencias: se cruzan, se entrelazan (173) / Se abre y brota la luz...épico... divino (176) / Hacia el silencio...infinito (181).

Sinfonía 10ª / Rudolf Barshai / Junge Deutsche Philharmonie (2010) / Associated Music Publishers, Inc. New York

1) El vacío, vacuo / Alguien acompañando, empatía (2) / Abrazo llorando, diálogo consolador (3) / reflexión interna... con otros (5) / Desdibujándose, otra manera de sufrir, otra realidad (6) / Acomodando la percepción para asimilar... descubriendo (11) / Breves regresos a “esta realidad” (13) / Inquietante por desconocido (15) / Zozobra (18) / Un poco claro (19) / se desvanece (21) / ansiedad (23) / Regreso denso y revuelto (24) / siempre algo que inquieta (25) / Pausa... sigue obsesivo (27) / Busca un orden... un fantasma, una sombra (30) / Tremendo, apabullante (32) / Fantasmagórico (35) / Contundente, aplastante (36) / Remanso (37) / Agarrarse del pasado que se desdibujan(38) / Algo queda (40) / Sonrisa consoladora con un poco de amargura... (42) / el espíritu escapa (43).

Conclusiones

Es un contrasentido y sinsentido pretender hacer Consciente lo Inconsciente como en “la paradoja del pez en el agua” donde, como en una fábula, “si quieres saber del agua, no le preguntas al pez” pues éste, no se percató de que ese líquido es su vida. El Inconsciente, ese depósito de emociones ontogénicas y fundacionales, es cimiento del proceso y del avance de éstas, durante la existencia del ser humano. Es atinado decir que el Inconsciente se manifiesta en toda actividad humana (social, cultural, económica entre otras), siendo la expresión artística el medio privilegiado para su revelación. En ese sentido, el Creador Musical se vale de las herramientas de su oficio para convertirlo en Arte comunicativo, Colectivo en el individuo e inmerso en un medio social-simbólico, que va dirigido a ese Otro (intérprete y escucha), que quizás en el fondo es él mismo.

Es incuestionable el genio del compositor elegido (Gustav Mahler) y la conveniencia de su elección para articular Creación Musical e Inconsciente. Con base a lo expuesto en este trabajo, puedo confirmar que es válido el rechazo a dos creencias populares que tanto el público como estudiantes de Música (inclusive profesionales) suelen asumir: que es necesario “sufrir” en extremo y constantemente como condición indispensable y/o que la “inspiración y la emoción” son las cualidades vitales y hasta únicas para llegar a ser un Artista. Una justa armonía entre razón y emoción/emoción y razón es un estado factible para la Creación, todo radica en atemperar las tendencias naturales que cada individuo tiene hacia una u otra.

La vida de Gustav Mahler es sobre todo intensa, apasionada, llena de un trabajo ejemplar aunado a un rigor y exigencia extraordinarios en los ámbitos musicales en que se desempeñó: por mencionar un ejemplo, esto es visible en la monumental labor que implican sus obras orquestales, de instrumentación abundante y duración fuera de lo común, por lo que es casi inexplicable entender cómo lo hacía exclusivamente en tiempo de Verano. Es sugestivo mencionar que a la luz de nuestros conocimientos, se puede inferir que en esos momentos llegaba a el estado de Conciencia denominado

Fluir (Ver Apéndice B) que implica plenitud y placer, cuando el objeto (partitura y música) y sujeto (Gustav Mahler) son Uno. Claro (y es lo que comúnmente se destaca) previamente lo asaltaban dudas, ansiedades y temores.

Respecto a su vida personal, las huellas de la rigidez y violencia sufridas en casa durante su infancia determinan una parte importante de su existencia (inclusive corporalmente se nota una coraza defensiva en sus imágenes conservadas), siendo estos conflictos factores cardinales en su obra pues los sublima plasmándolos en Música. Siendo un ser sensible y con una perspectiva vasta del mundo que observa posibilidades de una existencia superior y trascendente, sufre la incompreensión de personas cercanas, críticos y una parte importante del público. Pero también tiene aliados emocionales y seguidores que equilibran la balanza en su existencia, así como éxitos y fracasos inherentes a cualquier actividad profesional: su ímpetu y entrega hace que se exacerben pasiones y emociones, propiciando que destacaran en el relato de su historia los aspectos más perniciosos, es decir, se focalizó la atención en decepciones, dolor, tristeza, etc. Era odiado o querido, rechazado o admirado, en una relación polarizada y ambivalente con el mundo. Normalizando algunas experiencias enfrentadas por Mahler, como la pérdida de su hija o la infidelidad de su esposa, puedo decir que son penas profundas para cualquier ser humano y aunque estas experiencias lo mermaron sus últimos años, siguió cumpliendo su misión Artística hasta el final.

La represión sexual, la rigidez social en sentido del “debe de ser”, el concepto mismo de *Inconsciente*, han sufrido una serie de adaptaciones y transformaciones desde entonces hasta ahora, con el nacimiento de distintas corrientes y escuelas de pensamiento en las Ciencias Sociales y el Arte. El hecho de que el concepto de Inconsciente se haya posicionado en el *Imaginario Colectivo*, permite su parcial “liberación” de ese cautiverio que sufrió durante mucho tiempo encuadrado en la pretendida supremacía de la “Razón” sobre la “Emoción”. Actualmente se ha manifestado un positivo equilibrio entre el Hemisferio Cerebral Derecho (donde prevalece lo Emocional) y el Hemisferio Cerebral

Izquierdo (en el que predomina lo Racional). Buscar armonía entre Emoción y Razón en el momento Creativo, es un recurso disponible para el Compositor de acuerdo a la personalidad e historia de su propia vida.

Otro descubrimiento/conclusión que me asombró e interesó, fue vislumbrar que el contacto que ha perdurado a través de los siglos entre Compositores populares y apreciados y el Oyente, se da fundamentalmente a nivel afectivo, dentro de la complejidad de comunicar con sencillez las llamadas emociones primarias: sorpresa, miedo, alegría, tristeza, ansiedad, ira, etc. Le corresponde al compositor de música de todas las épocas (incluido nuestro ejemplo Gustav Mahler) el profundo encuentro humano, de ahí que existen obras que durante siglos nos han perdurado y conmovido, incorporadas en el repertorio y gusto universal (independientemente de contextos históricos-sociales, recursos compositivos o factores comerciales). En pocas palabras, es lo Emocional lo que finalmente armoniza y contacta al Creador con el Intérprete y el Escucha a través del tiempo y el espacio²⁰.

Como reflexión de este estudio, considero que el músico Creador contemporáneo enfrenta nuevas dificultades: estrés cotidiano, vertiginoso avance de la tecnología, enmarcado en un deterioro social y ambiental sin precedente. Sin embargo, el impulso explorador de novedosos mundos y universos sonoros con sus insólitas sonoridades, esa creatividad compañera forjadora de ideas sorprendentes y desestabilizadoras, no cede y prevalece. Propongo que esto sucede en la dinámica de ser Consciente desde el Inconsciente aún sin percatarnos de ello. En ese sentido, comparto algunos fragmentos de respuestas a un cuestionario que realicé a colegas compositores, para palpar en la vida real algunas ideas fundamentales que presento en este trabajo (Las preguntas del cuestionario y las respuestas completas se pueden consultar en el Anexo C, señalada con letra negra la respuesta relacionada con el Inconsciente). Para los entrevistados el Inconsciente es relevante en distintos grados de acuerdo a su

²⁰ “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”. (García de la Torre, M. 2018, p. 227)

Esta postura es antitética a lo que proponemos, es decir, cognición vs. emoción.

estilo creativo y cada uno señala un enfoque muy particular, brotando la idea de Intuición, lo Holístico o directamente el enfoque Jungiano. Observamos aprecian esa parte de su mundo interno y que de acuerdo a su formación musical e historia de vida lo manifiestan en su obra.

Por ejemplo, *Jorge Córdoba* destaca la importancia de la Intuición (que seguramente surge directo del Inconsciente, en un dinámico punto de equilibrio entre ambos hemisferios cerebrales: Derecho Creativo Emocional e Izquierdo Habilidoso Racional) como una directriz de su quehacer compositivo.

Hilda Paredes nos confió su parecer respecto del Proceso Creativo y la intervención de la Intuición y el Inconsciente como un impulso primario: “Obviamente que sí, sobre todo al iniciar una obra. Una vez comenzada la obra, las notas, la música misma y la notación van revelando el camino posible a seguir. Es un proceso de descubrir las posibilidades que encierra la música”.

Lucía Álvarez apunta: “Creo que el Inconsciente es el conocimiento “digerido” que se manifiesta de manera espontánea. El Inconsciente siempre está presente en cualquier actividad creativa del hombre. Depende del acervo que se tenga de conocimientos *ad hoc*, éstos aflorarán de manera “espontánea” dentro del desarrollo de la obra. No creo en la intuición sino en el buen gusto cultivado”. Aquí observamos que el conocimiento es para la Compositora fundamental y “digerir” puede sugerir una insinuación de emociones integradas como ocurre en el Inconsciente.

Hugo Rosales tiene una visión holística al respecto, “La composición musical como resultado de la creación constante de uno mismo es una forma de integrarme a la creación del TODO en general.” Rosales expresa cualidades relevantes del Inconsciente como es su capacidad de Síntesis y la de Integrar elementos disímbolos y contradictorios dentro del aparato psíquico, que se expresan en un producto concreto, dentro de un contexto social al cual se pretende influir y modificar.

Manuel Rocha deja que su Inconsciente elabore, dejando “reposar” las ideas y la obra en turno. Esta referencia coincide con los extensos lapsos en que Gustav Mahler no componía o los momentos en que realizaba una excursión para que regresara y floreciera su creatividad.

Leonardo Coral expresa que: (ciertas) “visiones, que han detonado el proceso creativo de algunas de mis obras, vienen del inconsciente, y se manifiestan a través de imágenes arquetípicas en conexión con las artes plásticas o la literatura... Apliqué, a partir de una idea subjetiva, las ideas de Jung sobre los arquetipos y el inconsciente, para generar la gramática musical de mi obra para orquesta “Ciclo de vida y muerte”. En este caso, una parte de la obra del compositor conjuga *visiones, inconsciente, arquetipos y conexiones* con otras manifestaciones artísticas en un marco *subjetivo transparente*. Al concluir esta travesía, humanamente rica y contrastante (gozo, dudas, prolongadas reflexiones circulares, soluciones y sobretodo crecimiento personal) puedo dilucidar de nuevo la relación Inconsciente y Creación Musical en mi persona.

Pertenezco a una generación (nacida en los 60) que ha vivido plenamente el cambio y desarrollo de la tecnología, que se dieron gradualmente y han ido acelerando su progreso hasta alcanzar el vértigo actual. Ese fenómeno ocurrió en lo cotidiano pero también en el ámbito musical: Sintetizadores, MIDI, programas de Notación Musical, Procesadores de Sonido, etc., los vi crecer y lo hicimos juntos (aun cuando en el inicio me resistí a utilizarlos). Pero en los tiempos en que iniciamos el sendero de la Composición Musical los hacíamos a mano, en el piano, ejercicio que es muy distinto cognitiva, emocional y en cuestiones prácticas que hacerlo en su totalidad por medio de la Computadora (como actualmente acostumbran varios compositores).

En esta etapa de mi vida mi manera de abordar la creación de una obra es así: planeo y concibo internamente la composición durante un lapso prolongado, tiempo en que la cognición y emoción conviven en concordia. Considero aspectos como la dotación instrumental, forma musical, densidades, matices, dirección del tiempo musical, circunstancia (encargo, impulso interior o posibilidad de ser interpretada), etc. Llega el momento en que precipito toda esa concepción, escribo intensa y concentradamente durante un tiempo relativamente corto: en ese momento hago apuntes o secciones de la obra a mano (papel pautado, ¡gran sensación!); luego el resultado lo traslado a

notación Digital (Finale) y simultáneamente reviso, modifíco, desarrollo y completo la pieza con ayuda del Piano y de la reproducción sonora Digital (MIDI). Aprovecho las bondades de ambos mundos: lo *artesanal* de utilizar lápiz y goma, aunado a las facilidades y lo práctico de la *tecnología*.

Me encantan los descubrimientos que se me presentan durante esta placentera tarea. Al terminar contemplando como un todo el resultado se me revelan imágenes, sensaciones, emociones con la vida y circunstancia de ese momento y es cuando se devela el Inconsciente, asimismo surge el título o se modifica.

Soy un Creador más intuitivo con Pensamiento de Mosaico²¹ y doy por hecho todo lo relativo al conocimiento técnico composicional (Análisis Musical, Contrapunto, Armonía, etc.) y de la misma forma disfruto repasar conceptos o descubrir gozosamente algo que ignoraba.

En general considero que mantengo una relación constructiva con mi Inconsciente y específicamente en el ámbito de la Música, concordancia que es fruto de arduo y profundo trabajo personal. También estoy cierto que esta convivencia es dinámica y es necesario tanto adaptarse como renovarse.

No se puede dejar de señalar la acusación que se le ha hecho a la música de Posguerra

(Dodecafonismo, Serialismo y su derivación el Serialismo Integral, Nuevas Grafías y Técnicas

Instrumentales Extendidas, Música Electrónica y Electroacústica, etc.) de ser puramente cerebral y carecer de emotividad, de ser elitista y elaborada para un público erudito como el universitario o aquel exquisitamente intelectual. Afortunadamente en los últimos años hay una clara apertura, floreciendo una rica y destacada diversidad de expresiones musicales. Actualmente cada Compositor tiene a su disposición recursos técnicos prácticamente ilimitados para expresarse como le nazca y satisfaga, explorando mundos y universos nunca antes imaginados; cada Compositor es un estilo y una corriente

²¹ Auxiliándonos de las Matemáticas podemos ejemplificar: Pensamiento Lineal 1,2,3,4,5 vs. Pensamiento de Mosaico 2,3,5,7,11 (números primos, definidos como un números enteros mayores que cero y tienen exactamente dos divisores positivos). Las dos maneras de Cognición y ver el mundo son funcionales, pero en casos extremos el primero puede resultar en una rigidez limitante y el segundo una dispersión estéril.

en sí mismo... una esperanzadora perspectiva de lo Inconsciente conviviendo con lo Consciente en sus facetas Colectivas e Individuales.

Vislumbro nuevas puertas, ventanas y horizontes, futuras investigaciones respecto a la Creación Musical siguiendo el enfoque que he propuesto en este documento. Un trabajo relacionado con la Música de Concierto de la Posguerra, basado en tres autores significativos: "Inconsciente y Creación Musical en el Siglo XX: Cage, Ligeti y Ontiveros". Abordaría la propuesta de la Escuela Lacaniana respecto al Inconsciente, desarrollada y difundida en el ambiente cultural de esos momentos, tomando en cuenta el punto de vista de la *Psicología Humanista* (Maslow, Rogers o Erickson) así como la incorporación plena de *Visiones Actuales del Inconsciente* (Anexo A) y X de la *Creatividad* (Anexo B) . Articulando los temas mencionados con las corrientes Musicales de ese momento histórico-musical: Serialismo (su ramificación que se denominó Integral), Música Electrónica (Concreta y Electrónica), Aleatorio controlado hasta el uso del Azar, Happening y los retornos (Neos).

En mí emergió la idea de que en el resumen, únicamente queda la obra del Artista, esa esencia sublime de la existencia humana, siendo los detalles personales hasta ciertos puntos intrascendentes y únicamente importantes para aquel que los vivió. Lanzamos una botella con nuestra obra al mar de la vida, de lo humano, con la ilusión de compartir y hermanar con el Otro. ¿Qué es lo que hizo que el mensaje de Gustav Mahler fuera abierto y reabierto durante todo este tiempo y en distintos espacios? Es un misterio que da esperanza y no necesariamente se tendría que resolver...

BIBLIOGRAFÍA

Adler, A. (1985). *El carácter neurótico*. Planeta/Agostini.

Amara, G. (1998). *El psicoanálisis*. México: CONACULTA.

Boyce-Tillman, J. (2003). *La música como medicina del alma*. Paidós.

Cuevas, J. (1993). *Jacques Lacan, en Introducción a la Psicología Científica, Vol. II. Sistema de Universidad Abierta*. Facultad de Psicología (UNAM).

Deikman, A. (1986). *El yo observador*. FCE.

Erwin, S. (1970). *Conceptos fundamentales de la psicoterapia*. FCE.

Evans, R. (1987). *Los artifices de la psicología y el psicoanálisis*. FCE.

Gigerenzer, G. (2008). *La inteligencia del inconsciente*. Ariel.

Horney, K. (1986). *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. Planeta/Agostini.

Howard, G. (2001). *Estructura de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. FCE.

Kramer, J. (1993). *Invitación a la Música*. Javier Vergara.

Levy-Valensi, E. (1980). *El diálogo psicoanalítico*. FCE.

Levy-Valensi, E. A. (1985). *La naturaleza del pensamiento inconsciente*. FCE.

López, S. (2013). *La construcción de lo corporal y la salud emocional*. Editorial Los Reyes.

Rifflet, A. (2004). *Lacan*. Sudamericana.

Sacks, O. (2009). *Musicofila. Relatos de música y el cerebro*. Anagrama.

Schoenberg, H. (1987). *Los Grandes Compositores*. Javier Vergara.

Sevilla, F. (2010). *Don Quijote de la Mancha (Edición Guanajuato)*. Fundación Cervantina.

Soler, J. (1989). *Fuga, Técnica e Historia*. Antoni Bosch, Editor.

Velasco, R. (2015). *Senderos del inconsciente*. México. Paradiso Editores.

Wiener, A.K. (2018). *La dimensión de la verdad y la función de la escritura, en la enseñanza de J. Lacan*.

Ed. Bubok.

REFERENCIAS

Adorno, T. (1999). *Mahler*. Península.

Barceló, A. (2016, Jul.-Dic.). *El taller de creación musical Carlos Chávez y Héctor Quintanar: 1960-1974*.

Revista Pauta, pág. 110-161.

Braunstein, N. (2015). *El goce*. Siglo XXI Editores.

Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.

Csikszentmihalyi, M. (2010). *Fluir: una psicología de la felicidad*. Kairos.

Cuevas, J. (1993). *El psicoanálisis, en Introducción a la Psicología Científica, Vol. II*. Sistema de Universidad Abierta, Facultad de Psicología (UNAM).

De la Grange, H., Richard J. (2014). *Gustav Mahler*. Akal.

Delval, J. (1994). *El desarrollo humano*. Siglo XXI.

Fadiman J., Frager R. (1979). *Teorías de la personalidad*. Harla.

Freud, A. (1986). *El yo y los mecanismos de defensa*. Planeta/Agostini.

Freud, S. (1985). *La interpretación de los sueños*. Planeta/Agostini.

García de la Torre, M. (2018). *Torrente Creativo: la experiencia consciente en la creación musical*. [Tesis de Doctorado Universidad Autónoma de México] Repositorio Institucional
https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/K97RVGTJJRKJRFHEEU7BE9PGI5VP3GGHGJ73P1BRQFTM2UXUQ-17366?func=full-set-set&set_number=476880&set_entry=000001&format=999.

Harry, P. (2002). *Escritos Esenciales de Milton H. Erickson II*. Paidós.

Howard, G. (2016). *Mentes creativas*. Paidós.

Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivos*. Paidós.

Jung, C. (1986). *Psicología de la transferencia*. Planeta/Agostini.

Jung, C. (2004). *Los complejos y el inconsciente*. Altaya.

Jung, C. (2004b). *La dinámica de lo inconsciente*. Trotta.

Jung, C. (2004c). *Sincronicidad*. Sirio.

Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. Hutchinson & Co.

Kolteniuk M., Casillas J., de la Parra J., compiladores (2004). *El inconsciente Freudiano*. Editores de Textos Mexicanos.

Laplanche J., Pontalis, J.B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós.

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. FCE.

Lolo, B. (2010). *De la música de Cervantes a Cervantes en la música: Interpretaciones del arte sonoro*, en XXI Coloquio Cervantino Internacional. Museo Iconográfico del Quijote.

López de Arteaga, J. (2007). *Mahler*. Antonio Machado Libros.

Robles, T. (1990). *Concierto para cuatro cerebros*. Instituto Milton Erickson de la Ciudad de México.

Tallaferro, A. (2000). *Curso básico de Psicoanálisis*. Paidós.

Wagensberg, J. (2017). *Teoría de la creatividad*. TusQuest.

ANEXOS

Anexo A

Visiones Contemporáneas del Inconsciente

Este anexo está elaborado básicamente con los contenidos del libro “El inconsciente Freudiano”, que reúne los trabajos presentados en el XL Congreso Nacional de la Asociación Psicoanalítica Mexicana en el año 2000.

Pulsión, inconsciente y sujeto

De inicio, el autor afirma “el inconsciente es la metáfora de un territorio mental con el que mantenemos una comunicación sin palabras-diálogo siempre tenso y conflictivo- más lleno de silencios que de sonidos...impresiones sensoriales originadas en un adentro corporal no simbolizable...impenetrabilidad a nuestro conocimiento...almacén de representaciones, amasijo de pulsiones y fuerzas en libertad... muy disfrazado en las grandes creaciones artísticas de todos los tiempos. (Vives en Kolteniuk, 2004, p. 1). ¡Qué comentario más pertinente para nuestra línea de investigación!

Lenguaje, sujeto e inconsciente

Se reafirma el paradigma Lacaniano; el terapeuta trabaja con lo que el sujeto le dice y entonces se trata de descubrir lo que subyace (Inconsciente) en la palabra. En el orden Simbólico, el ser humano es determinado como un animal histórico inmerso en el lenguaje, que es el propio marco de su existencia (como su metáfora: el pez sumergido en el agua).

La aseveración de que el Inconsciente se encuentra estructurado como un Lenguaje, lleva a los siguientes cuestionamientos: ¿supone el recubrimiento de un campo por el otro?, ¿es un intento de

establecer una subordinación del inconsciente al lenguaje?, ¿se trata al final de estructuras homólogas? Aceptando que tiene un carácter de escrito: ¿de qué estructura estamos hablando: ideográfica, iconográfica, de nudos, alfabética, etc.? (Ortega en Kolteniuk, 2004, p. 13 - 4). Es ese laberinto en el cual el Psicoanálisis se desarrolla, se convierte en el límite de su dominio. De tal manera que “la relación con el mundo sólo es posible a través de lo enunciable...lo visible y no visible... lo posible y lo imposible” (Ortega, J. en Kolteniuk M., p. 20). Si es correcta la aseveración, entonces el Inconsciente “depende como tal, del goce; es una procesadora del goce por medio del aparato lenguajero que transmuta el goce en el discurso.” (Braunstein, 2015, p. 54)

A la realidad accedemos por medio de lo que no es, con proposiciones negativas (por ejemplo, Blanco es lo que no es Verde, Azul, Rojo, etc.), llegando a un punto de prohibición que conduce al deseo, con sus dos fronteras: la renuncia (a abarcarlo todo) o el síntoma (con su producto: el castigo, que generalmente ocurre en el núcleo familiar y donde la palabra es amordazada). El goce (que no necesariamente es placer) es “como sinónimo de una gran alegría, de placer extremo, de júbilo o de éxtasis.” (Braunstein, 2015, p. 16). Es ese encuentro intersubjetivo y dialéctico con el *Otro* (simbólico y abstracto) que se define durante el contacto con un individuo real y concreto).

El inconsciente Freudiano

Al transcurrir el tiempo, la Teoría Psicoanalítica se volvió más abstracta, rígida... “aquel viejo dogma, hacer consciente lo inconsciente, se convirtió en una pesadilla para la teoría de la técnica” (Palacios en Kolteniuk, 2014, p. 51). ¿A qué tipo de Inconsciente se quiere acceder, el que subyace en la represión primaria o en la secundaria (Superyó)? La propuesta consiste en diferenciar entre el Inconsciente pasado y el presente. El primero es ese niño que habita en el interior, que se estructura durante los primeros cinco años en la relación entre aquellos impulsos primigenios y las iniciales relaciones de objeto (con los padres básicamente). El segundo es el Inconsciente presente como un marco de

referencia más confiable, siendo de más fácil acceso de manera general: se expresa en conductas, emociones, pensamientos o fantasías que demandan imperativamente satisfacción y en ocasiones son vividas como intrusos, en el “aquí y ahora”. Se dice que toda relación con los demás es continuamente transferencia Freudiana: el afecto, la empatía, odios, desacuerdos, amores y todo lo relacionado con los contactos intersubjetivos es un constante intercambio de transferencia-*contra* transferencia. Recurriendo a la *Semiótica*²², se formula que la represión priva a lo reprimido de su expresión verbal, enmarcada en un registro *Semiótico Inconsciente* de vivencias que nos permiten interpretar nuestras experiencias y acciones, determinar la relación social en un campo de significaciones de enorme riqueza.

Palacios escribe que “las reglas semióticas de interacción materno infantil son determinadas culturalmente” (p. 53). Si la retroalimentación es fluida, respetando los cambios de turno y si la madre está realmente presente, da lugar a la diferenciación entre el “yo” y el “tú”. Es interesante señalar que si la madre está deprimida (o ausente emocionalmente), el bebé se retira del intercambio al no encontrar respuesta. Este patrón es aplicable para entender el conflicto intrapsíquico y aquellos fenómenos que, en última instancia, conforman el Inconsciente.

Las fronteras del inconsciente

Dos concepciones del Inconsciente:

A) Se refiere a lo reprimido (*La interpretación de los sueños y Psicoterapia de la histeria*), lo expulsado de la conciencia, reapareciendo a través del retorno de lo reprimido, al contacto de la huella mnémica con la emoción, en formaciones de compromiso entre preconscious-consciente. Finalmente, es la clásica definición: el Inconsciente es lo sexual infantil reprimido. De tal manera que “los seres humanos

²² La Semiótica es una ciencia que estudia los procesos designificación: cómo se produce y cómo se le aprehende. Estudia las distintas clases de signos, así las reglas que gobiernan su generación, producción, transmisión, intercambio, recepción e interpretación. (Revista Lenguaje y Sociedad No. 14, Vol. 14, No. 1-214, p. 176, Escobar, E.)

tenemos un “censor” o inquisidor interno...en contacto...con el actuar...alterará todas las huellas mnémicas del sujeto, así como sus fantasías y deseos.” (Fontanot en Kolteniuk, 2014, pag. 51)

B) Amplía la primera definición en diversos textos (*Más allá del principio del placer, Carta 52, Proyecto de Psicología*) que no explicaba fenómenos como la alucinación, el delirio, el actuar “como si” y fundamentalmente la compulsión a la repetición. El material mnémico preexistente se enfrenta a reordenamientos que establecen nuevas relaciones, reescribiéndose por:

- a) Asociación por simultaneidad.
- b) Correspondencia con la inconsciencia, inaccesibles a la consciencia.
- c) La Pre-consciencia unida a las representaciones-palabra.

Freud supone que el Yo se forma por la percepción exterior y que el ser humano aprende a discernir y diferenciar en relación al prójimo. Introduce términos como lo incognoscible, la cosa del mundo, lo no traducido a la palabra. Yo soy una creencia, Yo soy el doble del otro, son sensaciones y emociones que provocan angustia al sujeto pues lo remiten a la época en que el Yo y el mundo exterior eran lo mismo, sin palabra ni un Yo estructurado. Existen otras tres vías de la pulsión (aparte de la represión): el trastorno por lo contrario, la vuelta hacia la propia persona y la sublimación.

Fontanot (2014) declara que la frontera de lo inconsciente no es entonces lo reprimido sino que se abre al retorno de lo no traducido e inscrito, a lo corporal y al mundo exterior, lo no sabido por bien sabido, bajo la figura de la pulsión de muerte.

Inconsciente y concepción del mundo

El Psicoanálisis postula una nueva visión del mundo, una teoría del conocimiento y una concepción del ser humano, que en su mayoría es Inconsciente, “incluye un conjunto de preposiciones, valores, creencias, códigos de representación y procedimientos, con los que interviene en la construcción de nuestra “realidad” experiencial” (Hernández de Tubet en Kolteniuk, 2014, p. 66), tanto personal

(individuo y familia) como colectiva (sociedad, cultura y momento histórico). Entonces el ser humano se relaciona con el mundo de los objetos dentro de un esquema dinámico en el que confluyen emoción, pensamiento y acción. El Psicoanálisis comprende un método de investigación, una técnica terapéutica y una teoría psicológica que son complementarios e interdependientes, y permiten indagar los mundos experienciales del analizado y el analista, dando acceso a problemas humanos que son inaccesibles por algún otro medio. Es la oportunidad de estudiar cómo las motivaciones inconscientes contribuyen a organizar y encauzar los procesos mentales de la construcción del conocimiento. Los *Psicoanalistas Intersubjetivistas* no trabajan en terapia los contenidos mentales preexistentes del individuo, sino lo que se descubre es una creación surgida en esa interacción (que se denomina el tercer analítico). Por el contrario, los *Psicoanalistas Objetivistas* proponen que en ese proceso se descubren fenómenos preexistentes.

Inconsciente Freudiano frente al pensamiento Posmoderno

La desaparición del Dios (judeocristiano) con el cuestionamiento de los valores e ideales conexos, la discusión acerca del fin de la idea de progreso (del sujeto y en el desarrollo de la historia), aquella subversión de lo bello en las artes y la fragmentación de la conciencia de la “realidad”, entre otros eventos, se proponen como el inicio de la modernidad. (Kolteniuk, 2014, p. 79). Factores como los medios masivos de comunicación, una sociedad compleja y hasta caótica (que es donde residen nuestras esperanzas de emancipación) caracterizan la Postmodernidad. La definen rasgos como: mentalidad pragmática, atomismo social, visión fragmentada de la realidad, hedonismo, no compromiso y desconfianza en las instituciones. Es el resultado de una reacción radical a los sistemas anteriores: positivismo, neopositivismo y el empirismo lógico. Freud es protagonista y puente en este paso de un paradigma a otro. Del otro lado del puente (Postmodernismo) brotan preguntas como: ¿Cuál es la ontología y epistemología del Inconsciente Freudiano?, ¿Se trata de un Universo virtual

(aparato psíquico) colmado de energía, con sus respectivas representaciones, en el interior del sujeto?, ¿Es un efecto semántico resultado de las narrativas durante la comunicación intersubjetiva?, ¿Es una ficción imaginaria aceptada por convención?, ¿O la “cosa en sí”, propuesta por Kant? Wittgenstein menciona también: “como no se puede hablar de ella, más vale callar”.

Derridá, señala que no existe nada detrás del sistema simbólico humano, siendo el Lenguaje la única realidad, entonces puede decirse que el inconsciente no existe (con sus significados ocultos). Para esclarecer el sentido de los símbolos se trata de deconstruir el discurso, mostrar el ensamblaje de sus componentes de origen; no equivale a un análisis o una crítica habitual. (Kolteniuk, 2014, p. 82)

El abandono del vínculo analítico “objetivo”, para plantear un modelo bipersonal interactivo en el cual dos narrativas intersubjetivas se hallan negociando para lograr un resultado satisfactorio, sumergidas en el paradigma del constructivismo social (el sujeto definido por sus redes sociales y culturales dentro de distintos contextos).

Kolteniuk (2014) concluye que el Postmodernismo tiende a diluir el Inconsciente Freudiano, sin embargo, “puede ser entendido como una “microfísica del símbolo” que ocurre en un espacio de alteridad radical respecto del yo del sujeto...comprende energías de investidura pulsional que trabajan con la lógica caótica del proceso primario sobre las representaciones de la cosa, que yo denomino dominio simbólico” (p. 84). Critica la trivialización de la salud mental (medicina y prácticas alternativas), tanto como la adoración a los psicofármacos a los que ve como una amenaza al desarrollo del Psicoanálisis. Su autocrítica abarca la noción de una secta psicoanalítica anacrónica, marginada de las tecnologías de vanguardia y medios de comunicación.

¿Debemos creer en el inconsciente?

En el desarrollo del Psicoanálisis, siempre han existido disidentes que cuestionan el aparato teórico (incluido el concepto de Inconsciente), baste el ejemplo de los llamados “culturalistas” quienes

sugirieron que los fenómenos sociales y culturales eran también parte del mismo Inconsciente (y no únicamente los impulsos libidinales), fueron marginados del movimiento por su postura. El autoanálisis y las definiciones claras son precisas para el sano progreso de la Teoría.

Siendo un descubrimiento empírico, el Inconsciente es el campo de investigación y el estudio de su funcionamiento, características y contenido. Por otro lado, es un conjunto de hipótesis explicativas de lo no consciente observado en terapia. Después de la muerte de Freud, la teoría ha tenido múltiples revisiones, ampliaciones, modificaciones y adecuaciones.

La aceptación de la Teoría Freudiana del Inconsciente depende de una discusión crítica en función de su coherencia interna, la coincidencia con los datos observados en el funcionamiento del psicoanálisis y comparándola con otras propuestas teóricas.

Tubert-Oklander (2014) menciona que gran parte de las dificultades para el debate acerca del Inconsciente, provienen de la confusión entre *mapa y territorio* (planteado así por Alfred Korzybsky); el mapa no es el territorio; los mapas son esquemas parciales que orientan a la persona en relación al territorio representado, de la manera más simple posible para poder ser entendido por el usuario. Los mapas nos son ni verdaderos ni falsos, se conciben como instrumentos funcionales diseñados para el grupo humano que recurrirá a ellos. Un fenómeno similar ocurre con las teorías, que orientan al estudioso en relación a la realidad experiencial para encontrar una explicación a lo ocurrido, hacer predicciones e intervenciones.

Existe el riesgo que cada analista formule sus propias normas, técnicas y teorías; es preciso un equilibrio entre creatividad y rigor, para alcanzar coherencia entre la comunidad profesional relacionada con el Psicoanálisis. El autor esclarece que se puede partir del axioma que presupone un ser humano desarrollado desde el inicio en la relación con los otros, siendo lo Inconsciente esa capa desconocida de su existencia intrapersonal, interpersonal y transpersonal. Constantemente se debe tener claro que el Inconsciente es un campo heterogéneo e ilimitado de relaciones complejas y las

cuales sólo pueden ser descritas mediante un lenguaje metafórico (que no equivale contenidos concretos del mismo) y depende de la creatividad en la interacción de los involucrados.

En la lógica del Inconsciente “no cabe hablar de “contenidos” diferenciados, si no sólo de procesos dinámicos de identificación y relación, los cuales carecen de cualquier contenido específico” (Tubert-Oklander en Kolteniuk, 2014, p. 107). El pensamiento humano se mueve entre lo asimétrico y lo diferenciado; lo simétrico y conciso, lo que impide explicarlo únicamente de manera Racional. Los contenidos de las fantasías de los pacientes son metáforas que intentan dar sentido al resultado de la compleja relación Inconsciente manifestada en el consultorio. Ocurre como en los talleres literarios, se comparten las creaciones para comparar experiencias y hallazgos, así como enriquecer el lenguaje de los participantes. Concluye que no se debe creer en el Inconsciente, sino se debe abordar, interpretar y estudiar sin las limitaciones de lealtades, creencias o suposiciones previas.

El inconsciente: ¿función, estructura o sistema?

Aquí se propone una metodología para abordar el tema del Inconsciente, con tres apartados:

1) Delimitación.- Ocurre dentro del proceso Psicoanalítico, en el marco de la atención flotante y la asociación libre. Son funciones que se encuentran alteradas, donde surge otras intenciones no deseadas y que son efectuadas a pesar de la acción del Yo (con sus funciones integradoras, sintetizadores y de observación). Está conformado por los objetos internos y sus estructuras, en donde conviven las huellas de lo recordado o no recordado, placentero o displacentero, organizando las conductas y los afectos. Su mecanismo de regulación es el Superyó (ideal del yo o el yo ideal).

Fernández (2014) acota una cualidad que pocas veces se utiliza para delimitar el Inconsciente: son los estados de alerta y dormir, análogos al Proceso Primario y al Secundario, destacando la importancia del tránsito de un período al otro.

2) Definición.- Es un hueco, una falla...”son las alteraciones en las pulsiones, los enlaces, las otras funciones, los elementos, estructuras o sistemas, cuando éstos quedan fuera del sistema consciente”.

(Fernández en Kolteniuk, 2014, p. 107)

3) Esquematación.- Tiene un sustrato biológico proveniente de la filogenia, la herencia y los instintos; zonas erógenas y un objeto (con forma humana) que satisface la necesidad de estabilizar las Pulsiones (carga y descarga) y que construye una imagen interna. La relación con un Yo represor que es un mecanismo naturalmente autoregulator, puede provocar disociación entre idea y afecto (inhibiciones y sus derivados defensivos).

El inconsciente igualmente se liga a símbolos y formas de Lenguaje (significantes y significados; metáfora y metonimia). Afectivamente contempla la posibilidad de que el placer se transforme en dolor y viceversa.

Expone que el Psicoanálisis utiliza un la Teoría General de Sistemas²³, recurriendo al concepto binomio: el hueco como cero con su metáfora el Inconsciente y su metonimia el número uno como lo Consciente: día-noche aparejados a vigilia-sueño y proceso primario-proceso secundario.

Se plantean si la Teoría de los Fractales²⁴, puede aplicarse al Inconsciente que “se autoreproduce y se autoduplica en las grandes dimensiones irregulares y complejas” (Fernández en Kolteniuk, 2014, p. 116). O el Sistema Binario (1-0) del que puede resultar en sistemas sumamente complejos que puedan explicar las elaboradas dimensiones de la mente humana.

²³ La teoría de sistemas o teoría general de los sistemas es el estudio interdisciplinario de los sistemas en general. Su propósito es estudiar los principios aplicables a los sistemas en cualquier nivel en todos los campos de la investigación. En 1950 Ludwig von Bertalanffy planteó la teoría general de sistemas propiamente dicha. Posteriormente, en la década de los setenta, Humberto Maturana desarrolló el concepto de autopoiesis, el que da cuenta de la organización de los sistemas vivos como redes cerradas de autoproducción de los componentes que las constituyen. <https://www.sesge.org/tgs/2-uncategorised/150-que-es-la-teoria-general-de-sistemas.html>

²⁴ El termino fractal (del Latín fractus) fue propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975. Un fractal es un objeto cuya estructura se repite a diferentes escalas. Es decir, por mucho que nos acerquemos o alejemos del objeto, observaremos siempre la misma estructura. <https://www.xatakaciencia.com/matematicas/que-son-los-fractales-y-como-se-construyen>

Finalmente, señala en cuanto al Terapeuta que debe “superar su narcisismo, su realidad autoconstruida, para entender y respetar la distinta a la suya...” (Fernández en Koltieniuk, 2014, p. 118), a fin de que el Paciente logre su autorregulación.

Anexo B

Creatividad

La Creatividad existe desde que el ser humano se ha manifestado como tal, en la interacción con el entorno y en sus relaciones humanas. Objetos anteriores al surgimiento del Homo Sapiens lo revelan: herramientas, construcciones, pinturas y armas, tuvieron principalmente un fin utilitario. Ya las primeras Civilizaciones de la Humanidad dejaron testimonios más concretos y estructurados de sus creaciones.

En la actualidad es asunto cotidiano: ciencia, arte, empresas, tecnología y amplio etcétera se sirven de ella, inclusive existen ambientes en los que se le fomenta. “Se diría que hay actividades que de por sí son más creativas que otras. Lo que parece evidente si comparamos el trabajo de un artista con el de un contador. Existen actividades notablemente creativas, es verdad, pero no hay actividad humana que esté exenta de crear. Homo creator puede ser una denominación más apropiada que la de Homo sapiens.” (Wagensberg, 2017, p. 4)

Las actividades que provocan disfrute frecuentemente han sido planteadas con un propósito creativo. Juegos, deportes, formas artísticas y literarias se desarrollaron durante siglos con el expreso propósito de enriquecer la vida con experiencias agradables. Pero sería equivocado asumir que sólo el ocio y el arte pueden ofrecernos experiencias óptimas. “En una cultura saludable, el trabajo productivo y las necesarias rutinas cotidianas de la vida también satisfacen necesidades utilitarias... los detalles habituales pueden transformarse en juegos personalmente significativos que ofrezcan experiencias óptimas”. (Csikszentmihalyi, 2010, p. 103)

Dos ámbitos básicos es donde se puede registrar la Creatividad que es tradicionalmente estimada y socialmente admitida:

1) Descubrir relaciones ocultas en el mundo físico como en la Ciencia y la Tecnología.

2) Dar vida a nuevos mundos y universos en el Arte.²⁵ En los tiempos modernos, el inicio del estudio de la Creatividad se ubica entre los años 40as y los 50as, surgido de dos corrientes psicológicas: la Psicología Experimental (todo descubrimiento para ser válido, debe poder repetirse), el Psicoanálisis y la Psicología Humanista.

El mismo término de *Creatividad* fue introducido en el lenguaje científico por Guilford, desde 1950.

Dos son sus principios fundamentales según este autor:

- 1.- Todo el mundo tiene capacidad para crear.
- 2.- La creatividad puede ser desarrollada y aprenderse.

Un enfoque actual

Gardner (2016), asegura que no hay un único tipo de creatividad y dentro de su estudio enfocado a 7 creadores característicos, transgresores y revolucionarios del siglo XX: Sigmund Freud (1856-1939), Albert Einstein (1879-1955), Pablo Picasso (1881-1973), Igor Stravinsky (1882-1971), T. S. Eliot (1888-1965), Martha Graham (1894-1991) y Mahatma Gandhi (1869-1948). No obstante, es posible encontrar modelos o puntos en común que pueden dar indicios para esclarecer el tema.

Una base estructural es precisa para que se dé la Creatividad en el Individuo, exhibiendo tres tipos de relaciones:

- a) El infante con un maestro adecuado.
- b) Entre el individuo y su actividad (formación) creativa.
- c) La que establece con los demás (familia, amigos, instituciones, público).

²⁵<http://files.portaldelacreatividad.webnode.es/200000107-be620bf549/Breve-historia-de-la-creatividad.pdf>

Considera el devenir Histórico influyente en las manifestaciones de los creadores “me inclino por la opinión de que exista...un espíritu de la época que se manifestaría a través de individuos concretos...le servirían (quizá inconscientemente) de transmisores”. (Gardner, 2016, p. 37)

La concepción Creatividad a menudo se conecta con el de Inteligencia, la que gracias a la *Psicometría*²⁶ (iniciada por Binet en Francia y Lewis en Norteamérica), pudo ser “medida”. En este tipo de pruebas se privilegia el *Pensamiento Convergente* que permite encontrar la respuesta correcta o convencional, en cambio, la Creatividad se sirve del *Pensamiento Divergente* en el cual se logran asociaciones diferentes, peculiares y únicas. Entonces, se concluye que Inteligencia no es equivalente a Creatividad y también que los Test que pretende medir la capacidad de qué tanto es un individuo Creativo, no funcionan adecuadamente.

Durante muchos años, se ha intentado explicarla por parte de las *Ciencias Cognitivas*²⁷ y la Psicometría. A final de cuentas, los Test de papel y lápiz no han sido lo suficientemente válidos y confiables para evaluarla, sin embargo, han motivado a significativas investigaciones. Las Ciencias Cognitivas han abordado el tema enfocados en la *Informática*, con programas que pretenden simular la creatividad, pero se enfrentan con significativas diferencias “el ser humano...debe investigar; determinar, entre una serie infinita de datos potenciales, (lo cuales) son pertinentes para la solución del problema; y averiguar qué tipos de análisis hay que realizar...” (Gadner, 2016, p.50), aun cuando en los últimos años el progreso en la *Cibernética* y los esfuerzos en la *Inteligencia Artificial* son asombrosos. Los investigadores de la escuela Gestalt, enfrentan limitaciones en sus experimentos favorecen sólo ciertos

²⁶**Psicometría** se puede definir como: "Disciplina metodológica, dentro del área de la Psicología, cuya tarea fundamental es la medición o cuantificación de las variables psicológicas con todas las implicaciones que ello conlleva, tanto teóricas como prácticas". <https://www.psicologia-online.com/introduccion-a-la-psicometria-2208.html>.

Su instrumento principal son los Test, que miden aspectos como la inteligencia, aptitudes, personalidad, psicopatología, vocación, desarrollo y problemas neuropsicológicos.

²⁷ Ciencia Cognitiva es una perspectiva multidisciplinar sobre la mente humana, que puede ser aplicada a otros sistemas de procesamiento de la información, siempre y cuando mantengan similitudes en cuanto a las leyes que rigen el procesamiento. Incluye, por ejemplo, la [filosofía de la mente](#), la lingüística, la neurociencia, la psicología cognitiva y los estudios en inteligencia artificial, así como algunas ramas de la antropología. <https://psicologiaymente.com/psicologia/ciencia-cognitiva> 20/9/20

tipos de inteligencias (Visual o Lingüística, por ejemplo) o a individuos familiarizados con el tema.

Dentro de la complejidad de la materia, han logrado examinarlo de manera relativamente eficaz.

Gadner sintetiza la propuesta de Howard Gruber acerca de los individuos creativos: ...se dedican a una amplia y extensamente interconectada red de iniciativas; manifiestan un conocimiento de la finalidad o voluntad que impregna su entramado, dando sentido a sus actividades diarias y anuales; procuran la creación y aprovechamiento de imágenes de amplio campo de aplicación (tales como el árbol ramificado de la evolución); y muestran un estrecho y constante lazo afectivo con los elementos, problemas o fenómenos que están estudiando. (2016, p. 52)

Otro abordaje es el estudio de la personalidad y la motivación, siendo los rasgos característicos de la persona Creativa: independencia, confianza en sí mismo, visión no convencional, vivacidad, acceso oportuno a Procesos Inconscientes, ambición y trabajo constante.

Freud creía que el asunto de la Creatividad desbordaba la capacidad explicativa del Psicoanálisis. Con todo, consideraba que una parte importante de la labor artística, como su impulso y significado inicial queda oculta tanto para el mismo autor como a su público. El concepto de Sublimación coincide con la idea de que la Energía Libidinal del Creativo se vuelca a su Creación, destacando su carácter lúdico y conectando la emoción con la curiosidad, alejándose de la realidad o de plano construyendo otros universos.

Los *Psicólogos Conductistas* proponen que los Creadores los son porque han recibido una serie de recompensas o reforzamientos positivos relacionados con dicha actividad.

La psicóloga social Teresa Amabile, descubre que la motivación *intrínseca*, es decir, hacer por el puro placer, da mejores resultados originales, que la que es da por motivos externos (*extrínseca*)²⁸.

Simonton tiene una atractiva perspectiva Historimétrica, la que se dedica a investigar los datos cuantitativos como la personalidad, circunstancias o cualidades destacadas del individuo. Es de notar

²⁸Es una vivencia comparable con el “Fluir” propuesta por MihaliCsikszentmihalyi,

que la etapa de la vida de máxima Creatividad, según Gardner, oscila entre los treinta y cinco y los treinta nueve años. Los creadores más respetados son los más productivos; entre sus obras malas y buenas se decantan las que trascienden.

Gadner (2014) señala de una forma sintética respecto al papel de la niñez en el asunto: “lo que permite distinguir a los individuos creativos son sus modos de utilizar provechosamente las intuiciones, los sentimientos y las experiencias de la niñez. Para algunos propósitos, borrar (malos) recuerdos de niñez puede resultar un modo de adaptación... (para) forjar nuevas comprensiones y crear mundos nuevos, la infancia puede ser un aliado poderoso... su vida de niño lleno de asombro”. (p. 67). Es conocido el hecho de que al menos se necesitan diez años e intenso y arduo trabajo para adquirir maestría en algún campo: desde un inicio los Creativos lo son, inquietos no se conforman sólo con aprender, sino que buscan distintas maneras y formas de variar lo se incorpora a su experiencia. Esta actitud se va confirmando a lo largo de su vida, con los naturales tropiezas, retrainientos y pruebas hasta que logran una aportación importante a su área de trabajo, en períodos creativos de 10 años que es cuando se renueva el impulso o se redirecciona. Resumidamente, el Individuo Creativo es aquel que resuelve problemas constantemente, obteniendo productos o quien define cuestiones nuevas en un campo específico, para luego ser admitidas como válidas.

El contexto familiar que promueve experiencias óptimas tiene cinco características (Csikszentmihalyi, 2010, p. 171)

- 1) *Claridad*: los adolescentes saben lo que sus padres esperan de ellos: las metas y la retroalimentación en la interacción familiar esta definidos.
- 2) *Centramiento*: la percepción de que sus padres están interesados en lo que hacen, en sus sentimientos y experiencias concretas.

- 3) *Elección*: los niños sienten que tienen una variedad de posibilidades para escoger, lo que puede incluir quebrantar las reglas paternas (y están dispuestos a enfrentar las consecuencias).
- 4) *Compromiso*: confianza que permite al niño sentirse lo suficientemente cómodo como para disminuir sus defensas e implicarse en cualquier cosa en la que esté interesado, sin ser consciente de sí mismo.
- 5) *Desafío*: padres que brindan a sus hijos oportunidades cada vez más complejas para la acción (retos).

El estudio de la Creatividad requiere un enfoque multidisciplinario: psicólogos, biólogos, neurólogos, filósofos, neurólogos, informáticos y artistas. Csikszentmihalyi se pregunta ¿Dónde está la creatividad?

Responde: a) en la persona o talento individual; b) una disciplina definida; c) en un entorno que califica la calidad del individuo y sus productos, en un sistema dinámico y circular donde cada uno influye en el otro²⁹.

Destacables hallazgos surgieron en la investigación de Gardner (2016): los Creadores que lograron una relevante aportación en su esfera de acción, tuvieron una red de apoyo (afectivo y/o cognitivo) conformada de aquellos con quienes se sintieron a gusto y los comprendieron, por otro lado, el innovador puede ser visto como un maestro que introduce a un niño (amigo o colega) a un novedoso lenguaje y cultura; también como un adolescente interactuando con un compañero comprensivo. El otro descubrimiento fue que muchos “sacrificaron” una existencia personal plena por una vida sobria, solitaria o combativa, convencidos de que si no lo hacían, se perderían sus talentos. No obstante, les fue necesario un ambiente en el que se relacionaran con los demás, siendo a veces encantadores, en

²⁹Gardner postula que una asíncrona moderada entre los tres componentes de este modelo, incrementa la posibilidad de un proceso creativo (p.82). El punto crucial es que el individuo no se abrume ni desmotive por la circunstancia discordante y difícil.

ocasiones conflictivos, pero siempre de acuerdo en el interés promover sus logros; incluso se hacen de una corte de seguidores o discípulos incondicionales que los apoyan.

El fluir

El control sobre la Conciencia requiere habilidades cognitivas (inteligencia) y de la colaboración de las emociones y la voluntad. Es insuficiente saber cómo hacerlo, se debe trabajar metódicamente, a la manera de los atletas o los músicos quienes deben practicar lo que saben teóricamente, señala Csikszentmihalyi (2010).

En su evolución, el sistema nervioso humano se ha complejizado hasta el punto de afectar sus propios estados (*Autoconsciencia*), funcionando de forma interdependiente con su carga genética y su medio ambiente y puede regir en situaciones determinadas su propio e independiente hacer. Todos conocemos individuos que pueden transformar situaciones difíciles en desafíos para superar y se les da de manera natural gracias a la ímpetu de su personalidad.

El desorden interior, o *entropía psíquica*, es una desorganización de la personalidad (por causas corporales, emocionales o sociales) que deteriora su efectividad cuando aparece en la conciencia información que entra en conflicto con las fines del individuo. Experiencias prolongadas de este tipo pueden debilitar la personalidad hasta el punto de no ser capaz de prestar atención y perseguir sus metas.

El estado opuesto es la *experiencia óptima*. Cuando la información que llega a la conciencia es congruente con nuestras metas, la energía psíquica fluye sin esfuerzo, en el marco de una armonía mínima en lo corporal, emocional y social; entonces se puede dar una retroalimentación positiva que fortalece la individuo y su atención es más libre para enfocarse en el mundo exterior y el interior, ese decir, existir en el presente aquí y ahora. Una de la característica universal de esta experiencia es que

la actividad llega a ser algo espontáneo, casi automático: *dejan de ser conscientes de sí mismos como seres separados de las acciones que están realizando*, es decir, sujeto y “objeto” son uno mismo.

La personalidad autotélica es aquella que transforma experiencias potencialmente entrópicas en flujo. Por lo tanto, las reglas para desarrollar esta personalidad que “fluye” son simples y derivan directamente del siguiente modelo:

1. *Definir las metas.*
2. *Sentirse inmerso en la actividad.*
3. *Prestando atención a lo que está sucediendo.*
- 4.- *Aprender a disfrutar la experiencia inmediata.*

“El flujo ayuda a integrar la personalidad porque en este estado de profunda concentración la conciencia está extraordinariamente bien ordenada. Los pensamientos, las intenciones, los sentimientos y todos los sentidos se enfocan hacia la misma meta. La experiencia está en armonía.” (Csikszentmihalyi, 2010, p. 87)

Es la vivencia de *Fluir* una total atención en la tarea enfocada en el logro de un objetivo, llegamos a los límites de nuestra concentración y está asociada a un sentimiento de movimiento sin esfuerzo, cuando la conciencia trabaja suave y continuamente, siendo la actividad agradable y relacionada con una determinada esfera de la vida, existiendo la posibilidad de ampliar ese estado psíquico a distintos ámbitos cotidianos (se puede ser creativo cocinando) y profesionales (la manera en que se presenta un tema en el salón de clase). “Este aspecto dinámico explica por qué las actividades de flujo conducen al crecimiento y al descubrimiento”. (Csikszentmihalyi, 2010, p.167)

Cuando la personalidad y vida del Creativo es más completa y plena de lo que era anteriormente, el individuo crece. Esa complejidad es el resultado de dos procesos psicológicos: la diferenciación (un movimiento hacia la originalidad, a separarse de los demás) y la integración (lo opuesto: a la unión con otras personas, con ideas y realidades más allá de uno mismo). Un ser humano completo es aquel

que logra armonizar estas tendencias opuestas. Para lograrlo, se formulan dos estrategias principales:

- 1) Aspirar a que las condiciones externas estén de alineadas con nuestras metas.
- 2) Transformar nuestra experiencia interna (visión) de las condiciones externas, para adaptarla a nuestros fines.

“La complejidad frecuentemente se considera como algo negativo, sinónimo de dificultad y confusión.

Y esto puede ser cierto, pero únicamente si lo igualamos sólo con diferenciación. Porque la

complejidad también involucra una segunda dimensión: la integración de las partes autónomas”.

(Csikszentmihalyi, 2010, p. 85)

La fenomenología del disfrute (cuando se han logrado metas constantemente y se está motivado)

tiene ocho componentes importantes, afirma Csikszentmihalyi.

- 1) La experiencia ocurre cuando nos enfrentamos a trabajos que podemos realizar satisfactoriamente.
- 2) Capacidad de concentrarse en el hacer.
- 3) Metas claras y retroalimentación inmediata.
- 4) Se actúa sin esfuerzo, con profunda involucración, disociada de preocupaciones y frustraciones cotidianas.
- 5) Experiencias agradables provocan un sentimiento de control sobre sus acciones.
- 6) Se desvanecese la personalidad, y paradójicamente el sentimiento acerca de la misma surge más fuerte después de la experiencia de flujo.
- 7) El sentido del tiempo se altera; las horas pasan en minutos y los minutos pueden parecer horas.
- 8) La composición de todos estos elementos ocasiona un sentimiento profundo de gozo, que recompensa tanto a las personas, que éstas sienten que es útil invertir mucha energía los proyectos.

Anexo C

Voz de Compositores Mexicanos Contemporáneos

Se aplicaron a seis Compositores Mexicanos Contemporáneos un cuestionario con el fin de conocer acerca de su labor creativa y el Inconsciente.

1. ¿Cuál es su formación musical?
2. ¿Cuál y cómo ha sido su desarrollo profesional como compositor?
3. ¿Cómo aborda la creación de una obra?
4. ¿Considera el Inconsciente importante en su labor creativa?
5. ¿Qué lo llevó al mundo de la composición musical?

Lucía Álvarez

1) Soy músico desde muy temprana edad (cinco años). Mi formación primero fue con maestros particulares en el área de piano. A la edad de doce años ingresé a la Escuela Nacional de Música de la UNAM a estudiar PIANO. A la edad de 17 años empecé a componer de manera autodidacta con los conocimientos adquiridos en el área de piano. Posteriormente, cursé la carrera de Composición en la misma escuela ahora Facultad de Música.

2) La composición fue casuística desde los 17 años debido a encargos que tuve en el teatro para escribir música para las obras donde yo también tocaba el piano. Posteriormente, empecé a escribir para el Cine y también para obras de concierto. Poco a poco adquirí los conocimientos técnicos y formales para escribir música. Aunque cursé la carrera de Composición en la FaM, mi formación, hasta la fecha, sigue siendo autodidáctica pues suelo analizar obras musicales y leo libros relacionados con la composición (Armonía, contrapunto, formas, orquestación, notación etc.) y sobre todo escucho mucha música con intenciones analíticas.

3) Depende de la obra. Si es una obra de carácter escénico (cine, teatro, ópera etc.) es el tema de la obra en cuestión el que dirige mi escritura. Si la obra es concertística (solos, duetos, tríos, música de cámara o sinfónica), suelo dejarme llevar por la parte motivico-formal de la misma. Es decir, presentación de los temas, paráfrasis de los mismos, desarrollo, contrastes, instrumentación etc.

4) Creo que el Inconsciente es el conocimiento “digerido” que se manifiesta de manera espontánea.

El Inconsciente siempre está presente en cualquier actividad creativa del hombre. Depende del acervo que se tenga de conocimientos hadoc, éstos aflorarán de manera “espontánea” dentro del desarrollo de la obra. No creo en la intuición sino en el buen gusto cultivado.

5) Como lo dije anteriormente, en un principio fue casuístico debido a los encargos musicales solicitados. Posteriormente, al darme cuenta de que me atraía especialmente, se convirtió en una auténtica vocación. Creo en la composición como un oficio artesanal que puede convertirse en artístico. El “vestir musicalmente” una obra literaria me permitía divagar por un mundo de imaginaciones sonoras que servirían para arropar aquellas escenas. Poco a poco, me fui emocionando al entrar de lleno en el mundo de la composición musical por sí misma: Las relaciones armónicas y el camino de cada acorde a través de sus enlaces, el movimiento contrapuntístico de las voces, las capacidades sonoras de los instrumentos y sus diferentes técnicas. Pero, siempre está presente en mí la cuestión narrativa del discurso musical. Es decir, siempre tengo una imagen visual o emotiva. “La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de la observación” Esto conduce a la satisfacción de ver terminada la obra.

Leonardo Coral

1) Mi formación como compositor fue en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (Actualmente Facultad de Música). Estudié inicialmente con Juan Antonio Rosado y RadkoTichavsky, posteriormente realicé la licenciatura con Federico Ibarra y el posgrado con María Granillo. También he tomado cursos

con Marco Stroppa (Bartók Festival de 1993 en Hungría), Franco Donatoni, Mario Lavista, Ana Lara, Carlos Sánchez, Gabriela Ortíz. En la Escuela Nacional de Música estudié piano con Pilar Vidal, Fuensanta Fernández, Luis Iván Jiménez, Aurelio León, Jesús María Figueroa y Santa Cruz.

2) Mi producción es de más de 150 obras y abarca música de cámara, orquestal y para coro y orquesta.

Mis obras se han presentado en México, USA, Canadá, Europa, Asia, Oceanía y Latinoamérica. He sido miembro del Sistema Nacional de Creadores del FONCA. Tengo una discografía de aproximadamente 32 Cds (4 de ellos monográficos). OFUNAM ha estrenado mis obras *Águila real* y *El jardín de las delicias*. La Sinfónica Nacional estrenó *Ciclo de vida y muerte*. Rodrigo Macías grabó mi Cantata *Un Sueño de Sor Juana* con Grace Echauri, mezzosoprano, el Coro del Estado de México y la Orquesta Sinfónica Mexiquense. El propio Rodrigo Macías estrenó *Xinantécatl* con el Coro Polifónico del Estado de México y la Orquesta Sinfónica del Estado de México. Próximamente se estrenará con la OSEM otra obra que me encargó Rodrigo Macías: *Concierto No.2 para violín y orquesta de cuerdas*, homenaje a José Clemente Orozco, con Nana Babayeva como solista. También he tenido estrenos significativos con la OSUG, OFCM, OCBA, OSUANL, OSIPN, etc. Excelentes solistas han presentado mis conciertos para piano, guitarra, viola, clarinete, violín, cello, flauta: María Teresa Frenk, Mauricio Náder, Juan Carlos Laguna, Gonzalo Gutiérrez, Krisztina Deli, Omar Hernández-Hidalgo, Fernando Domínguez, Hugo Ticciami, Cuauhtémoc Rivera, Ignacio Mariscal, Alejandro Escuer. Michael Tsalka ha difundido en todo el mundo mi música para teclado. He obtenido los premios *Círculo Disonus* (1984), *Melesio Morales* (2005), *Sistema de Fomento Musical* (2006, 2008), *SACM* (2007), *MuseumGeelvinck* (2012) en *Ámsterdam*, *II Concurso Universitario de Composición Musical* (2014). Destacados directores han presentado mis obras: José Areán, José Luis Castillo, Andrés Cárdenes, Sergio Eckstein, Christian Gohmer, Iván López Reynoso, Juan Carlos Lomónaco, Félix Carrasco, GaetanKuchta, Rodrigo Macías, Jesús Medina, Alfredo Mendoza, Francisco Orozco, Samuel Pascoe, Miguel Salmon Del Real, Bojan Sudjic, Juan Trigos, Antonio Tornero, Bartholomeus Van de Velde, Armando Vargas, Armando Zayas.

Con respecto a la música de cámara, he trabajado con la Camerata de las Américas, Trío Acuarimántima, Cuarteto Aurora, Camerata de la Escuela Nacional de Música, Cello Alterno, Cuarteto Latinoamericano, Cuarteto Arcano, Cuarteto Aurora, Cuarteto de la Ciudad de México, Cuarteto Carlos Chávez, Cuarteto Redes, Cuarteto Selene, Cepromusic, Da Capo, Dúo Deconet, Dúo Ditirambo, Ensamble Tamayo, Dúo Mánik, Dúo México con Brío, Dúo Música Curiosa, Ensamble 3, Ónix, Quinteto de Alientos de la Ciudad de México, Ensamble de las Rosas, NomadEnsemble, Tambuco, Trío Coghlan, Trío Cuicacalli, Trío Tempori, Trío Terraluz, Zicklus, Leonardo Chávez, David Koto, ViktoriaHorti, Tere Frenk, Ignacio Mariscal, Luis Mora, Luis Humberto Ramos, Evangelina Reyes, Camelia Goila, Carmen Thierry, Miguel Ángel Villanueva, Javier Vinasco.

3) Depende de la obra. Mi visión es ecléctica. Considero que ningún sistema composicional es mejor que otro ya que cada cual ofrece distintas posibilidades para expresar la interioridad subjetiva, emotiva y sensual. Pienso que lo que verdaderamente importa en la composición es lograr una poética sonora que transmita convincentemente la energía vital y espiritual del ser humano, más allá de las polémicas tonalidad - atonalidad, modernismo - posmodernismo, arte sonoro electroacústico - expresión tradicional, arte popular - arte clásico.

Como latinoamericano, soy el resultado de un complejo proceso histórico de mezcla cultural. Sería absurdo negar mi parte europea, pues el idioma con el que me comunico y el sistema de codificación musical que empleo son europeos. Sin embargo, las condiciones de mi país, México, son muy distintas a las del viejo continente e inciden en mi forma de expresión musical. Vivimos una época con gran diversidad de corrientes musicales. Esto tiene causas multifactoriales que involucran desde aspectos meramente artísticos y psicológicos hasta cuestiones históricas, sociológicas, geográficas, económicas y tecnológicas. Cada forma de hacer música responde a una realidad diferente. Los caminos que tiene actualmente el compositor, en la búsqueda de su propia personalidad, son múltiples.

En mi proceso creativo, la síntesis de elementos disímbolos para conformar dos mundos contrastantes y complementarios es substancial. Uno de ellos es de carácter luminoso con colores translúcidos y tendencia hacia la expresión melódica; el otro es visceral, rítmico y enérgico. Lo anterior se puede dar en mí dentro de la búsqueda meramente musical y abstracta de la claridad de la forma y el equilibrio instrumental o como fruto del estímulo de ideas extramusicales que me aportan otras disciplinas como las artes plásticas o la literatura.

4) Sumamente importante. Cuando compuse El jardín de las delicias tuve la visión de un jardín extraño y fabuloso con gente bailando. Me dije: “mmh, que interesante, esto es El jardín de las delicias de El Bosco. Quiero hacer un Concierto para flauta y orquesta con esta visión”. Cuando trabajaba en mi Cantata Un Sueño de Sor Juana, la monja jerónima me visitaba a través de su inmensa y maravillosa poesía y me transmitía un sentimiento oceánico de eternidad y vastedad. Pienso que este tipo de visiones, que han detonado el proceso creativo de algunas de mis obras, vienen del inconsciente, y se manifiestan a través de imágenes arquetípicas en conexión con las artes plásticas o la literatura. Carl Gustav Jung (1875-1961) introdujo el término ‘arquetipo’ en el ámbito de la psicología y el psicoanálisis. Jung señala que “Los arquetipos son formas típicas de comportamiento que al volverse consciente aparecen como representaciones, como todo lo que se convierte en contenido de la consciencia.” (La dinámica de lo inconsciente.). Las representaciones arquetípicas están presentes en todas las culturas a lo largo de la historia y son una expresión de la energía interior del ser humano que se expresa a través de mitos, símbolos, imágenes, metáforas o alegorías. La palabra arquetipo es de origen griego y su etimología se compone de arjé, fuente, principio u origen, y typos, impresión o modelo. De acuerdo con esto, el arquetipo es el patrón del cual otros objetos, ideas o conceptos se derivan.

Apliqué las ideas de Jung sobre los arquetipos y el inconsciente para generar, a partir de una idea subjetiva, la gramática musical de mi obra para orquesta Ciclo de vida y muerte. Esta fue mi tesis de

posgrado y se basa en un relato simbólico en seis escenas con imágenes arquetípicas recurrentes en el ser humano: I. El caos II. La primera pareja, III. La colectividad ritual, IV. La disputa, V. El espíritu de la noche, VI. Rito del resurgimiento. El relato gira en torno a la idea mítica del eterno retorno de lo idéntico como una espiral de acontecimientos que evolucionan por la interacción de principios opuestos: la vida y la muerte; la oscuridad primigenia del caos y la luminosidad del encuentro entre el hombre y la mujer; el principio femenino y el principio masculino; el éxtasis místico y progresivamente explosivo alrededor de un chamán en la ceremonia del fuego y la catarsis diáfana de su vuelo mágico en la penumbra; la violenta carnicería de grupos humanos en disputa; la misteriosa noche, que representa a la muerte; y el regreso a la oscuridad del caos. Este proceso dialéctico entre fuerzas antagónicas y primordiales, en el que se acumula cada vez mayor tensión, se resuelve luminosamente con el resurgimiento de la pareja humana. Es decir, se regresa al punto de partida pero con una nueva perspectiva. Es el ciclo de renovación eterna.

5) La aspiración de ser parte del ritual maravilloso y ancestral que es la música. Es el deseo de comunión con mis semejantes a través del arte de los sonidos.

Jorge Córdoba Valencia México D.F. (1953)

1) Estudié en el Conservatorio Nacional de Música de México recibíndome como Cantante con Mención Honorífica y en donde estrené varias de mis composiciones. Continué mi preparación tomando diversos Cursos de Composición y Dirección en España, Brasil, República Dominicana, Hungría y USA. He recibido diversos Premios y Reconocimientos Nacionales e Internacionales y he sido ganador de varios Concursos Nacionales de Composición y Arreglo Coral convocados por el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM). Formé parte del Sistema Nacional de Creadores del Fonca (2011-2013). Así mismo he recibido innumerables comisiones de parte de prestigiosos intérpretes nacionales e internacionales como: la OFUNAM, la Sinfónica de Oaxaca, El Taller Coreográfico de la

UNAM, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Coro VocalEssence, el Coro Alunni de la Universidad de Yale, el Ensemble Maderaire, el Ensemble Vocal Chicago a Capella, el Dr. Alejandro Moreno, el Patronato del Centro Cultural “Roberto Cantoral y la Dra. Loida Pineda, por citar algunos. Durante 2009 y 2010 fui Compositor comisionado para el Programa Cantaré en Minneapolis, MA, USA., en donde estrené varias de mis obras, destacando mi Cantata Aquí ha nacido el tiempo (poema de Roberto López Moreno) para 4 coros mixtos (300 voces) y 4 marimbas chiapanecas con el Coro VocalEssence y la Marimba Nandayapa, dirigidos por Philip Brunelle y presentada en la Catedral de Saint Paul. Así mismo otras de mis composiciones han sido seleccionadas para participar en los Festivales WorldMusicDays celebrados en Rumania, Eslovenia, Suiza, Suecia, Australia y Polonia. Como Conferencista, Tallerista y/o Director he participado en Festivales de Música Contemporánea y Simposios Corales en España, Panamá, Cuba, Venezuela, Guatemala, Puerto Rico, Ecuador, Brasil, Estados Unidos, Japón, Italia, Argentina, China y Corea. He sido Director Artístico de varios Coros como el de la Orquesta Mexicana de la Juventud; Coro Facetas; Coro de la UNAM; Coro de Madrigalistas de Bellas Artes, Coro de la UAM Iztapalapa; TuúmbenPaax, Ensemble Escénico Vocal del SNFM, Ensemble Coral Quetzalcóatl. También fui Asesor del Gran Coro Campeche. Paralelamente he sido Director Huésped de la Orquesta de Percusiones de la UNAM y de distintas Orquestas: de Cámara de Pec’s, Hungría; de Cámara de San Ángel; Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, Sinfónica de Oaxaca, Sinfónica de Campeche y Coro y Orquesta de la Fundación León. En 2005 dirigí a la Orquesta de Cuerdas de la Academia Kuronuma en su gira por Japón, durante la cual presenté varias de mis composiciones para la propia orquesta y música coral. En 2012 y 2013 fui Director Huésped y Compositor Comisionado por el prestigioso Ensemble Chicago a capella con el que estrené mi obra Bienaventuranzas. Desde 2011 es Fundador y Director Artístico del Festival Internacional Coral Tlaxcala Canta. En Octubre de 2018 dirigí y estrené mi Cantata “Celebración” para conmemorar el 80º Aniversario del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes comisionada por el Patronato del Centro Cultural

“Roberto Cantoral” de la Sociedad de Autores y Compositores de México. En Octubre de 2019 dirigí 4 Conciertos monográficos “Córdoba por Córdoba” al frente del Ensemble Escénico Vocal del SNFM. Desde Mayo de 2020, he sido nombrado Coordinador de los Coros de la Ciudad de México de la Secretaría de Cultura de la C. de México. En Julio participé de manera virtual en el Congreso Iberoamericano de Dirección Coral 2020, dictando el Taller “El Director Coral ante la partitura, Nuevos acercamientos”, que tuvo participantes de México, Puerto Rico, Costa Rica, Colombia y España. En Septiembre se me otorga por parte del FONCA para formar parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2021-2023) en Composición. Continúo como Coordinador Artístico del 9º. Festival Internacional de Coros “Tlaxcala Canta” en la modalidad del Concurso Video Virtual Coral “Un Canto de Esperanza”. He grabado Cinco producciones discográficas de mi música y formo parte de varias más, con otros compositores mexicanos. De 2001 al 2019, coordiné y conduje el programa Horizontes de Nuestra Música a través de la estación Opus 94 del Instituto Mexicano de la Radio.

2) Desde muy joven tuve contacto con la música llamada popular, a la cual le debo mucho, ya que me ayudó a desarrollar diversas habilidades, las cuales se complementaron y desarrollaron aún más con los estudios del Conservatorio y debido a mis citadas habilidades compositivas, he podido componer música para radio, TV, Teatro, Cine, Mercadotecnia y en la llamada música de concierto, he abarcado varios géneros: música de cámara, música para solistas, para Orquesta de Cuerda, música sinfónica, coral y música para percusiones.

3) Considero tener no una sino varias maneras de componer y estas dependen de varios puntos a contemplar: Para quien será, para que instrumento o instrumentos, ensambles, orquestas tanto de cámara como sinfónica, pero, principalmente me rijo sobre la profunda y honesta intención de generar una emoción en el intérprete y por consiguiente en el público que la escuche. Ya teniendo este aspecto planteado, puede surgir una o varias ideas, que puede ser la intención de escribir la llamada “Música pura” o música llamada programática y con estos factores, comienzo a bosquejar varias ideas y

después selecciono lo que más se acerque a este deseo que tengo de que el público se haga cómplice y disfrute mi música. Pero, insisto, Yo no me inclino a pensar que existan recetas y se pueda uno apoyar en estas y mucho menos que exista una sola manera de componer

4) La verdad es que, jamás me lo había planteado, porque además me considero más INTUITIVO que RACIONAL.

5) El descubrir que tenía muchas emociones que compartir y que podía hacerlo a través de TODOS Y CADA UNO de los instrumentos que conozco; el admirar y disfrutar de TODOS los instrumentos existentes, sin importar que sea de los clasificados en la Cultura Europea, me impulsó y me sigue impulsando a desear COMPARTIR mi mundo sonoro y así mismo DISFRUTAR al máximo el estreno o el reestreno de una de mis composiciones. Es una NECESIDAD (espiritual) Y UNA NECEDAD (Material). Me encanta COMPONER!!

Hilda Paredes

1) En mi infancia fui alumna del Maestro César Tort quien entonces impartía clases para niños en el garaje de su casa en la colonia Narvarte. Allí ya tenía el sus instrumentos de percusión diseñados para los niños.

Como adolescente me inscribí en la Escuela Nacional de Música, que en ese entonces estaba en el edificio de Mascarones, para estudiar piano y flauta. Después de estudiar composición en el Conservatorio con Mario Lavista, participé activamente en clases magistrales en la Escuela de Verano de Dartington, con Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Richard Rodney Bennett. También fui estudiante en las clases magistrales de Franco Donatoni en la Academia Chighiana. Me gradué en GuildhallSchool of Music y posteriormente obtuve mi Maestría en la City University de Londres. Más tarde completé el doctorado en la Universidad de Manchester con el profesor John Casken.

2) Por favor dirigirse a: <https://hildaparedes.com/long-biography>

3) Depende de cada obra y de la dotación para la cual escribo. Cada proyecto conlleva sus propios retos por abordar. No hay una fórmula preconcebida. Mejor pregúntame a cerca de alguna obra en particular que te interese.

4) Obviamente que sí, sobre todo al iniciar una obra. Una vez comenzada la obra, las notas, la música misma y la notación van revelando el camino posible a seguir. Es un proceso de descubrir las posibilidades que encierra la música.

5) Mi interés en la nueva música de entonces: en los 70s me empecé a interesar en la música de Cage, Xenakis y Nono en primera instancia, porque estuvieron en México y presentaron sus ideas y su trabajo. Después también me interesé en otros compositores vivos y me motivaron a escribir mis primeras obras.

Manuel Rocha

1) Estudié Piano hasta el nivel 6 de la Royal School of Music, composición en la licenciatura de la Escuela Nacional de Música de la UNAM con Federico Ibarra, RatkoTichavsky y Julio Estada, después en Mills College hice una maestría en composición y música electrónica en donde estudié composición con Larry Polansky y Alvin Curran. Finalmente, hice un doctorado en Francia en Ciencia y Tecnología de la Música en Paris VIII, en donde estudié composición con Horacio Vaggione, e hice al mismo tiempo un curso de un año en el IRCAM en donde estudié composición con TristanMurail y Bryan Fernihough.

2) Más allá de los estudios, tuve un par de encargos del cervantino y del cuarteto Arditti antes de haber recibido por vez primera la beca del sistema nacional de creadores, que por cierto me ha ayudado mucho en mi carrera profesional. También, ser maestro de composición me ha permitido seguir desarrollándome de manera más profunda en esta disciplina.

3) De dos maneras fundamentalmente. La primera es imaginar la obra entera con la ayuda de apuntes en un cuaderno, y luego realizarla paso a paso con una partitura detallada o directamente en la mezcla

si es electroacústica. La otra manera es totalmente experimental o intuitiva, es ir haciendo la obra paso a paso sin saber cómo va a terminar, pero es muy raro que trabaje de esa manera porque me cuesta trabajo la incertidumbre.

4) Por supuesto que sí, por más que tenga una partitura general, cada día que compongo no puedo hacerlo por más de 3 horas, porque siento que tengo que dejar al inconsciente trabajando hasta el día siguiente, de manera que aunque uno no sepa cómo sigue la obra, al día siguiente uno sabe, es mágico.

5) Pensé en la adolescencia que quería ser pianista, pero en realidad, nadie me empujaba a la composición y yo no tenía confianza en mí mismo. Mi formación fue muy tradicional, y era muy difícil componer desde allí, necesitaba más bien improvisar, trabajar la electroacústica de manera experimental, y creo que mi verdadera incursión ya libre y creativa fue hasta que comencé la maestría en Mills College. Eso no quita que la formación tradicional de copiar formas musicales no me haya servido. Pero más que llegar al mundo de la composición, me abrí el camino para el mundo de la creación, ya fuera por medio de la fotografía, el video, y más tarde la escultura, la instalación sonora, y ahora incluso la gráfica y hasta la pintura. La necesidad es crear, decir algo a partir de distintos temas, de distintas preocupaciones e ideas que surgen en el día a día en el mundo en el que vivo.

Hugo Rosales Cruz († 2021)

Fecha de nacimiento: 9 de diciembre de 1956. Ciudad de México

1) Estudios musicales

- INICIACIÓN: Escuela de Iniciación Artística (EIA) No.1 del Instituto Nacional de Bellas Artes en México, en la especialidad de Guitarra Clásica, bajo la dirección de Guillermo Flores Méndez y René Viruega.

- NIVEL MEDIO Y SUPERIOR: Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la especialidad de Guitarra Clásica y Composición, bajo la dirección de Guillermo Flores Méndez, René Viruega y Juan Antonio Rosado.
- NIVEL SUPERIOR Y ESPECIALIDAD: Como Becario en el Instituto Superior de Arte (ISA), en la Facultad de Música (La Habana, Cuba), graduado como LICENCIADO EN MÚSICA CON LA ESPECIALIDAD EN COMPOSICIÓN SINFÓNICA, bajo la dirección de Roberto Valera, Carlos Fariñas, Harold Gramatges, Luigi Nono, y Wlodzimiers Kotonsky, entre otros destacados maestros.
- MAESTRÍA EN COMPOSICIÓN MUSICAL CON “MENCIÓN HONORIFICA” por parte del Programa de Maestría y Doctorado de la Facultad de Música – UNAM.

2) Soy un compositor profesional activo, mi formación es integral en esta especialidad, me he especializado en la música de concierto contemporánea, instrumental, vocal, música de cámara, orquesta y banda sinfónica, música para escena y video, música multidisciplinaria, interdisciplinaria y transdisciplinaria, medios electrónicos y nuevas tecnologías.

3) ...“en mi música utilizo diferentes técnicas y procedimientos históricamente empleados en la organización de los sonidos para componer, en estructuras y formas artístico-musicales cerradas o abiertas, junto con los diferente tipos de escritura musical y tendencias de la música contemporánea, recursos provenientes de mi formación general en la música (estudios que van desde la antigüedad hasta el siglo XXI) y es con lo cual: aspiro a la poética musical como la más alta expresión del sonido, y a la poética del sonido como la más alta expresión de la música, apropiándome de la apertura estética global del siglo XXI. Mi música es esencialmente mi persona, mi individualidad, ya que de alguna manera sintetizo los diversos tiempos que constituyen mi tiempo en el cual, sin miedo a la “estética oficial”, no reparo para nutrirme del TODO: de todo lo que le sirva a mi música, de todo donde encuentre la veta necesaria para crear, en los mexicanismos, americanismos, europeísmos, en la música del mundo, en la globalización, en la cultura subterránea, en la cultura transterrada, en lo que

sea!... ¡de donde sea!..., ¡para lo que sea!..., con la aspiración de encontrar en la individualidad: la universalidad.

Todo es factible de convertirse en música.

La composición musical como resultado de la creación constante de uno mismo es una forma de integrarme a la creación del TODO en general.”

4) El inconsciente y toda la Psique participan en el proceso creativo.

Al igual que impactan al inconsciente y a toda la psique, en el proceso creativo, los procesos biológicos, fisiológicos, neurológicos, evolutivos, conductuales, cognitivos: (sensaciones, percepciones, representaciones, imágenes, pensamientos, actos y acciones, etc.), sociológicos: económicos, políticos, culturales, (educativos, científicos, deportivos, artísticos), de valores humanos: (morales, éticos, jurídicos, religiosos, ecológicos, recreativos, de esparcimiento, cotidianos), etc. El inconsciente individual con el inconsciente colectivo y la biosfera. En fin, es una realidad extraordinaria que nos afirma en la creación universal.

5) Descubrí en mi adolescencia-juventud que también podía viajar por todo México, con el lema de que “los viajes ilustran” y me lancé a los caminos y carreteras junto con otros amigos.

“... con una cobija, una armónica y mi guitarra en las manos, era suficiente, componiéndole y cantándole a todo lo que mi corazón y mi razón iban descubriendo. Me di cuenta en esos viajes que podía vivir de la música, la música era como un salvoconducto del estómago y el alma, abría muchas puertas a donde llegaba, y me permitía entrar en ocasiones a la esencia de la gente. Mis ganas de ser científico, filósofo, sociólogo, luchador social, por cuestiones económicas, familiares y personales, me limitaron, me mostraron que no podía alcanzar tanto, y mi hambre de ser me llevó paulatinamente a comprometerme, más y más, con la música. El niño quiso ser todo, quiso ser nube, quiso ser ave, quiso ser pez, y al crecer se transformó en música.”