

Una composición musical a partir de una improvisación: Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr

Recibido: 22/05/2022/**Aceptado:** 18/06/2022

Resumen. *Una composición musical a través de la improvisación. Fundamentación hermenéutica – Experiencia heurística de la creación*, es un artículo experimental nacido de una realización musical pedagógica desarrollada en 1986 en el curso de Creación Musical de Ricardo Mandolini, en la licenciatura del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille III, Francia.

Con el nacimiento de la disciplina musicológica Heurística Musical, parte de la formación du Master del CEAC (Centre de Recherches des Arts Contemporains) de la Universidad de Lille, el modelo de esta experiencia fue reflexionado e interpretado a la luz de diversas contribuciones teóricas de filósofos y psicólogos. Estas reflexiones constituyen la primera parte del artículo; los escritos de Baumgarten, Winnicott, Straus, Ehrenzweig, Adorno y Morin son presentados aquí, sin respetar un orden cronológico sino su pertinencia gradualmente creciente para cernir el sujeto.

La exégesis e interpretación de los textos abre camino a la segunda parte del trabajo, que contiene el “libro de bitácora” de una experiencia de creación. De ella el lector será testigo desde su nacimiento hasta su culminación. Se trata de una improvisación vocal que se desarrolla y se transforma en una composición musical. El instrumento metodológico utilizado aquí es una semiología evolutiva que nace y se desarrolla con la música, permitiendo realizar una tomografía, instante por instante, del camino recorrido.

El propósito principal de este artículo es demostrar la manera compleja como la teoría y la práctica interactúan en un proceso de creación.

Palabras clave. Estética, Psicología, Heurística, Complejidad, Creación musical.

A musical composition from an improvisation: Hermeneutical Foundation- Heuristic experience of creation

Abstract. *A musical composition through improvisation. Hermeneutic foundation – Heuristic experience of creation*, is an experimental article born from a pedagogical musical realization performed in 1986 at Ricardo Mandolini's

course of Musical Creation, at the Degree of the Department of Musical Studies of the University of Lille III, France.

With the emergence of the musicological discipline Musical Heuristics in 2010 as part of the Master's curriculum of CEAC (Centre de Recherches des Arts Contemporains) of the University of Lille, the model of this experience was discussed, analysed and interpreted in the lights of various theoretical contributions of philosophers and psychologists. These reflections constitute the first part of the article; the writings of Baumgarten, Winnicott, Straus, Ehrenzweig, Adorno and Morin are presented here, without respecting a chronological order but their gradually increasing accuracy to sift the subject.

The exegesis and interpretation of the texts opens the way to the second part of the work, which contains the "logbook" of the creative experience. The reader will witness it from its birth to its culmination. It is a vocal improvisation that develops and transforms into a musical composition. The methodological instrument used here is an evolutionary semiology that is born and develops gradually with the music, allowing a sort of tomography, instant by instant, of the path followed.

The main purpose of this article is to demonstrate the complex way in which theory and practice interact in a process of creation.

Keywords. Aesthetics, Psychology, Heuristics, Complexity, Musical creation.

Tomando como base una experiencia de creación realizada en 1986 por los estudiantes de la Licenciatura (DEUG II) del Departamento de Estudios Musicales (DEM) de la Universidad Lille III, este trabajo analiza un corpus de lecturas que permiten una reinterpretación de dicha experiencia, articulando los textos como elucidación teórica de los diferentes momentos de la realización musical. Estos textos no respetan una cronología, sino que ciernen progresivamente, de general a particular, el sujeto de referencia.

El artículo resulta ser una contribución al ideal de realizar un puente indispensable entre teoría y práctica, tan necesario en el arte como en la filosofía y la ciencia. Consta de dos partes metodológicamente diferentes: **la fundamentación hermenéutica** y **la experiencia heurística de creación**.

La fundamentación hermenéutica comienza explorando el *inteligible confuso* y el *heterocosmismo* de Alexander Baumgarten, dos conceptos claves para establecer el sentido de la obra artística en general. Es en la comprensión de la confusión propia del arte en estado naciente que la obra podrá finalmente independizarse de la lógica como referencia, dando lugar así a nuevos mundos creados por el artista donde lo verosímil puede suplantar a lo verdadero.

Del psicólogo inglés Donald Winnicott utilizaremos la *teoría del objeto transicional*, partiendo de la hipótesis que dicho soporte propio del niño es comparable al fenómeno artístico en gestación. Enunciamos aquí la hipótesis por la cual el objeto transicional puede considerarse el basamento epistemológico de todos los procesos creativos.

Analizaremos seguidamente el pensamiento de Irwin Straus, que funda una estética no especulativa enraizada en el movimiento corporal. Esto resulta de gran importancia para entender la manifestación corpórea de la improvisación. Es a partir de esta relación profunda con el movimiento que Straus establece la diferencia entre *el sentir*, donde todo el cuerpo participa, y *el conocer*, adonde la totalidad corporal es reducida a un órgano perceptivo; la totalidad corporal se ve virtualizada o puesta entre paréntesis por el pensamiento conceptual y el lenguaje. Straus elabora su estética a partir de esta diferencia ontológica *Pathos/Gnosos*, presentada por el autor como irreductible. Pero esta irreductibilidad no puede existir en la práctica artística; como bien lo sabe el creador a través de la experiencia en su trabajo cotidiano, tanto el sentir como el conocer deben ser aplicados a la hora de la realización creativa.

Parafraseando a Manuel de Falla: “el arte nace en el corazón, pero debe pasar necesariamente por la cabeza para concretizarse”. Es decir, que un pasaje debe operarse entre categorías ontológicamente distintas para que la obra pueda ver la luz. Este es el punto de partida de Anton Ehrenzweig, para quien el arte es un conflicto, una contradicción no resuelta entre las visiones sincrética y analítica del creador. Este modelo pone en evidencia una ruptura ontológica entre dos aspectos del yo creativo, una dicotomía de categorías en pugna sin la cual la creación no podría realizarse.

Esta también es la postura de Theodor Adorno, para quien la confrontación del arte se produce entre un material musical que nos permitiremos llamar *neutro*, aquél que preexiste al compositor y que constituye su bagaje histórico y cultural, y un material musical *polarizado*, producto de su elección y selección personal. Resultado de esta confrontación es lo que Adorno llama el *progreso del material*. Pero para que la polarización del material se produzca, es preciso que surja una intuición global de la forma que permita darle una dirección al trabajo. Aparece aquí el concepto de *contenido de verdad* de Adorno, el horizonte ficcional hacia el cual el material musical polarizado se dirige.

La primera parte del artículo concluye con un análisis de la filosofía de la complejidad de Edgar Morin, cuyos principios serán aplicados a elucidar los términos de la dicotomía partitura – obra. El pensamiento complejo sirve de síntesis respecto de la exégesis de textos realizada hasta aquí y, al mismo tiempo, de introducción a la práctica de la improvisación y de la composición.

En la *experiencia heurística de la creación*, la exploración de textos deja lugar a la descripción de la experiencia de creación a partir de la improvisación, que es la referencia que hemos tomado desde un principio. De hermenéutica, la metodología pasa a ser semiológica y heurística, elaborando así un “libro de

bitácora” que sigue paso a paso los diferentes momentos de un proceso de creación. Una notación evolutiva permite determinar a cada instante el grado de precisión de las ideas/imágenes/acciones, lo que va a permitir la realización de una composición musical a partir de la improvisación. En las diversas etapas de la composición se articulan las lecturas provenientes del nivel hermenéutico, herramientas que contribuyen a la elucidación de los momentos de realización creativa.

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACION HERMENEUTICA

I - Alexander Baumgarten: el artista creador de mundos

Debemos a Alexander Gottlieb Baumgarten la transformación del concepto de estética que, siguiendo la tradición filosófica griega, sólo se refería a la capacidad de percibir estímulos en proveniencia de los cinco sentidos. Es en el penúltimo párrafo de sus *Meditaciones filosóficas* de 1735¹ que esta nueva acepción del término aparece, para ser desarrollado en su obra *Aesthetica* de 1750. La estética se convierte en la *ciencia del gusto*, que debe ser educado, expandido y optimizado para permitir el descubrimiento de la Belleza. Siguiendo a Aristóteles, Baumgarten le confiere a la estética las características de una *techné* más que de un conocimiento teórico. Esta disciplina resulta ser una propuesta a la acción y a la realización a través del ejercicio permanente del gusto; por esa razón, el primer capítulo de la *Aesthetica* lleva por subtítulo “Heurística”.

El conocimiento que surge de la Belleza no es un conocimiento que origine conceptos o definiciones, es un *conocimiento sensible*, análogo al conocimiento racional o inteligible pero cualitativamente diferente. Así, aunque Baumgarten sigue aceptando la definición de Leibniz y de Wolff de lo sensible como *confuso inteligible*, se diferencia de sus ilustres predecesores dado que ve una diferencia cualitativa y radical entre lo inteligible y lo sensible, en el mismo lugar en que sus maestros sólo consideraban una diferencia de grado. Esta diferencia radical es el basamento conceptual de las *Meditaciones filosóficas*, donde Baumgarten distingue entre representaciones precisas y representaciones confusas; las primeras no son poéticas debido a su extremada concisión y diferenciación conceptual, mientras que para las segundas esta precisión no es lo que las constituye y no pertenece al orden de sus preocupaciones. De esta manera, Baumgarten infiere que sólo las representaciones confusas pueden ser poéticas.

Baumgarten reivindica así un dominio propio del conocimiento estético, que tiene sus propios criterios de excelencia y que desafía la hegemonía del conocimiento lógico, el único reconocido hasta ahora por la filosofía de la *Aufklärung*. La invención poética obedece, por lo tanto, a sus propias leyes, que no son las de la invención matemática.²

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème (Meditaciones filosóficas en torno al poema)* traducción al francés, presentación y notas de Jean-Yves Pranchère (París: ediciones l'Herne, 1988).

² « Baumgarten revendique ainsi un domaine propre pour la connaissance esthétique, qui a ses propres critères d'excellence et qui remet en question l'hégémonie de la connaissance logique, seule reconnue jusque-là par la philosophie de l'*Aufklärung*. L'invention poétique obéit donc à

Los artistas realizan una actividad que está destinada a ser confusa, indeterminada por naturaleza. Lo que tienen, en relación con *en el momento de gestación* de su trabajo es, en la mayoría de los casos, una idea vaga, no articulada e imprecisa, pero lo suficientemente clara como para ser un punto de partida para el proyecto. Lo confuso de la actividad artística se produce por el hecho de estar ésta anclada en una experiencia singular, no en un concepto que la defina y la enmarque. Así, en el nivel cero de una creación, los artistas pueden imaginar globalmente cuál será el resultado de su trabajo, pero no pueden especificar los detalles de la construcción. Su visión es global, estadística si se quiere, permaneciendo difusa para la percepción de los detalles. Para el completo y detallado acabado de la obra, los artistas aún tienen que pasar por un proceso creativo. Por esta razón, el arte es una actividad esencialmente heurística, ya que la veracidad de sus propuestas se demuestra *a posteriori*, de manera pragmática, a través de su realización; las propuestas no pueden, por lo tanto, ser verdades previas a la aplicación. En el arte, lo único que cuenta es la realización. En cambio, el artesano, el fabricante, el ebanista, el cocinero, todos ellos parten de un concepto previo a la realización (un proyecto definido, un plan detallado, una receta...) en base al cual llevan a cabo su trabajo. Por el contrario, el artista parte de un proyecto en proceso de formación; por naturaleza, este proyecto no es ni verdadero ni falso, está sujeto a los cambios de la temporalidad, evoluciona sobre la marcha y se sitúa en relación con el presente en el ámbito de lo plausible, lo probable. Esta última afirmación legitima la presencia de la ficción en el arte.

Baumgarten ve al poeta, y *a fortiori* al artista, como un creador de mundos posibles:

[...] la verdad estética es por lo tanto plausible, no cierta (Estética, § 483, p. 184), su lógica es verosímil, no necesaria (Estética, § 485, p. 185). Pero en la medida en que obedece al principio de la invención, el universo del poeta difiere del nuestro, y su verdad es *heterocósmica*. Las invenciones poéticas son en efecto *invenciones heterocósmicas* (Estética, § 505 a 514, p. 214, nota 1), aunque restan siendo posibles – la incoherencia no es, según Baumgarten, poética –, circunstancia que distingue el universo heterocósmico del universo utópico (Meditaciones, § LII, p. 50 y Estética, § 530, p. 214, nota 1). [...] El heterocosmismo sustituye la ficción por la realidad; su conocimiento es estético y no lógico, por lo que entendemos que es posible llegar a la sensación (que no es la inteligencia clara y distinta) de lo irreal posible, liberando así esta facultad de su limitación empírica referida al mundo real solamente. El arte del poeta consiste, pues, en hacer visible un mundo ficcional que no existe en ninguna parte, en hacerlo perceptible y presente para nosotros, en hacer sensible lo virtual y sensible lo invisible.³

ses lois, qui ne sont pas celles de l'invention mathématique. »
Jacques Darriulat, « Baumgarten et la fondation de l'esthétique » (“Baumgarten y la fundación de la estética”), *Introduction à la philosophie esthétique*,
<http://www.jdarrulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
³ « [...] la vérité esthétique est donc vraisemblable, et non certaine (*Esthétique*, § 483, p. 184), sa logique est plausible, et non nécessaire (*Esthétique*, § 485, p. 185). Mais en tant qu'il obéit au

El heterocosmismo de Baumgarten hace del arte el reino específico de las ficciones, un dominio radicalmente heurístico.

[...] las verdades heterocósmicas son verdades estéticas, no más y no menos numerosas que las verdades que pueden ser percibidas por el análogo de la razón. Se cree que esta distinción es de Leibniz, pero es de Tíbulo, quien terminaba su largo relato de las andanzas de Ulises diciendo: "Y esto, o bien lo vimos en nuestra tierra (lo verdadero en el sentido más estricto), o la leyenda dio a estas andanzas un nuevo universo (lo verdadero desde un punto de vista heterocósmico)."⁴

El heterocosmismo de Baumgarten presupone, pues, la existencia de ficciones en el campo estético. Estas ficciones, como veremos inmediatamente, constituyen un cambio en la personalidad de los creadores a medida que se realiza su trabajo. La obra se convierte en una presencia distinta a la del artista, y en algún momento parece tomar el control de su propia realización.

En el gran arte, y es sólo en el gran arte de lo que estamos hablando aquí, el artista permanece, en relación con la obra, algo indiferente, casi como si fuera un pasaje para el nacimiento de la obra, que se aniquila en la creación.⁵

Las ficciones consisten en una apropiación psicológica en la que los límites entre el sujeto y el objeto no son claros. Desde este punto de vista, el niño y el creador parecen compartir una raíz común: este es el punto de vista de Donald Winnicott.

principe d'invention, l'univers du poète diffère du nôtre, et sa vérité est "hétérocosmique". Les "inventions poétiques" sont en effet des "inventions hétérocosmiques" (*Esthétique*, § 505 à 514, p. 214, note 1), tout en demeurant toutefois possibles (l'incohérent n'est pas, selon Baumgarten, poétique), ce qui distingue l'univers hétérocosmique de l'univers utopique (*Méditations*, § LII, p. 50 et *Esthétique*, § 530, p. 214, note 1). [...] L'hétérocosmisme substitue la fiction à la réalité ; sa connaissance n'en reste pas moins esthétique et non logique, par où l'on comprend qu'il nous est possible de parvenir à la sensation (qui n'est pas l'intelligence claire et distincte) de l'irréel possible, affranchissant ainsi cette faculté de sa limitation empirique au seul monde réel. L'art du poète consiste donc à nous rendre sensiblement présent un monde de fiction qui n'existe nulle part, à rendre sensible le virtuel et visible l'invisible».

Darriulat, «Baumgarten et la fondation de l'esthétique»...

⁴ « [...] les vérités heterocosmiques sont des vérités esthétiques, ni plus ni moins nombreuses que les vérités qui peuvent être perçues par l'analogie de la raison. On pense que cette distinction est de Leibniz, mais elle est de Tibulle qui avait fait un long récit des errances d'Ulysse se terminant ainsi : " Et cela, ou bien on l'a vu sur notre terre (c'est le vraie au sens le plus strict), ou bien la légende a donné à ces errances un nouvel univers (c'est le vraie d'un point de vue hétérocosmique)"».

Luc Ferry, traducción de los primeros párrafos de *Aesthetica* de Baumgarten, en *Homo aestheticus, L'invention du goût à l'age démocratique* (París: ediciones Grasset, 1998), 435.

⁵ « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. »

Martin, Herdegger, «L'origine de l'œuvre d'art», in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockmeier, (París: Gallimard, 1962), 42, para la traducción francesa.

II- Donald Winnicott: la obra de arte como objeto transicional

Esta teoría, concebida a partir de una profusa experiencia clínica del psicólogo inglés, explica en un primer término los pasos evolutivos por los cuales el bebé abandona gradualmente la identidad con la madre, a la que siente como parte de él mismo. Ni exterior ni interior, el objeto transicional va a poder introducir una distancia gradual con la madre contribuyendo así a la formación de la personalidad del niño y del adolescente.

En un vuelco radical respecto a la teoría psicoanalítica clásica anterior, Winnicott postula una zona intermedia de experiencia, un espacio potencial, entre el mundo de la realidad externa compartida y el mundo interior personal. Es un espacio de ilusión en el que los objetos tienen tanto una existencia externa autónoma como una vida en el mundo interior del individuo.⁶

En un primer período, caracterizado por Winnicott como *omnipotencia subjetiva*, el bebé siente que todas sus necesidades y deseos serán satisfechos por la madre inmediatamente. El comportamiento de la madre limitará progresivamente este sentimiento; la *madre suficientemente buena* (*good enough mother*), incapaz de satisfacer todos los caprichos del niño, le ayudará inconscientemente a construir una vida psicológica adulta e independiente. Aquí se produce una transición gradual, partiendo de la fusión total del sujeto (el yo) con el mundo externo (la madre, el no-yo) hasta la perfecta separación y diferenciación entre ambos. En esta última fase del desarrollo, el yo y el no-yo vienen a constituir los niveles de realidad externa e interna del sujeto. Pero, para llegar a este estadio de diferenciación, el niño debe producir primero un espacio intermedio, el espacio transicional, donde confiere a los objetos sus propias proyecciones creando comportamientos que compensan los límites de su omnipotencia.

Esta área intermedia de la experiencia, que no se cuestiona si pertenece a la realidad externa o interna (compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del niño pequeño. Subsistirá durante toda la vida, en el modo interno de experimentación que caracteriza las artes, la religión, la vida imaginaria y el trabajo científico creativo.⁷

De acuerdo con Winnicott, afirmamos que el proceso de individuación que experimentan los niños en sus primeros años de vida constituye la base epistemológica de todos los procesos creativos. Si estamos de acuerdo en que el

⁶ « Dans une rupture radicale avec la théorie psychanalytique classique antérieure, Winnicott postule une zone d'expérience intermédiaire, un espace potentiel, entre le monde de la réalité externe partagée et le monde intérieur personnel. C'est un espace d'illusion dans lequel les objets ont à la fois une existence extérieure autonome et une vie dans le monde intérieur de l'individu ». Patricia Townsend, *Creative States of Mind. Psychoanalysis and the artist's process* (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), 9.

⁷ « Cette aire intermédiaire de l'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. » Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, traducción al francés de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis (Paris : Gallimard, 1975), 25, para la traducción francesa.

yo representa la identidad, la fusión entre el artista y su obra antes de que comience el proceso creativo, y el no-yo representa la separación del artista de su obra en el momento en que la obra está terminada, existe en efecto un campo intermediario entre estos dos momentos que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, sino los dos niveles fusionados que funcionan juntos.

Como en el caso de los niños, la individuación del artista es un pasaje entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Para permitir esta transformación, debe producirse necesariamente una separación entre el artista y su producción, de modo que se establezca una mediación gradual entre el creador y la creación que está naciendo. Esto se expresa en la simple afirmación: “Soy el creador de esta obra”. Para lograr esta separación entre el creador por un lado y lo que germina en él por el otro, el artista hace lo que los niños en sus juegos: implementa la ilusión inconsciente e involuntaria de una presencia, desdoblándose. Esta es la obra en estado naciente, resentida por el artista como si ella fuera una entidad distinta de él mismo. Se trata de una escisión operativa de la personalidad, absolutamente indispensable para que la obra pueda realizarse. El compositor tiene la sensación de que la obra sola controla las operaciones que se llevarán a cabo para su terminación; ella indica las técnicas, impone los materiales y la forma.

En cualquier tipo de trabajo creativo, llega un momento en el que nuestro poder de libre elección cesa. La obra adquiere vida propia, dejando al creador la alternativa del rechazo o la aceptación. Se revela entonces una presencia misteriosa que da a la obra su propia personalidad viviente⁸.

Veamos otro aspecto que arroja luces en la problemática de la identidad/alteridad entre el artista y su trabajo: la obra terminada es, por un lado, *la afirmación del artista*, quien se ve a sí mismo definido por ella y se legitima como creador en la manifestación objetiva de su oficio. Pero, por otra parte, la obra es *la negación del artista*; ya no es una con él, ya no pertenece a su subjetividad, es ahora patrimonio del mundo y vuela hacia el reino de los hechos consumados donde el creador, puro acto, puro proceso, no puede seguirla. Además, si esta negación no tuviera lugar, la potencialidad de las obras futuras del creador se vería comprometida, porque él permanecería encadenado a esa obra sin poder experimentar nuevos procesos creativos, nuevas identificaciones posibles. Avanzando lo que diremos más adelante al analizar el pensamiento de Edgar Morin, esta paradoja nos ayuda a comprender que dentro del campo creativo los principios de la lógica – identidad, contradicción, tercero excluido – no pueden ser utilizados sin reservas.

El final del proceso creativo se caracteriza por otra paradoja: precisamente cuando la identificación entre el creador y su obra debe alcanzar su estado

⁸ « Dans tout type de travail créateur, en effet, vient un moment où cesse notre pouvoir de libre choix. L'œuvre prend une vie propre, ne laissant à son créateur que l'alternative du rejet ou de l'acceptation. Se révèle alors une mystérieuse présence qui donne à l'œuvre sa propre personnalité vivante».

Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art (El orden oculto del arte)*, traducción al francés de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy (París : Gallimard, 1974), 121.

óptimo, la pieza está terminada. La separación virtual entre el creador y la obra se ha convertido en real. A partir de ahora, son dos entidades autónomas y diferentes.

Todos estos efectos aparentemente contradictorios se producen porque la posición del artista en relación con su obra no es estática, sino que varía a cada momento. Entre la identidad y la separación, el creador realiza psicológicamente un movimiento o, mejor dicho, una serie de movimientos discontinuos que hay que tener en cuenta para comprender realmente su labor.

Como sostiene Erwin Straus, el origen mismo del arte debe encontrarse en nuestra condición de seres móviles, siempre en desplazamiento. Según él, el movimiento corporal es la base de toda estética.

III-Irwin Straus: el sentir como totalidad corporal

La estética se encuentra sometida a una doble obediencia: o bien yace bajo la tutela de la filosofía especulativa, de la cual ha recibido su investidura disciplinaria determinando su verdad y asignando al arte su horizonte de significaciones, o bien se encuentra bajo la dependencia de modelos científicos que, para elucidar la experiencia artística, orientan las obras de arte hacia una perspectiva objetivo-analítica sirviéndose de la experimentación. Así, sin proponérselo, ponen fuera de juego la propia dimensión estética. Ni aquellas anticipaciones presuntuosas, ni este positivismo reductor están en contacto con "las obras mismas", tal como se dan originalmente en la relación estética[...].⁹

Esta citación lo dice todo. Ocurre que, por un lado, un buen número de filósofos utilizaron la estética como un medio para completar sus diferentes teorías¹⁰. Comprometiendo así la estética en el proyecto filosófico, el arte sobre la que ella debía entender quedaba instrumentalizado por la filosofía como fundamento de disquisiciones de las que no dependía para existir, y que, en suma, le eran totalmente extrajeras.

Por otro lado, la teoría de la Gestalt (Kohler, Koffka, Ehrenfels entre tantos otros) sobre la que volveremos más adelante, exploró las reglas de la percepción con la esperanza de que ellas pudieran proporcionar una base objetiva y científica para la elaboración de una ciencia estética.

⁹ « L'esthétique relève d'une double obédience : ou bien elle est sous la tutelle de la philosophie spéculative dont elle a reçu l'investiture et qui continue à lui prescrire son horizon de vérité en assignant à l'art son horizon de significabilité, ou bien elle est sous la dépendance de modèles scientifiques qui, pour mettre l'expérience artistique en programme, projettent les œuvres d'art en perspective objective-analytique sur divers plans de l'expérimentation, et mettent ainsi, à leur insu, la dimension esthétique elle-même hors-jeu. Ni ces anticipations présomptueuses, ni ce positivisme réducteur ne sont en prise sur "les œuvres elles-mêmes", telles qu'elles se donnent originairement dans le rapport esthétique [...]. »

Henri Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » ("La presentación de la dimensión estética en la fenomenología de Erwin Straus"), in *Regard, Parole, Espace*, (Paris : Les Éditions du Cerf, 2012), 176.

¹⁰ Aquí podemos citar dos ejemplos célebres que habrían de encuadrar el desarrollo futuro de la estética: de Kant, la *Crítica del Juicio*; y de Hegel, las *Lecciones de Estética*.

Todos estos esfuerzos intentaron hacer perder de vista el hecho de que el arte está constituido por obras, y que cada obra es un mundo en sí mismo que no tiene su razón de ser ni en los ordenamientos ni en las explicaciones conceptuales. Ni la nacionalidad, ni la geografía ni la cronología son factores decisivos para hacernos olvidar el valor individual de cada obra. Los estilos por su parte son en realidad resultado de la óptica actual desde la cual observamos; es esa distancia que nos permite clasificar un Mozart al lado de un Haydn en el rubro “compositores clásicos”. Para los auditores que convivieron con ellos este estilo del que hoy hablamos era totalmente transparente. Ellos no podían tomar distancia suficiente como para poder conceptualizarlo porque vivían dentro del estilo como peces en el agua. Pasa con los estilos lo que pasa con los bosques: vistos a lo lejos, todos los árboles se confunden, pero a medida que nos aproximamos a un árbol comenzamos a ver las diferencias que él tiene con los otros.

La citación de Maldiney que acabamos de analizar forma parte de su artículo de presentación del trabajo de Erwin Straus (1891-1975), que reseñamos a continuación. Según este psicólogo hay, por un lado, un pensamiento conceptual de mediación, vehiculado por el lenguaje, al origen de lo que llamamos conocimiento. Este funciona como una capacidad de representación de situaciones y de cosas. Por otro lado, Straus define un sentimiento pre-conceptual que el arte moviliza – pero no exclusivamente – *por el que captamos situaciones y cosas en lugar de representárnoslas*.

La originalidad de esta concepción *es la concepción del sentimiento como una consecuencia derivada del movimiento corporal*, que se manifiesta como una dinámica de unión o separación, de atracción o repulsión con las cosas.

El ser que siente vive en el mundo y está obligado, como parte de ese mundo, a unirse o separarse de ciertas otras partes de ese mundo. Todo acto de separación o de unión es ya, en el orden de la inmanencia, un ser-movido, o mejor dicho, un ser-en-movimiento. En consecuencia, el movimiento y la sensación están unidos entre sí por una relación íntima que debe ser descrita y comprendida. La teoría de la sensación y la teoría del movimiento no pueden tratarse por separado, porque al hacerlo también se separan los procesos de la sensación y el movimiento, se interrumpe su relación y es necesario renunciar a ella para restablecerla.¹¹

¹¹ « L'être sentant vit dans le monde et est voué, comme partie de ce monde, à s'unir à certaines autres parties de ce monde ou à se séparer de celles-ci. Toute acte de séparation ou d'union est déjà, à l'ordre de l'immanence, un être-mû, mieux, un être-en-mouvement. En conséquence le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime qu'il importe de décrire et de comprendre.

On ne saurait traiter séparément la théorie de la sensation et la théorie du mouvement, car ce faisant, on sépare aussi les processus de sensation de ceux du mouvement, leur relation se trouve perturbée et il faut renoncer à la restaurer. »

Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, (*Del sentido del sentido. Contribución al estudio de los fundamentos de la psicología*), traducción al francés de G. Thines y J.-P. Legrand, (Ediciones Jérôme Million, 2000), 235, para la trad. francesa.

Siguiendo a Straus, el pensamiento conceptual no implica para el conocer esta conexión interna con el movimiento corporal; y como consecuencia, el individuo no se siente uno con el conocimiento que adquiere. Tradicionalmente todo conocimiento partiría de la separación originaria del sujeto cognoscente y lo real a conocer, como postulado. Esto nos lleva a la concepción de una realidad que es independiente del sujeto, y que le preexiste. Sobre la base de este postulado indemostrable, el objeto de conocimiento y el sujeto que conoce deben ser necesariamente dos entes diferentes¹².

El conocimiento busca captar las cosas como son en sí mismas.¹³

Por ello, el progreso de una ciencia se produce cuando un modelo de representación de la realidad que intenta explicar resulta más simple y en consecuencia más adecuado que otro para explicar un determinado orden de cosas¹⁴. El conocimiento busca la verdad, que siempre está sujeta a demostración. La verificación experimental es una parte esencial de la validación del proceso de conocimiento. Pero ni el progreso ni la demostración tienen sentido cuando hablamos en términos de sentir. A pesar de todas las teorías que pueda involucrar en su proceso creativo, *el artista no tiene nada que demostrar, ya que su actividad no se valida por la verdad objetiva*. Su universalidad es subjetiva, lo que con Kant llamamos *intersubjetividad*, es decir, lo que permite el acuerdo entre las personas sin pasar por una definición o un concepto¹⁵.

Percibir y sentir

Con el percibir, que es el primer nivel de objetivación, ya hemos dejado atrás el sentir.¹⁶

Como todo conocimiento, la percepción requiere un medio objetivo general. El mundo de la percepción es un mundo de cosas con propiedades fijas y cambiantes en un espacio y tiempo objetivos y universales.¹⁷

¹² Este principio ha sido puesto severamente en duda por la filosofía budística de Nagaryuna, en siglo III de la era cristiana. Para él ni el sujeto ni el mundo real existen por separado, sino que están acoplados y se significan mutuamente.

¹³ Straus, *Du sens des sens...*, 372.

¹⁴ Un ejemplo clásico: para explicar la observación del movimiento retrógrado de los planetas sin tener en cuenta la translación de la Tierra alrededor del sol, la antigua astronomía de los griegos (Aristóteles, Ptolomeo) necesitó elaborar la teoría de los epiciclos, de gran complejidad. La revolución copernicana primero, al introducir los desplazamientos de la tierra, y la descripción orbital elíptica de Kepler después, no hicieron más que simplificar lo que era terriblemente complicado de explicar.

¹⁵ Recordemos aquí la segunda definición de Belleza de la *Crítica del Juicio*: “Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt”, (“Es bello aquello que gusta universalmente son concepto”). Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, (Crítica del Juicio)*, (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), 14. Auflage, 1996, 134.

¹⁶ « Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l’objectivation, nous sommes déjà sortis du Sentir. » Maldiney, *Regard, Parole, Espace...*, 189.

¹⁷ « Comme toute connaissance, la perception requiert un médium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec de propriétés fixes et changeantes dans un espace et dans un temps objectif et universel ».

Straus, *Du sens des sens...*, 376.

Estas dos citas tienen un valor incalculable porque problematizan la división sensible/inteligible, la base del idealismo filosófico occidental. Que la percepción sea el primer nivel de objetivación, es decir, del conocimiento, es una hipótesis postulada y confirmada experimentalmente por la ya mencionada Psicología de la Gestalt, que rechaza el principio kantiano expuesto en la *Crítica de la Razón Pura* según el cual las percepciones de la sensibilidad no producen síntesis. La percepción nos lleva a la forma, una especie de prefiguración del concepto, ya mencionada por Ehrenfels en sus escritos de 1890¹⁸. Según él, la forma es un todo cualitativamente diferente de la suma de sus partes, lo que permite su transposición: una melodía, por ejemplo, no puede considerarse una simple suma de sonidos; puede transponerse manteniendo siempre su identidad. La forma nos lleva a una especie de “proto-concepto” que, si bien no está ni claramente enunciado ni definido, funciona como un marco objetivo trascendente sobre el que puede haber acuerdo.

Afirmo que las operaciones cognitivas denominadas "pensamiento", lejos de ser una prerrogativa de los procesos mentales que ocurren en un nivel muy superior y más allá de la percepción, constituyen los ingredientes fundamentales de la propia percepción. Me refiero a operaciones que consisten en explorar activamente, seleccionar, captar lo esencial, simplificar, abstraer, analizar y sintetizar, completar, reajustar, comparar, resolver dificultades, así como combinar, ordenar, situar en un contexto. Estas operaciones no son prerrogativa de una sola función mental, sino que constituyen el modo en que la mente humana y animal procesa el material cognitivo, en cualquier nivel. No hay ninguna diferencia fundamental a este respecto entre lo que ocurre cuando una persona mira el mundo directamente y cuando "piensa" con los ojos cerrados. [...] Parece que no hay ningún proceso de pensamiento que no pueda encontrarse en funcionamiento -al menos en principio- dentro de la percepción”.¹⁹

Volviendo al ejemplo de Ehrenfels, supongamos ahora que nos conmueve la belleza de la melodía en cuestión: aquí la audición pierde su determinación como canal sensorial. Lo que se manifiesta ahora es una globalidad indefinida de

¹⁸ Christian von Ehrenfels, « Sur les qualités de la forme », traducción al francés de Denis Fissette, *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 2007).

¹⁹ «Je prétends que les opérations cognitives désignées par le vocable “pensée”, loin d’être l’apanage du processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même. Je me réfère ici à des opérations qui consistent à explorer activement, à sélectionner, à appréhender ce qui est essentiel, à simplifier, à abstraire, à analyser et à synthétiser, à compléter, à réajuster, à comparer, à résoudre des difficultés, de même qu’à combiner, à trier, à placer dans un contexte. Ces opérations ne sont pas la prérogative d’une seule et unique fonction mentale ; elles constituent la manière dont l’esprit de l’homme et celui de l’animal traitent le matériau cognitif, à quelque niveau que ce soit. Il n’y a pas à cet égard de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne regarde le monde directement et quand elle “pense” les yeux fermés. [...] Il semble qu’il n’y a pas de processus de pensée que l’on ne puisse trouver à l’œuvre — en principe tout au moins — au sein de la perception».

Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu, (Flammarion, 1976), 21.

sentimientos, de asociaciones, de fantasías entremezcladas con reacciones físicas que la melodía nos despierta, como la carne de gallina, el estremecimiento, el latido apresurado del corazón, el lagrimeo. Captamos esta melodía, o, mejor dicho: *la melodía nos capta en todo nuestro ser*. Es en este encuentro fundamental que todo el cuerpo escucha, ve, toca, asocia, evoca, se emociona, reacciona.

Una ruptura ontológica

Straus apunta hacia una ruptura ontológica entre categorías aparentemente irreductibles del yo: el sentimiento produciría un momento *pático* de encuentro en el que todos los pensamientos, imágenes y asociaciones, de hecho, toda la actividad propia del ser estaría polarizada a través de una dinámica de atracción o repulsión del sujeto sintiente hacia la persona o la cosa sentida. Aquí los límites entre el sujeto y el objeto no existen, o incluso si existen, son permeables.

El conocimiento, por su parte, constituye un *momento gnósico* en el que la observación del sujeto debe asegurar una objetividad que permita la comunicación universal. El sujeto y el objeto están perfectamente delimitados y no hay pasaje entre ellos.

El momento *pático* es una relación de la totalidad indiferenciada del sujeto al objeto del mundo, una dinámica, una referencia cambiante en función de su atracción y repulsión. En el momento *gnósico* por su parte "alcanzamos el en-sí de las cosas"²⁰; es una relación con el mundo donde la implicación del sujeto es asertiva y sujeta a constatación, con un soporte de mediación entre éste y lo real dado por el lenguaje.

Pero aquí surge una pregunta fundamental:

¿Cómo podemos aceptar la irreductibilidad del sentir en relación con el conocer cuando sabemos que, en la práctica, y particularmente en la creación artística, *ambos deben colaborar muy estrechamente para completar la realización*? En otras palabras, es en la *Anwendung*, en la aplicación práctica de la estética y no en la contemplación especulativa, donde debe encontrarse el verdadero alcance de nuestra investigación. Si la obra es en su estado naciente un continuo compacto, sentir al estado puro, que se desarrolla progresivamente en la determinación de un repertorio operativo de acciones y en una jerarquía que ordena los eventos, es necesario encontrar una articulación que sirva de bisagra, que haga posible un pasaje, mismo discontinuo, entre los términos de la dicotomía categórica *momento pático/ momento gnósico*. Al descubrimiento de esta articulación dedicaremos los próximos números.

IV - Anton Ehrenzweig: el conflicto creador

En situación de creación, se produce la escisión de la personalidad ya apuntada al analizar el objeto transicional de Winnicott. Los artistas en efecto ven su personalidad dividida: por un lado, son ellos mismos, y por otro lado son la obra naciente en evolución.

²⁰ Straus. *Du sens des sens*, 371.

Ya he evocado y seguiré evocando el intercambio dialógico que tiene lugar entre el creador y su obra, y la necesidad que siente el artista de tratar su obra como un ser independiente dotado de una vida autónoma.²¹

La identificación funciona como reconocimiento de su propia imagen en el perfil de su doble ficticio, la obra. Así es como se genera un tipo de proceso creativo en el que los artistas se enfrentan a sus materiales dentro de una dinámica de elección selectiva. El proceso del que hablo no es continuo y produce alternativamente la pérdida y la recuperación de la identificación con la obra, es decir, momentos en los que el artista la acepta como su propia imagen, y momentos en los que la rechaza porque no se reconoce en ella. Este conflicto es explicado por Ehrenzweig de la siguiente manera: los creadores funcionan de dos modos diferentes y alternativos para completar su trabajo. El primer modo es una *visión sincrética* que puede distribuir los materiales de forma global y no jerárquica. En este modo, la atención del artista no se centra, sino que se difumina. La visión de la obra en gestación se asemeja a un sueño, sin ninguna concatenación entre los materiales, acciones o situaciones propuestas, sin referencias temporales o espaciales.

A la visión sincrética le seguirá una *visión analítica*, capaz de introducir en el marco una jerarquía de acontecimientos, una especie de causalidad entre las acciones y una selección de materiales utilizados. La visión analítica establece reglas y principios, distingue entre sustancia y forma, polariza el desarrollo teniendo como propósito un resultado posible y un fin. Ella es como el recuerdo de un sueño, donde desaparecen detalles aparentemente insignificantes; de este modo ella intentará “corregir” las inconsistencias de la visión sincrética produciendo la hipótesis de un plan ordenado. La atención característica de este segundo momento es focalizada, precisa y aguda. Tan pronto como comienza, el artista puede verse en la situación de no reconocer más las imágenes de la visión sincrética. Después de las “correcciones” de la visión analítica una nueva visión sincrética puede encadenarse a las otras. Ella introducirá nuevos elementos y producirá nuevos arreglos de materiales. A esto le seguirá, quizás, una nueva visión analítica; las dos visiones se alternarán hasta que se complete el trabajo. Las dos visiones, sincrética y analítica, son irreductibles entre sí, conformando una dialógica que no puede ser resuelta en síntesis; incluso la obra terminada no es la síntesis de las dos, sino un momento de tregua provisional.

El pensamiento consciente está estrechamente enfocado y fuertemente diferenciado en sus elementos; cuanto más penetramos en las imágenes y fantasmas subterráneos, más se divide y ramifica en direcciones ilimitadas para dar a su estructura un aspecto caótico. El pensamiento

²¹ « Dans tout type de travail créateur, en effet, vient un moment où cesse notre pouvoir de libre choix. L'œuvre prend une vie propre, ne laissant à son créateur que l'alternative du rejet ou de l'acceptation. Se révèle alors une mystérieuse “présence” qui donne à l'œuvre sa propre personnalité vivante. J'ai déjà évoqué et j'évoquerai encore l'échange dialogué qui s'instaure entre le créateur et son œuvre, et le besoin que ressent l'artiste de traiter son œuvre comme un être indépendant doué d'une vie autonome ».

Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, (*El orden oculto del arte*) traducción al francés de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy (Paris: Gallimard, 1974), 121- 122.

creativo es capaz de oscilar entre sus modos diferenciados e indiferenciados, y de aprovecharlos juntos para asignar tareas específicas.²²

En realidad, es esta contradicción, esta oposición entre visiones sucesivas lo que generará la obra, produciendo una dinámica espiral selectiva. En las fases sincréticas, los creadores experimentan con sus materiales, juegan con ellos libremente, los combinan en todas las direcciones. No sienten la necesidad de tomar decisiones, sólo "escudriñarán" sus materiales espontáneamente. En las fases analíticas, los creadores tienen dificultades para reconocer lo que han logrado durante los niveles sincréticos indiferenciados, y a veces rechazan su trabajo anterior, que consideran incoherente. Pero está claro que las dos visiones, si bien configuran una dialógica necesaria al proceso de creación, son resentidas por el artista como dos situaciones en conflicto y totalmente distintas.

El pasaje discontinuo entre ellas es justamente el combustible que genera la obra.

En materia de música es Adorno quien va a concebir el conflicto de la creación de manera análoga.

V - Theodor W. Adorno: el material musical

Para Adorno el creador debe confrontarse con el material musical para poder realizar su obra. Esto nos permite distinguir en primer lugar un material musical cultural e histórico, al estado en que el compositor lo encuentra y que preexiste a él:

El material musical sólo puede ser concebido como lo que el compositor opera y trabaja. En este sentido, es nada menos que, objetivado y reflexionado críticamente, el estado de las fuerzas productivas técnicas a las que se enfrentan los compositores en una época determinada.²³

A este material lo llamaremos *neutro*, porque en un principio es indiferenciado. He aquí como lo describe Adorno:

El material musical es lo que los artistas tienen a su disposición: lo que se les presenta en palabras, colores y sonidos, hasta las asociaciones de todo

²² « La pensée consciente est étroitement focalisée et fortement différenciée dans ses éléments ; plus nous pénétrons dans l'imagerie et les phantasmes souterrains, plus la piste unique se divise et se ramifie en directions illimitées pour donner à sa structure une allure chaotique. Une pensée créatrice est capable d'osciller entre ses modes différenciés et indifférenciés, et de les atteler ensemble pour leur confier des tâches bien précises. »
Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, 29.

²³ « Le matériau ne peut être conçu que comme ce avec quoi le compositeur opère et travaille. En ce sens, il n'est rien moins que, objectivé et réfléchi de façon critique, l'état des forces de production techniques auquel les compositeurs sont confrontés à une époque donnée ».
Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », in *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu en colaboración con Ole Hansen-Løve y Philippe Joubert, (Paris: Gallimard, 1982), 302.

tipo, hasta los diversos procesos técnicos desarrollados; en ese sentido, las formas también pueden convertirse en material [...].²⁴

En segundo lugar, está el material que se transforma como resultado de la actividad creativa:

El material musical se refiere a lo que se forma en la composición, a lo que ejerce el gesto de composición y que le es esencialmente relativo [...].²⁵

A este material lo llamaremos *polarizado*; es el resultado de la identificación creativa.

Resumiendo: “material musical” tiene para Adorno dos significados: por un lado, es el patrimonio que preexiste al compositor. Por otro lado, significa lo que el compositor aporta a ese material histórico, lo que cambia a partir de la confrontación entre el material heredado y su propio gesto creativo. Toda la diferencia radica en la mediación de la actividad compositiva del artista, que aún no se ha producido en la primera acepción de “material musical”, pero que se pone en funcionamiento en la segunda acepción.

Progreso del material musical

Para Adorno, la obra no es un presente, sino un perpetuo devenir. Entre el presente y el futuro ocurrirá lo que él llama *el progreso del material musical*, es decir el conjunto de transformaciones sucesivas que el compositor producirá teniendo como horizonte temporal la finalización de la obra²⁶.

El *material polarizado* es evolutivo. Se presenta como parte integral de un proceso creativo, y tiene sentido en relación a lo que va a devenir cuando el trabajo estará terminado.

Warheitsgehalt (contenido de verdad)

El arte sólo puede ser interpretado por la ley de su movimiento, no por invariantes. Está determinado por su relación con lo que no es.²⁷

²⁴ « Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés ; dans cette mesure, les formes peuvent également devenir matériau [...] ». Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (Paris : Klincksieck, 1995), 209. Nueva edición, traducción de Marc Jiménez.

²⁵ « [...] le matériau désigne ce qui est mis en forme dans la composition, ce sur quoi s'exerce le geste compositionnel et qui lui est essentiellement relatif ».

Anne Boissière, *Adorno, La vérité de la musique moderne (Adorno, la verdad de la música moderna)*, (Lille: Presses Universitaires du Septentrion, Universidad de Lille, 1999), 77.

²⁶ Si comparamos la *Filosofía de la Nueva Música* con la *Teoría Estética* y los últimos escritos de Adorno, podemos ver la evolución de la noción de “progreso del material musical”. En el primer libro ella es definida literalmente como novedad del material, concepto utilizado para el análisis de la obra de Schönberg. En la *Teoría Estética* “progreso de material” hace referencia a la factura compositiva del material musical, sin tener en cuenta su novedad objetiva.

²⁷ « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. »

Adorno, *Théorie esthétique...*, 18.

Warheitsgehalt o *contenido de verdad* de la obra es la intuición global de la forma que el creador experimenta, a la cual Adorno incluye los factores históricos, sociológicos y políticos que convergen al nacimiento de la obra y que no necesariamente son productos del creador.

El carácter ficcional de este concepto es evidente:

Lo que en la obra de arte trasciende lo factual, su contenido espiritual, no puede asociarse con lo sensible particular dado, sino que está constituido por él. Es en esto en lo que consiste el carácter mediatizado del "contenido de verdad."²⁸

Como señala Raymond Court:

Cuando Adorno describe el "contenido de verdad" de su obra como "metafísico", se refiere a un significado que nunca es secundario o retrospectivo, *sino decididamente no empírico, prospectivo, en una palabra, utópico.*²⁹

Como en el caso de Ehrenzweig, el pensamiento estético de Adorno se presenta como un pasaje discontinuo entre categorías distintas; en su caso se trata de la dicotomía *material neutro / material polarizado*. Una dinámica se instaura entre los dos: es el *progreso del material musical* que culminará con la obra. Para ello, es indispensable que un horizonte se alce frente a la pieza en gestación hacia el cual dirigir los pasos: éste es el *contenido de verdad*.

El camino recorrido hasta ahora nos lleva a una reflexión global sobre las condiciones y las posibilidades de colaboración entre las tensiones contradictorias del ser creativo. Este es el ámbito de la filosofía de la complejidad, cuya descripción y análisis abordamos inmediatamente.

VI - Edgar Morin: la complejidad creativa

La filosofía de la complejidad, de Edgar Morin se basa en tres principios fundamentales:

1. la dialógica, 2- la retroacción/recursión y 3- el principio hologramático³⁰.

²⁸ « Ce qui dans l'œuvre d'art transcende le factuel, son contenu spirituel, ne peut être associé au donné sensible particulier, mais se constitue par celui-ci. C'est en cela que consiste le caractère médiatisé du contenu de vérité. »

Adorno, *Théorie esthétique*, 18.

²⁹ « Quand Adorno qualifie de "métaphysique" le "contenu de vérité" de son œuvre, il veut désigner par là un sens qui n'est jamais second ni rétrospectif, mais résolument non- empirique, prospectif, en un mot utopique. »

Raymond Court, *Adorno et la nouvelle musique* (Paris : Klincksieck, 1981), 6.

³⁰ Ver a este respecto el artículo en línea de Jean-Louis Le Moigne, «Edgar Morin, le génie de la reliance », editado en PDF.

<http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/1511relianceEM.pdf>

1. La dialógica permite comprender cómo dos principios opuestos pueden operar juntos sin por ello configurar una síntesis. Dentro de un todo, dos o más términos pueden ser complementarios y antagónicos al mismo tiempo. Por lo tanto, existe una colaboración subyacente entre dos principios cuando son opuestos y necesitamos de los dos para hacer que progrese una acción creativa, para describir una determinada situación, o para resolver un problema específico. Ellos pueden seguir siendo contradictorios y mantener su vigencia; no necesitan llegar a una síntesis. Esto es particularmente relevante en el arte, donde las diferentes fuerzas en contradicción actúan como una fuente dinámica creativa de acciones y comportamientos que serán asimilados a la realización. La dialógica se refiere entonces al mantenimiento de estas fuerzas en pugna que no se sintetizan. Así pues, la obra de arte puede explicarse en términos de categorías en conflicto que producen un momento de equilibrio en su perpetua contradicción.

2. *La retroacción/recursión o feedback* en inglés, es la acción que vuelve sobre la causa que la originó. Es el origen del *sinfin*, lo que nos lleva a retomar desde el principio lo que producimos. Pero cada vez que repetimos aparentemente la situación de referencia, aparecen imponderables propios de la realización que van a enriquecerla. Es decir, que la retroacción permite una renovación en los hechos a través de lo que se conceptualiza como una repetición.

Es recursión la retroacción que permite cambiar el rol de la causa y del efecto. Así ocurre por ejemplo entre la imaginación y la realización artística, o entre la acción musical y el símbolo gráfico que la representa.

3. El *principio hologramático* es el que nos lleva a considerar que la parte y el todo entretienen una interacción permanente: no sólo el todo contiene la parte, sino que en ésta el todo está también inscripto. El ejemplo clásico son las células de un organismo: ellas forman parte de él, pero al mismo tiempo cada célula lleva inscripto el patrimonio genético del todo. Es la coordinación orgánica entre la macro y la microforma, que lleva a su culminación en el célebre set de Mandelbrot de la geometría fractal, donde ambas son idénticas. En materia de composición musical, este fue el ideal de la electroacústica de los años cincuenta, seguida por la música espectral: la correlación entre la evolución espectral de un sonido y la forma de la obra.

Partitura y obra, dos categorías ontológicamente diferentes

Ya hemos hecho alusión al tratar los autores anteriores, de una ruptura ontológica entre categorías que participan de la realización.

Esta misma ruptura la encontramos en la dicotomía partitura–obra. Es muy importante elucidar la diferencia entre las dos, dado que la musicología, la semiología y el análisis musical de la segunda mitad del siglo XX se basan casi exclusivamente en la partitura como baluarte de la objetividad, soslayando el problema de los imponderables propios de las versiones de la obra.

Ya sea con Schenker, con Ruwet, con Nattiez, etc., todos los sistemas desarrollados en las últimas décadas tienen al menos una cosa en común: la partitura (el "fetichismo" de la partitura). Es cierto que los semiólogos

han propuesto la luminosa idea de la "tripartición", pero hay que reconocer que, hasta ahora, con la excepción del nivel neutro, los otros dos miembros de la trinidad han sido ampliamente ignorados. Así que seguimos con lo que se acepta como evidente: el análisis se realiza exclusivamente en base a la partición. Este punto puede parecer inocente: lo es, en efecto, si se considera que los resultados del análisis sólo interesan a priori a la partitura (y sólo a los analistas), pero deja de serlo si, como suele ser el caso, se pretende extraer del análisis conclusiones relevantes en el plano musical (y, por tanto, susceptibles de interesar a los músicos).³¹

Existe una especie de control de la partitura sobre la obra, por lo que es necesario distinguir meticulosamente entre estos dos términos, para no confundir *lo que es para el ojo* con *lo que es para el oído*:

Pierre Schaeffer nos recordó en varias ocasiones que la música está hecha para ser escuchada. Del postulado schaefferiano se desprende que el análisis (llamado "musical") debe tener en cuenta ciertos fenómenos que se manifiestan a nivel de la escucha. Sin embargo, estos fenómenos son casi totalmente ignorados por la mayoría de los teóricos y analistas contemporáneos, que (ansiosos por ser considerados científicos – y objetivos, en la medida de lo posible –) no se atreven a confiar en el hombre que escucha la música y a tener en cuenta su testimonio. [...] Esta actitud (que se ha calificado de manera un tanto apresurada como científica) refleja un compromiso ontológico, a partir del cual se tendería a considerar la música como un fenómeno aislado (un objeto de laboratorio), cuya existencia sería de alguna manera independiente del auditor. [...] Un primer enfoque pedagógico de sentido común sería, por ejemplo, construir la enseñanza del análisis, desde su primera etapa, sobre la idea de que los hechos que aparecen a través de los símbolos de la notación – por tanto, los hechos "objetivos" (que constituyen la base del análisis tradicional) – se transforman a menudo por la percepción en otros hechos, y que se crea así una incongruencia entre lo percibido por el ojo (y analizado) y lo percibido por el oído (y no analizado).³²

³¹ « Qu'il s'agisse de Schenker, de Ruwet, de Nattiez, etc., tous les systèmes développés ces dernières décennies ont au moins une base commune : la partition (le « *fétichisme* » de la partition). Les sémiologues ont certes avancé l'idée lumineuse de « tripartition », mais il faut bien reconnaître que jusqu'ici, exception faite du niveau neutre, les deux autres membres de la trinité ont été largement délaissés. Nous en sommes donc toujours à ce qui est admis comme une évidence : l'analyse s'effectue exclusivement sur la base de la partition. Ce point pourra paraître innocent : il l'est effectivement si l'on considère que les résultats de l'analyse n'intéressent *a priori* que la partition seule (et les analystes seuls), il n'est plus si, comme généralement, on entend tirer de l'analyse des conclusions qui visent à une pertinence sur le plan *musical* (et sont donc susceptibles d'intéresser aussi les musiciens) ».

Vincent Lajoine, « Impasses », *Revue d'Analyse Musicale*, número especial *Les réimpressions choisies*, (1985-1993): 8.

³² « Pierre Schaeffer nous a rappelé à plusieurs reprises que la musique était faite pour être entendue. Il découle du postulat schaefferien que l'analyse (dite « musicale ») devrait tenir compte de certains phénomènes qui se manifestent au niveau de l'écoute. Cependant, ces phénomènes sont presque totalement ignorés par la majorité des théoriciens et des analystes contemporains, qui (soucieux de se rendre scientifiques – dont objectifs, autant que faire se peut)

La partitura se refiere a las instrucciones necesarias para la interpretación; es un esquema a partir del cual la obra se reactualiza. Es decir que, partir de este esquema, la obra actúa como un perpetuo devenir, siempre remozado por las versiones. Confundir la partitura con la obra minimiza la importancia de las versiones, que, con todos los avatares, imponderables y emergentes de la interpretación, son en última instancia lo que el público conocerá de la obra, y lo que hará posible su juicio crítico.

La obra musical se caracteriza por sus propiedades dinámicas y rítmicas, que cuando se aplican a la partitura, no tienen sentido. ... la partitura no entra en la existencia de la obra musical. No es un estrato de la obra, permanece totalmente fuera de ella. Por eso la partitura no entra en consideración en el momento de la aprehensión de la obra musical que captamos escuchando directamente una de sus interpretaciones sin conocer la partitura en absoluto, o sin tener que leerla. Este hecho demuestra que la obra musical es completamente diferente de la partitura. Incluso cuando utilizamos una partitura para captar la obra en el momento de la representación, ésta permanece, frente a la obra, como una entidad externa que está subordinada a ella.³³

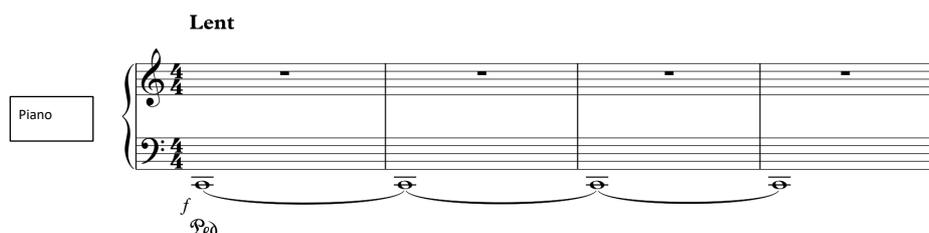
Mientras que la partitura presenta, en definitiva, una suma cuantitativa de parámetros dispuestos en superposición, en la realización musical dichos parámetros no se encuentran superpuestos, sino que producen correlaciones transformacionales entre ellos. Consideremos este ejemplo elemental:

n'osent pas se fier à l'homme qui entend la musique et tenir compte de son témoignage. [...] Cette attitude (qu'on a un peu hâtivement qualifié de scientifique) reflète un engagement ontologique, à partir duquel on aurait tendance à considérer la musique comme un phénomène isolé (objet de laboratoire), dont l'existence serait en quelque sorte indépendante de l'homme qui l'écoute. [...] Une première démarche pédagogique de bon sens serait, par exemple, la construction de l'enseignement de l'analyse, dès son tout premier stade, sur l'idée que les faits qui apparaissent à travers les symboles de la notation — donc des faits « objectifs » (qui constituent la base des analyses traditionnelles) — sont souvent transformés, par la perception, en d'autres faits, et qu'il se crée ainsi une incongruité entre ce que l'on perçoit par l'œil (et que l'on analyse) et ce qu'on perçoit par l'oreille (et qu'on n'analyse pas).

Yizhak Sadaï, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? » (« Análisis musical : ¿por el ojo o por la oreja? »), *Revue d'analyse musicale*, número especial *Les Réimpressions choisies* (1985-1993):15.

³³ « L'œuvre musicale se caractérise par des propriétés dynamiques et rythmiques, ce qui, appliqué à la partition, n'a pas de sens. [...] la partition n'entre pas dans l'existence de l'œuvre musicale. Elle ne constitue pas une strate de cette œuvre, elle reste entièrement en dehors d'elle. C'est pourquoi la partition n'entre pas en considération au moment de l'appréhension de l'œuvre musicale que nous saisissons par l'écoute directe d'une de ses interprétations sans connaître du tout la partition, ou sans avoir à en prendre connaissance. Ce fait montre le mieux que l'œuvre musicale est entièrement différente de la partition. Même lorsque nous nous servons d'une partition pour appréhender l'œuvre au moment d'une exécution, elle reste, face à l'œuvre, une entité extérieure qui lui est subordonnée. »

Roman Ingarden, *Qu'est ce qu'une œuvre musicale ? (¿Qué es una obra musical?)*, traducción del alemán de Dujka Smoje (editor Christian Bourgois, 1989), 69.



En la realidad acústica, la nota se encuentra en evolución dinámica permanente, dado que los componentes del espectro del do interactúan entre ellos, a lo que se suman los demás parciales de las otras cuerdas que entran en resonancia, así como los formantes propios de la caja de resonancia del piano. Como consecuencia, algunos parciales predominan, otros se extinguen antes, etc. El resultado es sorprendente: lo que la partitura indica como nota tenida y estática es, en realidad, una multiplicidad de acciones dinámicas en interacción, una energía evolutiva de la que percibimos diferentes momentos. Mientras la partitura es un soporte objetivo, la realidad psicoacústica es un sistema, entendiendo por tal “[...] una interrelación de elementos que constituyen una unidad o una unidad global”³⁴.

En la obra, el todo es más que las partes

Como en el caso que acabamos de ver, es fundamental observar que los parámetros musicales indicados en la partitura engendran, en su interrelación psicoacústica, una serie de emergencias imponderables que no existen sino en el momento en que la obra se crea. Esas emergencias constituyen una riqueza transformacional mucho más allá de las adiciones paramétricas con las que trabaja la partitura. Así, llegamos a una conclusión holística característica de la filosofía de la complejidad: el todo es más que la suma de las partes que lo integran. Por ejemplo, ver escrita en el papel una simple secuencia rítmica no nos informa absolutamente nada acerca de lo que pasa cuando la tocamos, dado que todos los demás parámetros de la música (alturas, articulaciones, dinámicas, etc.) estarán presentes de manera subyacente en la manifestación fenomenal de lo que llamamos erróneamente rítmica pura.

La emergencia es una cualidad nueva en relación con los elementos constitutivos originales del sistema. Ella es un evento inesperado que surge de forma discontinua una vez que el sistema ha sido realizado. Ella tiene seguramente un carácter irreductible; es una cualidad que no se deja descomponer y que no puede deducirse de los elementos anteriores que le dan origen. Afirmamos que la emergencia es irreductible – fenomenicamente– e indeductible –lógicamente. ¿Qué quiere decir esto? Que la emergencia se impone como un hecho, como un fenómeno constatable por el entendimiento [...]. Aun cuando la emergencia puede ser prevista a partir del conocimiento de las condiciones que la producen,

³⁴ « Une interrelation des éléments constituant une unité ou unité globale »
Edgar Morin, *La méthode*, tome 1, “La nature de la nature” (Paris : éditions du Seuil, 2008), 101.

ella constituye un salto lógico y abre en nuestro entendimiento la brecha por donde penetra la irreductibilidad de lo real.³⁵

Esto nos recuerda que el fenómeno musical es unitario e inseparable en partes, información fundamental que la escritura musical no detecta. Lo propio de la ejecución son los imponderables que se producen a partir de la interrelación entre los parámetros. *De los nexos que se entrelazan espontáneamente entre los parámetros musicales, nace el arte.*

Supongamos que poseemos una teoría exhaustiva, capaz de explicar todos los fenómenos relativos al ritmo, otra teoría que daría cuenta perfectamente de los fenómenos melódicos, y una tercera teoría, relativa a la armonía. Imaginemos que aplicamos estas hipotéticas teorías al segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Descubrimos, para empezar, un ritmo rudimentario, una melodía primaria y una armonía elemental.

Para intentar comprender el misterio por el cual una combinación tan ordinaria de elementos se convierte en una música tan extraordinaria[...] tendríamos que tener una teoría correlacional, cuyo propósito sería explicar la complejidad de las relaciones, no sólo entre el ritmo, la melodía y la armonía, sino entre todos los factores involucrados en la música.³⁶

En realidad, esta cita resume el problema al que se ve confrontada la semiología musical y, con ella, los análisis que se derivan de la semiología. También pone de manifiesto el error de base de una buena parte de la composición del siglo XX.

Ocurre que todo discurso explicativo de la obra es reductor, puesto que la separa en partes que en la realidad musical no existen. Esto, en lo que concierne a los análisis; pero la cita de Sadaï puede servir también como crítica al serialismo integral, que parte del postulado de que la música es divisible en los parámetros

³⁵ « L'émergence est une qualité nouvelle par rapport aux constituants du système. Elle a donc vertu d'événement, puisqu'elle surgit de façon discontinue une fois le système constitué ; elle a bien sûr le caractère d'irréductibilité ; c'est une qualité qui ne se laisse pas décomposer, et que l'on ne peut déduire des éléments antérieurs. Nous venons de dire que l'émergence est irréductible – phénoménalement – et indéductible – logiquement. Qu'est-ce à dire ? Tout d'abord que l'émergence s'impose comme fait, donné phénoménalement que l'entendement doit d'abord constater [...]. Même lorsqu'on peut la prédire à partir de la connaissance des conditions de son surgissement, l'émergence constitue un saut logique, et ouvre dans notre entendement la brèche par où pénètre l'irréductibilité du réel... »

Morin, *La méthode...*, 108 – 109.

³⁶ « Supposons que nous soyons en possession d'une théorie exhaustive, capable d'expliquer tous les phénomènes concernant le rythme, d'une autre théorie qui rendrait parfaitement compte des phénomènes mélodiques, et d'une troisième théorie, relative à l'harmonie. Imaginons que nous appliquons ces théories hypothétiques au deuxième mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven. Nous découvrons, pour commencer, un rythme rudimentaire, une mélodie primaire et une harmonie élémentaire.

Pour essayer de comprendre par quel mystère la combinaison de données aussi ordinaires [...] se transforme en une musique aussi extraordinaire [...] il aurait fallu que nous soyons en possession d'une *théorie corrélacionnelle*, dont l'objectif serait d'expliquer la complexité des relations, non seulement entre rythme, mélodie et harmonie, mais entre tous les facteurs impliqués dans la musique. »

Yyzhak Sadaï, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? »...,15.

que la constituyen, y que puede ser reconstruida por la superposición de dichos parámetros. Resultado del positivismo reinante en la segunda mitad del siglo XX, esta actitud condujo a un fetichismo del material donde la música era únicamente el reflejo de la partitura. En el afán de apartar toda metafísica del arte por ser considerada un vestigio del romanticismo, la vanguardia musical quedó encerrada en el positivismo de lo fijo, de lo escrito, sin preguntarse cómo los materiales interactuaban entre ellos. Es recién a finales del siglo pasado que una nueva metafísica se vislumbra, a medida que la filosofía de la complejidad gana terreno en el arte.

En materia de música electroacústica, el fetichismo del material ha conducido a un callejón sin salida, puesto que la novedad por la novedad misma no puede ser sostenida indefinidamente como motor de la creación. La filosofía de la complejidad nos lleva a una evidencia: lo novedoso tendría que surgir menos del material sonoro absoluto que de la interrelación de los materiales entre sí.

En la obra, el todo es menos que las partes

El todo es menos que la suma de las partes: esto significa que ciertas cualidades, ciertas propiedades inherentes a las partes cuando éstas son consideradas por separado, desaparecen al interior del sistema [...]. El determinismo interno, las reglas, las regularidades, la subordinación de los componentes al todo y, en el caso de los organismos vivientes, los dispositivos de regulación y de control, dicho en una sola palabra, el orden sistémico, se traduce en forma de restricciones a las cualidades de las partes.³⁷

Así como existen emergencias entre los parámetros que son imposibles de ser definidas, puesto que dependen de los imponderables de la realización, la obra impone también restricciones imponderables a la ejecución instrumental aislada que no figuran en la partitura. Por ejemplo, un vibrato de violín solo no es lo mismo que un vibrato de violín cuando éste integra la fila de violines de la orquesta. Esto es válido para todos los parámetros, en particular para la afinación de la orquesta, y es aplicable a cada acción instrumental, es decir que la obra tiene el poder de hacer necesariamente desaparecer los elementos individuales que atentan contra su globalidad. Así funciona nuestra percepción de los elementos integrantes de una obra: las asperezas individuales descollantes deben ser necesariamente limadas para poder hablar de forma global. Estos son los umbrales mismos de la percepción, los que nos dan una aprehensión estadística, y no puntual, de todos los parámetros que intervienen en la música.

³⁷ « Le tout est moins que la somme de parties : cela signifie que des qualités, des propriétés attachées aux parties considérées isolément, disparaissent au sein du système [...]. Le déterminisme interne, les règles, les régularités, la subordination des composants au tout, l'ajustage des complémentarités, les spécialisations, la rétroaction du tout, la stabilité du tout et, dans les organismes vivants, les dispositifs de régulation et de contrôle, l'ordre systémique en un mot, se traduisent en autant de contraintes. »
Morin, *La méthode*, 112.

Características comunes de los emergentes y de las restricciones de la obra

Aplicando el pensamiento de Morin a la obra musical, podemos inferir que tanto las emergencias que en ella se producen como las restricciones que ella impone al material son:

1. Una serie de cualidades/propiedades que no se deducen de las cualidades/propiedades de los elementos que las producen.
2. Una característica que se origina en el momento de la interpretación de la obra.
3. Un resultado inherente e indisoluble de la obra considerada como un todo.
4. Una novedad imprevisible a partir de los materiales sonoros conocidos de la obra.

La obra es más y al mismo tiempo menos que las partes

En virtud de lo que acabamos de decir, la obra resulta ser más y al mismo tiempo menos que la suma de las partes que la constituyen. La obra es diferente de la partitura (ontológicamente diferente).

Esta aserción refuta los principios de identidad, no-contradicción y tercero excluido de la lógica aristotélica, lo que quiere decir que cualquier conocimiento basado en la lógica que se aplique a la música será insuficiente para poder acceder a su esfera más íntima.

¿CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA PARTE O INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA?

Nótese la coherencia profunda que muestran entre sí los textos seleccionados: el *sensible confuso* de Baumgarten, así como su *heterocosmismo* se reconocen en el objeto transicional de Winnicott, tanto en la indefinición sujeto-objeto como en la creación de un espacio aparte, el mundo particular de los juegos en el niño y el objeto artístico de los adultos. El *objeto transicional* es más que una elección consciente, es un encuentro donde el sujeto se apropia del objeto que se torna insustituible. Es esa condición de irremplazable que reencontramos en el *sentir* de Straus, adonde la totalidad corporal está comprometida. No así en el *conocer*, que se circunscribe al pensamiento conceptual y a los canales perceptivos particulares. Y aquí detectábamos un problema: Straus no da una respuesta a la cuestión del pasaje entre sentir y conocer, indispensable para abordar la creación. Estas dos categorías se sitúan en niveles ontológicos diferentes y es preciso que puedan trabajar juntas para realizar la obra artística. Este pasaje será postulado en primer lugar por Ehrenzweig, al abordar el tránsito discontinuo entre las visiones sincrética y analítica del artista, y en segundo lugar por Adorno, en la transformación del material neutro en material polarizado, dando lugar así al progreso del material musical en miras al horizonte ficcional del *contenido de verdad*.

El pensamiento complejo evidenciado por Edgar Morin nos sirve de conclusión de esta primera parte en lo que concierne particularmente la dialógica: hemos encontrado un criterio que permite dar respuesta a las dicotomías, donde además queda incluido el binomio partitura–obra. Al mismo tiempo, la filosofía de la

complejidad sirve como introducción de la segunda parte. En efecto, la improvisación musical hace patente el segundo principio de la filosofía de la complejidad: la retroacción/recursión. La retroacción es la situación de bucle que se produce por el hecho de volver sobre la improvisación sucesivas veces. De esta manera se generan imponderables que se van asimilando a la música y la van enriqueciendo de una sesión de improvisación a la otra.

Por su parte, la recursión se pone en evidencia en la imposibilidad de determinar cuál es causa y cuál efecto entre la imaginación creadora y la acción que la realiza, o entre el imaginario creador y la notación de los eventos.

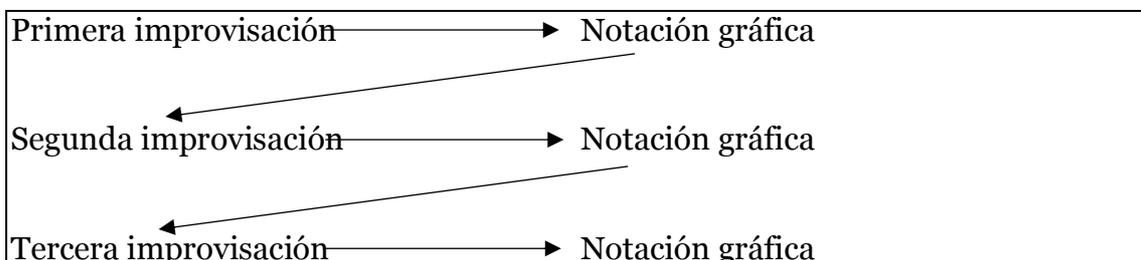
El principio hologramático, por su parte, caracteriza a la composición surgida de la improvisación: todas las acciones de los improvisadores son en principio equiprobables, hasta el momento en que la intuición global de la forma imprime una jerarquía al devenir de los acontecimientos a partir de la cual, cada acción individual lleva inscrita, como holograma, la obra en su totalidad.

SEGUNDA PARTE: LA EXPERIENCIA HEURISTICA DE CREACIÓN

Comienza aquí la descripción de la experiencia que ha servido de justificación a la primera parte del artículo.

Para poner en práctica la propuesta creativa de componer a partir de la improvisación, la realización sucesiva de improvisaciones aportará imponderables en forma de una nueva información sobre los materiales, las acciones y los comportamientos en cuestión (*retrogresión* puesta de manifiesto por Morin). De esta manera, los símbolos se enriquecen aportando nuevas informaciones que son incorporadas a las acciones. Pero, al mismo tiempo, las acciones se enriquecen porque a cada improvisación sucesiva se suman nuevos elementos imponderables (recursión). Por otra parte, y en total concordancia con lo que afirma Baumgarten, al comienzo las improvisaciones son imprecisas y difusas en cuanto a su contenido, y en consecuencia la notación simbólica debe también dar cuenta de esta imprecisión. Al final del proceso creativo, los acontecimientos musicales evolucionarán, su esquema podrá precisarse y su perfil podrá tornarse nítido, definido y específico. Este efecto de precisión temporal de los acontecimientos deja huellas en la notación simbólica, que debe poder expresar la menor o mayor precisión de los eventos representados, permitiendo así un corte tomográfico del grado de determinación del acontecimiento correspondiente a un momento preciso. Como a partir de cada nueva improvisación la secuencia de eventos se hará más clara y nítida, la notación expresará la diferencia comparativa entre el momento presente y el que le sigue. Como consecuencia del proceso creativo, es menester una escritura evolutiva que se adapte de manera óptima a la precisión que muestra a cada instante dicho proceso. Aquí se produce una retroacción permanente entre la improvisación y la escritura, por la cual los símbolos gráficos se enriquecen y consecuentemente las acciones de la improvisación se afinan.

El combustible que produce esta interacción está constituido por los imponderables que surgen a partir de la realización; por eso es tan importante que la situación de improvisación se repita. Como vemos en el siguiente gráfico, la improvisación alimenta la notación gráfica, que alimenta a su vez la segunda improvisación, etc.



Esta dinámica de trabajo en forma de bucle siempre cambiante se repite hasta que el proceso creativo se completa. El último diagrama, que corresponde a la notación definitiva de los eventos, funcionará como la partitura final del trabajo.

Sobre la improvisación musical individual

¿Qué busca el/la improvisador/a? El/ella se encuentra a la búsqueda de una forma musical, producto de una unidad fundamental entre su ser, las acciones que realiza, la técnica que pone en ejecución y el instrumento con el que toca. Esa forma musical es un encuentro que debe producirse naturalmente; no se lo puede forzar, pero sí es posible crear las condiciones para que se produzca. Ellas están dadas por la repetición de la situación improvisatoria, es decir por la puesta en situación reiterada de la improvisación. El magma de ideas, visiones, fantasías, escuchas interiores, etc. del cual el/la improvisador/a dispone constituye un corpus informe sobre el cual se producirá, más temprano o más tarde, el encuentro con esa forma que busca. Ella es la interacción entre el gesto, la mímica, la acción corporal completa y el resultado sonoro.

Para favorecer este encuentro, proponemos como criterio de trabajo una estricta economía de medios que le permitan ir a lo esencial en su búsqueda. Esta economía es complementaria de la importancia que el/la improvisador/a atribuyen al silencio como fuente de origen, fin de la acción acústica y alternativa de discurso. Como origen, el silencio implica una concentración de la atención focalizada en la audición/representación interior, permitiendo desarrollar una necesaria anticipación de la acción. Como fin, el silencio actúa como un retorno a la entropía natural; la acción acústica cesa mientras que la representación imaginaria puede continuar todavía. Como alternativa de discurso, el silencio reemplaza toda gesticulación superflua: es preferible restar en silencio a embarcarse en acciones que no conducen a la forma musical. ¿Cuáles son las acciones superfluas? Aquéllas que, recordando al Don Juan de Castaneda, “no tienen corazón”, mismo si pueden ser teóricamente interesantes en cuanto al material sonoro o a su novedad. Pero, para el improvisador o la improvisadora que recién se inician, es muy difícil deslindar las acciones superfluas de las que son esenciales. Por eso es tan importante que la persona realice sucesivas improvisaciones, hasta que el encuentro con la forma se produzca. Este encuentro

es una revelación, una epifanía, un conocimiento enactado inmediato que le permite afirmar “Sí, es esto”.

La duración aproximada de la improvisación individual es de 30’ como mínimo. A pesar del hecho de que éste es un valor estadístico, en la realidad ocurre que las improvisaciones tienen todas, salvo raras excepciones, más o menos esa duración. Las improvisaciones se filman y/o se graban. Una vez recuperadas al menos dos versiones, es necesario compararlas. Esta comparación permitirá el deslinde entre acciones superfluas y acciones esenciales, entre lo que corresponde al corpus magmático e informe que ya hemos mencionado y las acciones esenciales.

Ocurre muchas veces que el/la improvisador/a encuentra varias acciones esenciales que en conjunto le permiten intuir globalmente la forma que su pieza va a tener. A partir de ahí la improvisación libre se transforma en *improvisación motivada*, es decir que ella se remite a las posibilidades de combinación de las acciones esenciales. De todas las posibilidades de combinación, habrá una que “tenga corazón”. Esa es adoptada como soporte de la obra musical en gestación. A partir de ahora el trabajo se cierne sobre el desarrollo de las acciones esenciales, primero por separado y después en conjunto, desarrollo que se produce guardando siempre el soporte formal de la obra. De manera natural surgen las cuestiones que conciernen la relación de las acciones esenciales: ¿Habrá reprises? ¿Habrá intersecciones entre ellas? Y una pregunta complementaria, de la que depende la notación de todo o de una parte de la obra: ¿Cuál es el grado de determinación de cada acción esencial?

Las improvisaciones motivadas también se filman y/o se graban para comparaciones y referencias entre ellas.

Sobre la improvisación musical colectiva

Con el descubrimiento de las neuronas espejo en 1996 por el Dr. Giacomo Rizzolatti y su equipo, la empatía, la mimesis así que el conocimiento encarnado de los eventos encuentra finalmente una explicación que sale del marco de lo meramente especulativo. Las neurociencias se han desarrollado de manera remarcable en estos últimos años, permitiendo detectar una intersubjetividad que funciona como una red invisible de conexión entre las personas.

El caso de la improvisación musical colectiva es un ejemplo de esta interconexión. La interacción de los participantes funciona como si en realidad se tratara de un solo individuo, tanto en la realización de las acciones como en la anticipación individual y colectiva de los eventos a venir. Los participantes de la improvisación se sincronizan, anatómica y fisiológicamente, constituyendo una unidad compleja.

Comprender la dinámica de la improvisación musical conjunta supone un desafío de enormes proporciones. La improvisación colectiva puede presentar situaciones que parecen exceder los modelos de cognición y conciencia basados en una noción cartesiana del yo y desafiar la

comprensión simplista de un modelo de interacción de "contrato social" en el que cada individuo desempeña su papel predeterminado.³⁸

Describimos a continuación una sesión tipo de improvisación colectiva vocal. Repetida innumerables veces, la experiencia fue parte del curso de Creación Musical desarrollado en el Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille, Francia, entre 1984 y 2014.

Número de participantes: de 4 a 10.

Duración de la sesión: 45' aproximadamente.

Procedimiento:

Sentados en corro, los participantes guardan silencio el tiempo necesario (unos 10 minutos estadísticamente). Durante ese tiempo ellos intentan escuchar y visualizar interiormente las acciones que van a realizar. Luego de este silencio inicial, que sirve para "sacralizar" el inminente advenimiento del sonido, uno de los participantes lanza espontáneamente una acción sonora, que repite. Los otros participantes tienen por opción romper el silencio a su vez, o continuar reservando en silencio sus acciones potenciales. Cuando sienten que sus intervenciones se van tornando necesarias, los participantes entran en la improvisación guardando las siguientes opciones: 1) mimetizarse con la acción primigenia y/o con las voces que van apareciendo, impulsando un trabajo sonoro similar a lo que escucha; 2) realizar una variación o un complemento de lo que ya se ha escuchado; 3) crear una alternativa que no pueda inferirse del material temático escuchado hasta el momento.

En el magma sonoro que se produce en la improvisación colectiva habrá momentos de orden y calma, donde todo parece estar escrito y determinado. Otros momentos de ambigüedad o de indecisión del grupo, donde varias situaciones temáticas coexisten sin resolverse en una sola; diferentes temas pugnan por una supremacía, desde el punto de vista del número de voces que los realizan, sin llegar a alcanzarla. Además, pueden producirse espontáneamente pasajes continuos o intersecciones, voces que transitan de una situación temática a otra, o bien que producen cambios abruptos. En un momento dado, las reposiciones pueden jugar un rol psicológico muy importante, produciendo la sensación de cerrazón de la forma con la que se infiere la finalización o el comienzo de nuevas situaciones temáticas.

³⁸ "Understanding the dynamics of improvising music together presents a daunting challenge. Collective improvisation can present situations that seem to exceed models of cognition and consciousness based on a Cartesian notion of the self and to defy simplistic understandings of a 'social contract' model of interaction in which each individual plays her or his predetermined part."

David Borgo, "Strange loops of attention, awareness, action and affect in musical improvisation" ("Extraños bucles de atención, conciencia, acción y afecto en la improvisación musical"), in *Music and consciousness II : Worlds, Practices, modalities*, ed. Ruth Herbert, David Clarke, and Eric Clarke, Chap. 6 (Oxford Scholarship Online, 2019), 6.

<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780198804352.001.0001/oso-9780198804352>

La improvisación finaliza espontáneamente, sin indicaciones exteriores. Toda indicación de duración impuesta desde el exterior de la improvisación debe ser descartada; la duración es consecuencia de la forma que el grupo está produciendo colectivamente.

La sesión se graba y/o se filma, lo que permite una valoración crítica posterior, separando el magma informe de las acciones esenciales. Ellas pueden ser simbolizadas gráficamente, indicando, además, si es posible, lo que significan para el grupo o el carácter que el grupo le atribuye.

Sucesivas sesiones de improvisación se realizan más adelante por el mismo grupo. También se graban y/o filman, lo que permite una revisión comparativa descubriendo algunas situaciones temáticas que se repiten de una improvisación a la otra. Estas repeticiones son en realidad el punto de partida de la composición, aquello que permanece como un sustrato subyacente de las improvisaciones.

Como en el caso de la improvisación individual, las acciones esenciales que los filmes y/o las grabaciones evidencian, cambian el sentido de la improvisación, que de ser libre pasa a ser motivada. Teniendo como propósito la relación entre las acciones esenciales, las improvisaciones motivadas también se filman y/o graban. Como en la improvisación individual aparece aquí un orden jerárquico en la disposición temporal de las acciones esenciales, dando origen a un soporte que funcionará como la columna vertebral del trabajo. Es aquí válido todo lo dicho sobre la improvisación individual respecto de las reposiciones, las intersecciones y el grado de determinación de las acciones esenciales.

Sobre la partitura gráfica evolutiva

Ya nos hemos referido al hecho de que para realizar una composición musical a partir de la improvisación es necesaria una simbología evolutiva. Mientras que para la composición clásica, romántica y contemporánea hasta la segunda mitad del siglo XX la creación *es lo que se realiza a partir de una escritura musical preexistente* que le sirve de marco y dentro del cual el material musical evoluciona, en la improvisación que genera la composición musical *la notación se crea con la obra y su gestación es parte indivisible del proceso de composición*. Aquí es necesario precisar la diferencia entre signo y símbolo. El signo, tal como nosotros lo definimos, es universalmente convencional. Él determina la relación de los materiales musicales sobre el eje del tiempo sin reflejar las características del sonido individual. El símbolo, por su parte, no es universalmente convencional³⁹ y manifiesta analógicamente en su forma alguna característica sobresaliente del material sonoro en cuestión (timbre, intensidad, granulosidad, transitorios de ataque y extinción, etc.). Además, el símbolo individualiza el material sonoro al que representa.

La escritura musical tradicional es signitativa y no simbólica. Como ya hemos dicho, en el estado naciente de una obra esta notación no es operativa ya que es

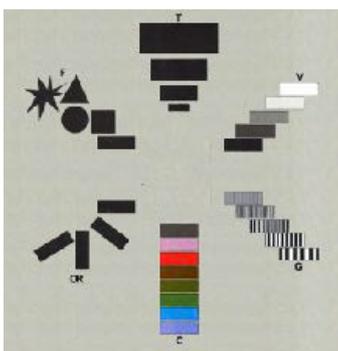
³⁹ Lo que se torna evidente si pensamos que en la mayor parte de las partituras actuales se incluye la explicación de sus símbolos...

fuertemente determinante y no puede adaptarse a una idea musical ni en su estado de indeterminación original, ni en su evolución hacia la determinación.

Cuando esa evolución ha terminado y llegamos a la determinación óptima de la idea, es entonces cuando se puede utilizar sin reparos la notación tradicional⁴⁰.

Las variables de la representación gráfica

La representación gráfica es intuitiva, y el o los improvisadores deben afinar la habilidad de su representación gráfica mediante ejercicios. Desde el punto de vista teórico la teoría clásica de las representaciones gráficas de Jacques Bertin⁴¹ puede dar un sustento teórico a la elaboración de los símbolos:



Según Bertin, las variables son: la forma, la dimensión, la granulosidad, la talla, la orientación y el color. A ellas habría que agregar las variables ortogonales propias de la hoja en blanco, que en nuestra cultura representan tradicionalmente la altura (eje vertical) y el tiempo (eje horizontal) que se lee en el sentido de la lectura occidental de izquierda a derecha (que corresponde al sentido de lectura de las lenguas occidentales).

Una vez afinada la sensibilidad simbólica de los improvisadores, las improvisaciones se realizan junto con su transcripción gráfica paralela, que funciona como la “proto – partitura” de la obra. Lo ideal es que la representación gráfica se adapte a la improvisación como un guante a la mano. Los símbolos se

⁴⁰ Es en este punto donde difiere nuestro pensamiento con el de Adorno, para quien la escritura musical tradicional permite un entrelazamiento temático propio a lo que él considera obra, dejando fuera del concepto toda producción sonora que no está escrita (improvisación de jazz, música electroacústica, etc.) Ver a colación de este sujeto:

Ricardo Mandolini, « Adorno, ou la discussion qui n’a pas eu lieu » (“Adorno, o la discusión que no tuvo lugar”), in *Musique, instruments, machines – autour des musiques électroacoustiques*, textos reunidos y editados por B. Bossis, A. Veitl y M. Battier, Actes del seminario MINT ? (Université Paris IV, Sorbonne, 2007).

<https://www.motsetimages.fr/livre/320204-musique-instruments-machines-autour-des-musi-groupe-musicologie-informatique-et-nouvelles-t--musicologie-informatique-et-nouvelles-technolo>

Ricardo Mandolini, “Adorno and avant-garde music” (“Adorno y la música de vanguardia”), *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, Volume 4 Issue 3 (March 2021), <http://ijmra.in/v4i3/10.php>

⁴¹ Jacques Bertin, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes (Semiología gráfica. Los diagramas, las redes, las cartas)* (Paris : Gauthier-Villars, 1967).

van desarrollando y precisando al mismo tiempo que la concatenación de los eventos musicales. *Se produce un pasaje continuo entre el nivel imaginario de introyección, y el simbólico, proceso retroalimentado siempre por la acción improvisatoria.* Cada vez que la improvisación se realiza sobre la base del esquema gráfico, ella va a incorporar nuevos elementos, va a hacer conscientes nuevos imponderables que, a su vez, deberán ser notados gráficamente. Esta evolución continúa hasta la terminación de la obra.

El proceso de creación se realiza a partir de dos situaciones-clave, la concepción y el desarrollo.

I – Concepción

La improvisación es la puesta en obra de un magma indefinido de imágenes, acciones, situaciones, recuerdos, representaciones, afectos, etc. Es lo que Cornelius Castoriadis llama *imaginación radical*.

Las representaciones de un individuo en cualquier momento y a lo largo de su vida - o mejor: el flujo representativo (afectivo-intencional) que constituye un individuo - son ante todo un *magma*. No son un conjunto de elementos definidos y distintos, y sin embargo no son un caos puro y simple. Se puede extraer o localizar tal o cual representación - pero esta operación es obviamente, en relación con la cosa misma, transitoria (e incluso esencialmente pragmática y utilitaria), y su resultado, como tal, no es ni verdadero ni falso, ni correcto ni incorrecto.⁴²

Aquí se sitúa el primer momento de la creación. En situación de descubrimiento, es necesario que los improvisadores se familiaricen explorando el material del que disponen, examinando las posibilidades que ofrece. Ninguna acción de improvisación predomina sobre las otras: todas son posibles respondiendo al principio de la equiprobabilidad. La situación de experimentación es aquí muy importante. Ella debe ser reactivada en sucesivas sesiones de trabajo. El creador tiene que vivenciar este estado muchas veces, y tener paciencia sin buscar acelerar el proceso. Se trata, insistimos, de un momento *ad lib.* de sus elecciones donde todos los valores son intercambiables y equiprobables. Ellos pueden producirse al mismo tiempo o de manera sucesiva. El creador no selecciona los materiales, sino que simplemente experimenta o juega con ellos. Este momento es el *scanning* de la visión sincrética de Ehrenzweig.

Los materiales son aceptados sin ninguna modificación aparente. Como en el sueño, las jerarquías y las causalidades entre los materiales no existen; aunque, de manera muy vaga o indefinida, el inconsciente del o de los improvisadores ya

⁴² « Les représentations d'un individu à tout instant, et le long de sa vie — ou mieux : le flux représentatif (affectif-intentionnel) qu'un individu est —, sont d'abord et avant tout un magma. Elles ne sont pas un ensemble d'éléments définis et distincts et pourtant elles ne sont pas pures et simplement chaos. On peut en extraire ou y repérer telle représentation — mais cette opération est visiblement, par rapport à la chose même, transitoire (et même essentiellement pragmatique et utilitaire), et son résultat, comme tel, n'est ni vrai ni faux, ni correct ni incorrect ». Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société (la institución imaginaria de la sociedad)* (éditions du Seuil, 1975), 467.

ha producido una primera selección estadística, porque es sobre estos eventos y no sobre otros que la composición se va a desarrollar.

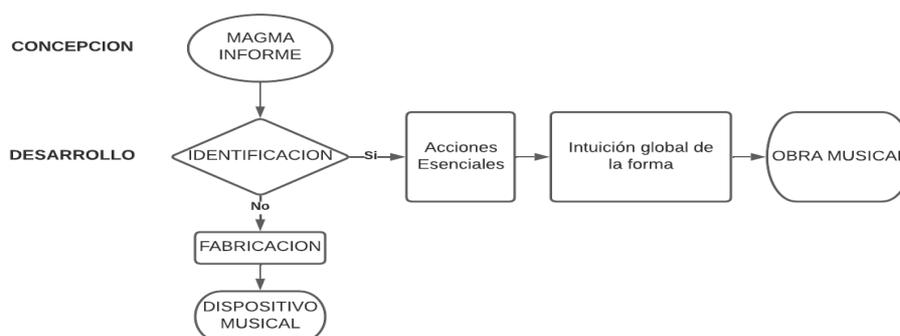
II – Desarrollo

El trabajo creativo, tanto en improvisación como en composición musical, puede quedar exclusivamente circunscripto al trabajo de experimentación. Es a este estado que Cage hace referencia cuando define la composición como un acto de no querer. Y aquí es importante hacer una diferencia entre la visión sincrética de Ehrenzweig y el acto experimental de Cage. Mientras la primera es una característica genética del quehacer artístico, el segundo es una decisión del creador: él decide no aceptar la cadena posible de identificaciones con el material, él decide crear un dispositivo que funciona como un cuadro dentro del cual el fluir de los eventos es indeterminado⁴³.

Aquí se separan los caminos entre obra y dispositivo: en la obra, el desarrollo se produce por la identificación actual y virtual del o de los creadores con las acciones que se realizan y los materiales musicales que se producen. En el dispositivo esta identificación ha sido voluntariamente interrumpida. El desarrollo de la idea es la fabricación del dispositivo, como un luter cuando realiza su instrumento. Es por eso por lo que el compositor puede ser el primer sorprendido de los resultados sonoros obtenidos, puesto que no se identifica con ellos.

Por supuesto que entre obra y dispositivo hay un sinnúmero de situaciones intermedias; entre ambos pueden existir infinitas variantes e interacciones. La historia de la música desde la segunda mitad del siglo XX hasta ahora abunda en ejemplos de colaboración entre estas dos realizaciones.

Los senderos de la identificación



⁴³ Ver en relación con este sujeto Ricardo Mandolini, –“John Cage – The compositional heuristics of the Non-intentional” (« la heurística compositiva de lo no intencional»), *American Journal of Humanities and Social Sciences research* –Vol. 4 Issue 2 – (April 2021).

http://www.theajhssr.com/current_issue.html

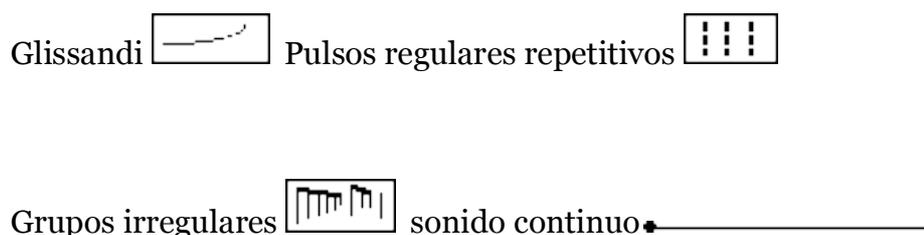
Ver también: Ricardo Mandolini, «L'autre vouloir, contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage» (“La otra volición, contribuciones críticas para una mejor comprensión de la estética de John Cage), *Revue d'Analyse* n° 49, diciembre 2003.

Nosotros nos ocuparemos seguidamente del desarrollo por identificación que conduce a partir de sucesivas improvisaciones a la composición de una obra musical. Tomamos como referencia una experiencia realizada por los estudiantes de la Licenciatura del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille III en 1986, que culminó con la creación de la pieza ***La trace imaginaire des ailes*** por dos sopranos, una mezzo-soprano y dos tenores.

a) Las acciones esenciales

Como resultado del asiduo trabajo de improvisación, el grupo comienza a poder discernir entre aquellas acciones que le son esenciales y aquellas que no. Se conceptualizan así una o varias acciones esenciales que van a permitir una posterior intuición global de la forma. De manera análoga a lo que Adorno describe para la obra musical, esta identificación es selectiva e indica que los materiales han dejado de ser neutros para devenir polarizados. A partir de ahora comenzaría el *progreso del material*, dirigido hacia un horizonte: la realización de la pieza.

En este momento la improvisación deja de ser libre para circunscribirse al trabajo de desarrollo de las acciones esenciales. Las acciones esenciales se representan mediante una escritura gráfica intuitiva, por ejemplo:



b) La intuición global de la forma

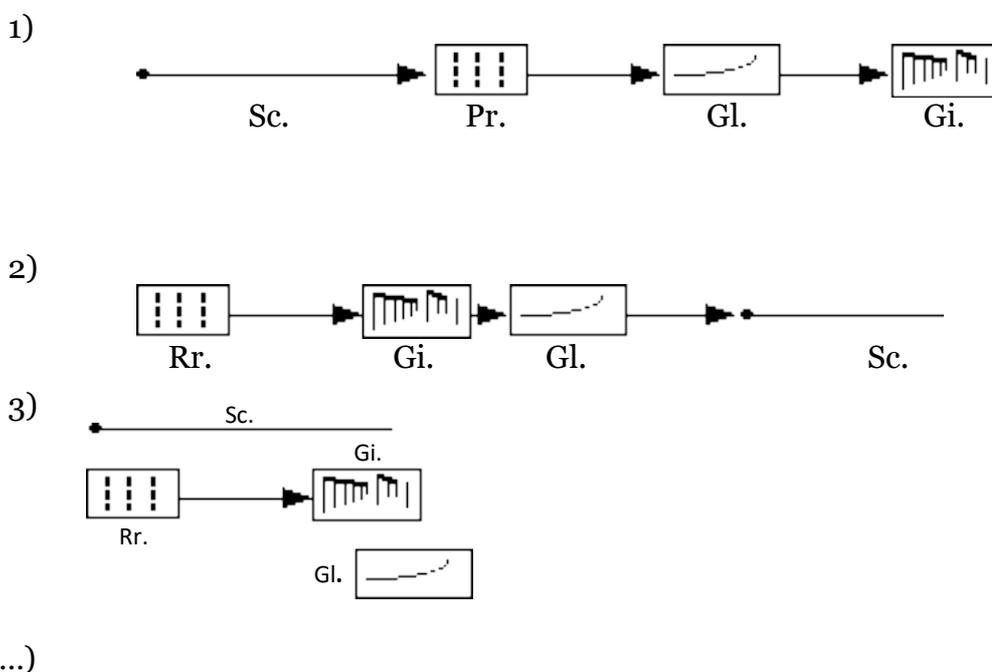
Venimos de descubrir las acciones esenciales que darán origen a la obra. Pero ahora desarrollarlas muestra sus dificultades: el pasaje de la visión sincrética a la visión analítica de Ehrenzweig es fuertemente conflictivo; la descripción de detalle hace que se pierda la magia del primer momento. Aquí aparecen progresiones, causalidades, relaciones jerárquicas, diferencia de fondo y forma, definiciones de repertorio de instrumentos y de acciones, etc. Para poder permitir que el *continuo compacto* del primer momento se transforme en *repertorio operativo*, debemos aceptar un momento de enajenación donde concepción y desarrollo parecen no tener que ver entre sí.

Entre el artista y su obra se establece como una conversación. El material, frustrando las intenciones puramente conscientes del artista, le obliga a entrar en contacto con las regiones más huidizas y ocultas de su personalidad, haciéndolas subir a la superficie para librarlas a la luz de la contemplación consciente. En el combate que el artista lleva a cabo con su material, él, devenido un extranjero para sí mismo, se debate contra la

personalidad inconsciente que le revela la obra de arte. Precisar en la obra, a nivel consciente, lo que se ha proyectado en ella a nivel inconsciente es quizás el resultado más fructífero y más doloroso de la creatividad.⁴⁴

En la práctica, es la reiteración de la puesta en improvisación en sucesivas sesiones lo que va a permitir que todas estas novedades analíticas sean introyectadas en el inconsciente creador. Una vez más se produce una selección, separando entre aquellas posibilidades que permanecen confinadas a lo abstracto y analítico y aquellas otras que son sentidas como válidas. De esta manera el desarrollo de la obra se sitúa en el mismo nivel ontológico que su gestación (el *momento pático* de Straus). Todas las situaciones abstractas y analíticas que se van a producir durante el proceso de creación seguirán esta misma oscilación, de la cual la práctica, la realización sucesiva de la improvisación es el motor directo.

A partir de las múltiples y sucesivas combinaciones y arreglos realizados con las acciones esenciales descubiertas anteriormente, como por ejemplo:



una de las combinaciones realizadas con ellas va a producir en el grupo una epifanía, una revelación inmediata: se trata de la *intuición global de la forma*.

⁴⁴ « Entre l'artiste et son œuvre il s'engage quelque chose comme une conversation. Le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente. Dans le combat qu'il livre à son médium, l'artiste, devenu étranger pour lui-même, se débat avec la personnalité inconsciente que lui révèle l'œuvre d'art. Reprendre à l'œuvre, à un niveau conscient, ce qu'on y a projeté à un niveau inconscient, est peut-être le résultat le plus fructueux et le plus douloureux de la créativité ». Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art...*, 93.

Es esta resonancia, junto con la sensación del artista de poder crear una obra de arte relacionada con esta sensación, lo que constituye la experiencia que yo llamo "pre-set". El artista tiene la sensación de que hay algo importante que aún no se puede captar con claridad.⁴⁵

La intuición global de la forma genera la primera representación simbólica del trabajo:

Primer representación gráfica



A partir de ahora, la libre elección de las disposiciones posibles de las acciones esenciales es suplantada por esta forma de determinación secuencial, que funcionará como un soporte formal, para la improvisación y para la realización de la obra. Todas las lecturas de la primera parte del artículo son aplicables aquí, en particular 1) la teoría del objeto transicional de Winnicott, como base epistemológica de todos los procesos creativos; 2) La retrogresión-recursión de Morin, que se produce a cada reactivación de la situación de improvisación; 3) el material polarizado de Adorno, que progresará en miras a la terminación de la futura obra entre el estado actual del trabajo (*current state of the work* sea tal vez la formulación más adecuada) y su proyección ficcional, el contenido *de verdad*. 4) El *momento pático* de Straus, estableciendo una diferencia cualitativa entre el material en presencia del cual todo el cuerpo se moviliza de forma no conceptual, y el material que sólo se percibe por los canales específicos de los sentidos, verbalizable y conceptualizable en forma de conocimiento racional. La teoría del movimiento que según Straus se enraíza en el sentir, podría explicar las transformaciones del material de Adorno, de neutro a polarizado, y su progreso hacia la realización de la obra. 5) Además, el *inteligible confuso* de Baumgarten juega aquí un rol fundamental, relacionando la ficción con el desarrollo de la obra; parafraseando a Wittgenstein, esta intuición es comprensiva, mismo si no puede ser precisa en los detalles. El ya mencionado *heterocosmismo* de Baumgarten es tal vez otra manera de llamar al *contenido de verdad* de Adorno; se trata de la creación de un mundo que es propio de la obra, abierto a la universalidad.

Puesta en obra del desarrollo

El desarrollo concierne A) la evolución individual de las acciones esenciales, B) las reprises, C) las intersecciones y D) las definiciones puntuales. Cada uno de

⁴⁵ "It is this resonance, together with the artist's presentiment that he will be able to create an artwork related to this sensation, that constitutes the experience That I call 'pre-sense'. The artist has the sense of something significant that cannot yet be apprehended clearly." Townsend, *Creative States of Mind...*, 9.

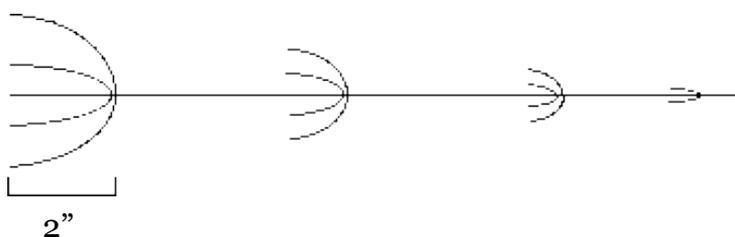
estos niveles producirá una nueva representación gráfica adonde se comprueba el progreso del material musical, hasta la realización de la partitura definitiva.

A) Evolución individual de las acciones esenciales

A través de la improvisación circunscripta a las acciones esenciales, el/la improvisador/a va precisando las situaciones que realiza. Se produce aquí una selección por identificación: así, de todos los *glissandi* posibles, de todos los ritmos regulares, de todos los grupos, etc., el o los improvisadores-compositores se sentirán compelidos a apropiarse de aquéllos que los interpelan y con los cuales se sienten identificados, descartando los infinitos posibles.

—Primera acción esencial (glissandi)

Se trata de cerrazones progresivas de *glissandi* “en abanico” sobre una altura fija, a partir de acordes cuya interválica se empequeñece gradualmente. La altura fija se encuentra en el registro medio, el *tempo* de la sección es lento.

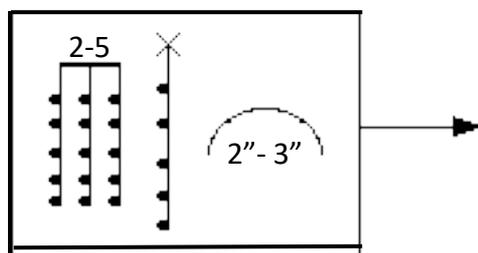


— Segunda acción esencial (pulsaciones regulares)

- Repetición de 2 a 5 unísonos sobre una altura fija. A esta acción sigue
- la abertura abrupta y acentuada de un acorde, y luego
- una pausa (2 a 3 segundos).

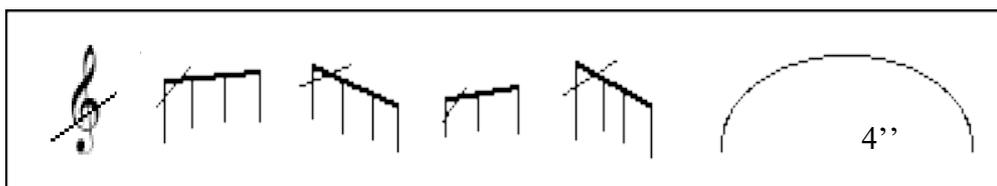
El *tempo* de la sección es lento (± 2 acciones por segundo) Las acciones utilizan la fonación.

Sigue una pausa que separa los grupos (2 a 3 segundos) Esta lógica se repite.



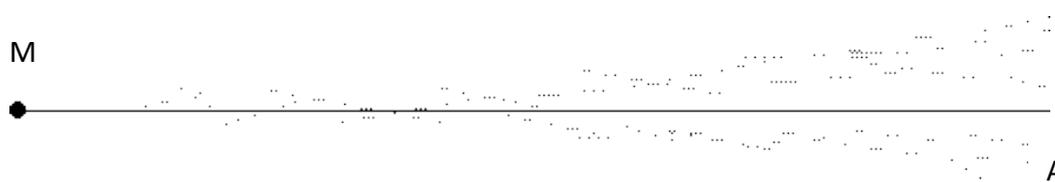
— Tercer acción esencial (grupos irregulares)

Grupos rápidos y asincrónicos, producidos sin fonación, que duran de 3 a 5 segundos cada uno, seguidos de una pausa larga.



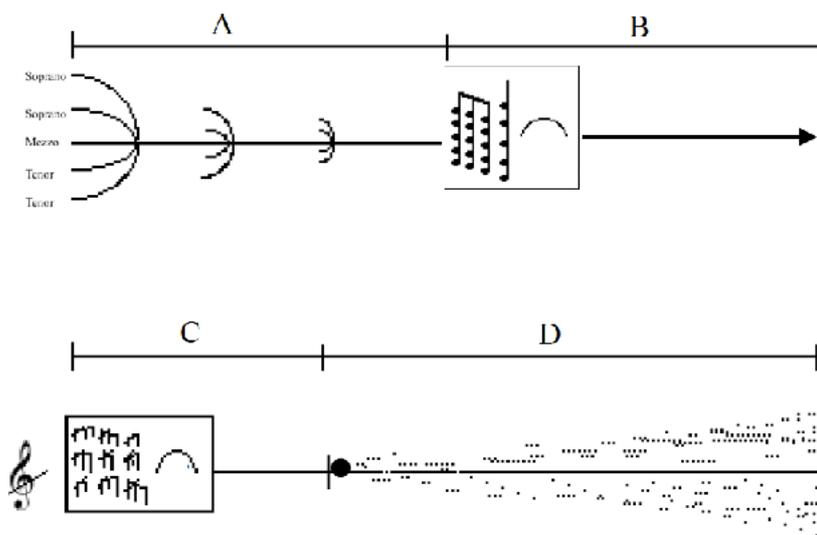
—Cuarta acción esencial (sonido continuo)

Las voces del quinteto parten de un unísono con juegos de armónicos *ad.lib.* producidos por la abertura progresiva de la boca, de la pronunciación de la consonante M (boca cerrada) a la vocal A (boca abierta).



A partir de ahora, la intuición global de la forma se ha desarrollado: aparece la distribución de las voces en el quinteto. Una duración aproximada de dos minutos comienza a vislumbrarse, sabiendo que ella oficia de punto de partida para las duraciones que evolucionarán sucesivamente a lo largo del trabajo.

Segunda representación gráfica



B) Las reposiciones

La re-exposición de los eventos de la improvisación es un elemento fundamental del desarrollo, porque de su utilización depende la sensación de cerrazón de la forma musical.

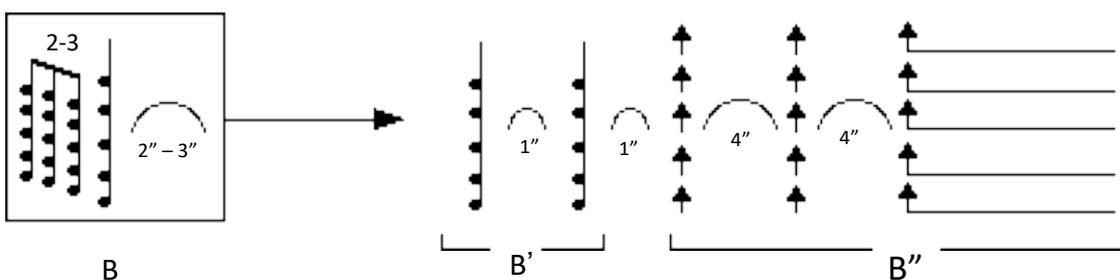
Aquí juega un rol importantísimo el valor psicológico atribuido a los eventos. La repetición reiterada de un evento dará origen a una forma repetitiva o a un *ostinato*; una re-exposición alternativa entre eventos diferentes determina la mayor parte de las formas clásicas que se estudian en el conservatorio (sonata, rondó, suite, tema con variaciones, etc.).

Reposiciones de las acciones esenciales A, B y C



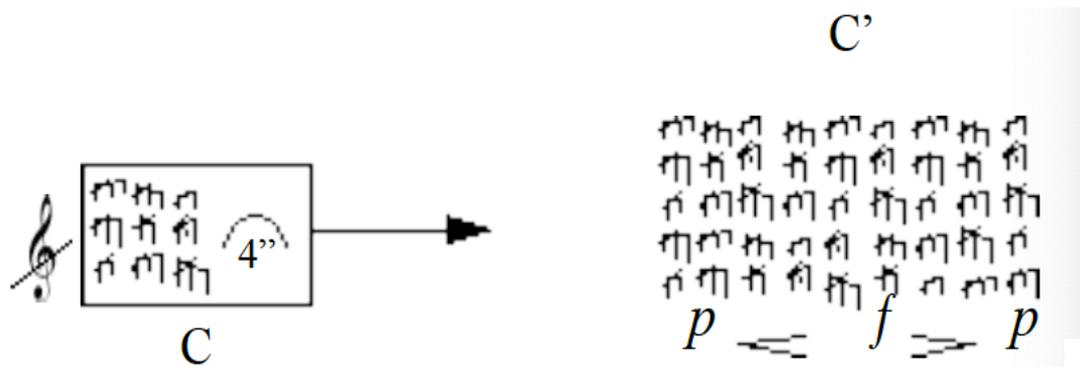
A' presenta una configuración inversa a la de A, guardando siempre la imagen de "glissandi en abanico". Aquí las aberturas de *gliss.* están separadas por pausas largas (unos 3 segundos).

Duración estimada de A': unos 10 segundos.

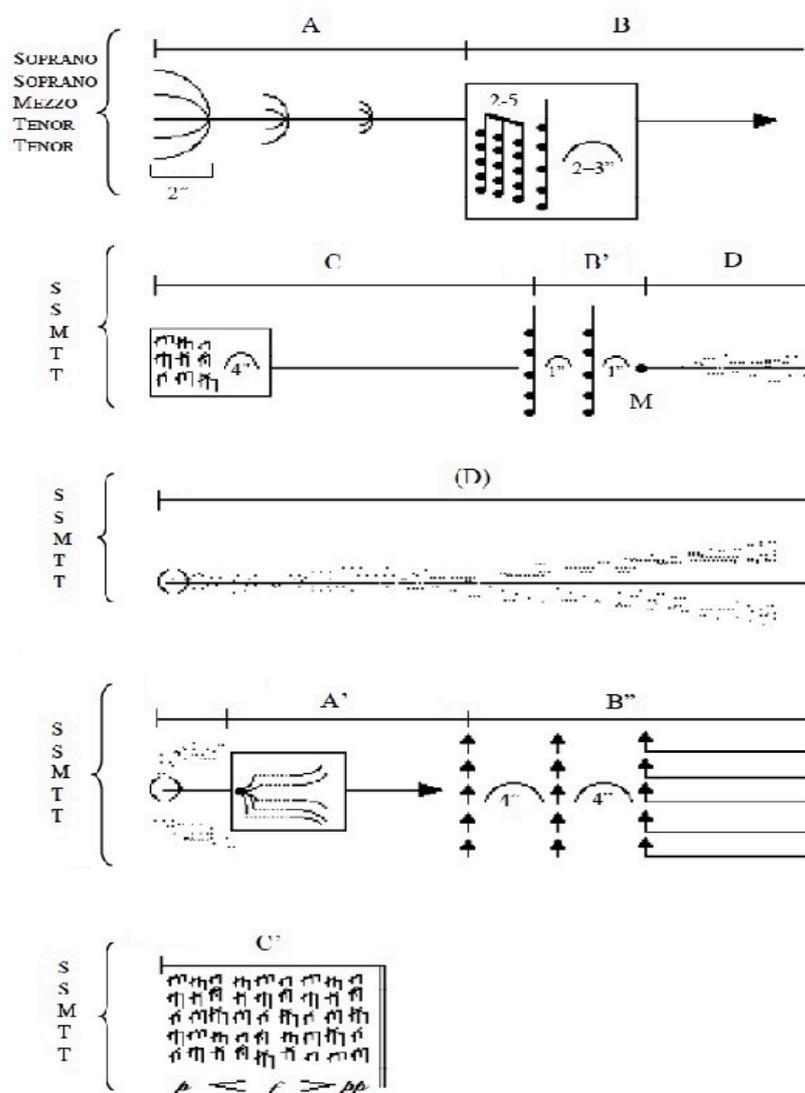


Manteniendo la estructura sincrónica y repetitiva de B, B' opera una reducción de B eliminando sus acordes cerrados. Ahora las pausas entre cada acción se acortan (1 segundo). B'' trabaja por su parte con los registros extremos de las cinco voces. Sus acciones se ven separadas por largas pausas (unos 4 segundos cada una).

En C', las acciones se ven afectadas por una curva dinámica *crescendo/diminuendo* y la pausa desaparece. Duración estimada a 15 segundos.



Tercer representación gráfica



C) Las intersecciones

Podemos decir que hay dos modalidades de pasaje posibles entre dos eventos y sus derivados: uno, en el que el tiempo que se precisa para producirse es igual a 0. Es decir, el pasaje se realiza de manera abrupta, dando lugar a la concientización de eventos característicos separados.

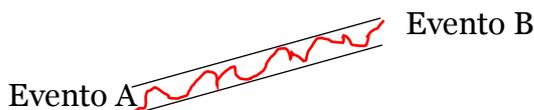


La otra modalidad de intersección es aquella donde el tiempo necesario para producirse no es igual a 0. Es decir, que la transición tiene una duración a ser considerada. En este caso, las preguntas siguientes son:

¿Cuánto dura el pasaje? ¿Cuál va a ser su forma? Observemos que las modalidades de intersección son teóricamente infinitas.



Elas pueden ser lineales, pero también estar sometidas al principio de aleatoriedad, que se puede determinar entre dos límites:

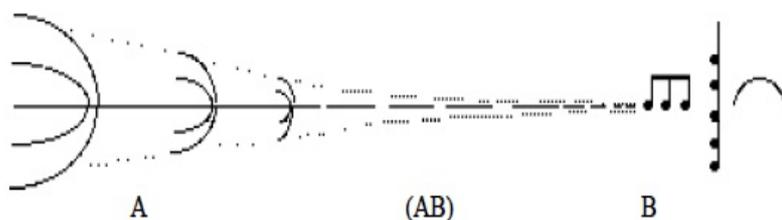


Por supuesto que es necesario que las intersecciones participen de la dinámica de introyección ya descrita, abandonando así el terreno de lo abstracto para ser enactadas como los otros elementos de la improvisación.

El grupo se decide por las siguientes intersecciones:

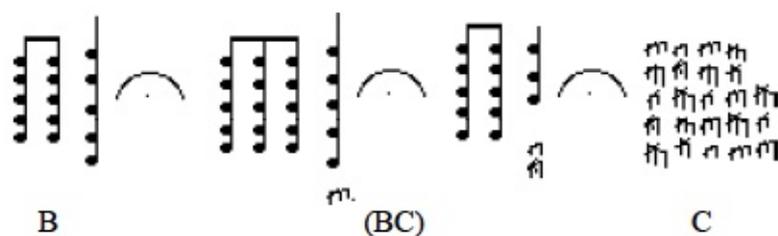
Intersección (AB)

El sonido continuo hacia el que convergen los *glissandi* de A comienza a tener pausas progresivas, preparando las acciones rítmicas cortas de B.



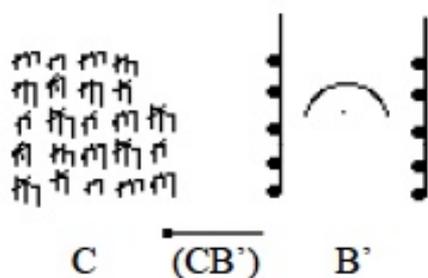
Intersección (BC)

Comienzo de las acciones irregulares de C superpuestas a los ritmos regulares de B. Entrada canónica.



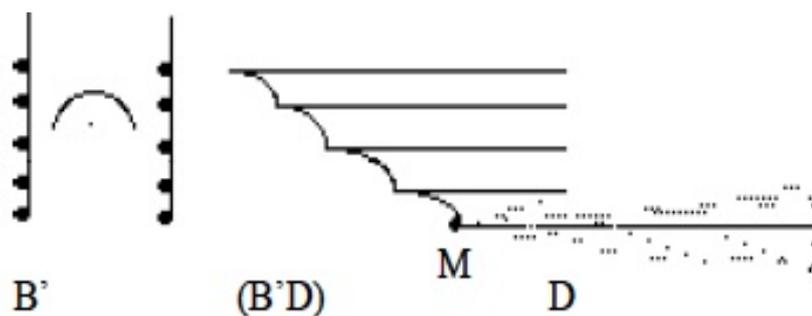
Intersección (CD)

Un sondo continuo oficia de puente entre las secciones C y B'.



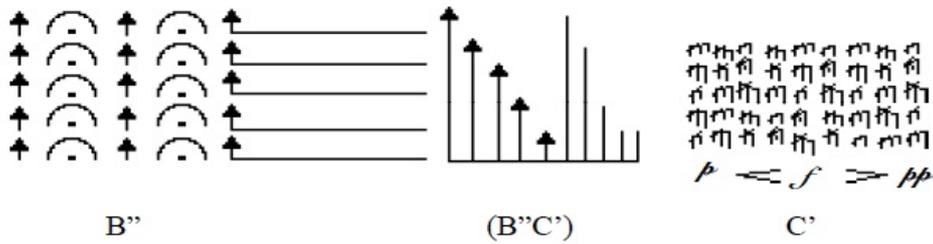
Intersección (B'D)

Transformación del unísono de B 'en arpeggio. El sonido más grave del arpeggio cantado *bocca chiusa*, es ya el sonido continuo de la sección D.

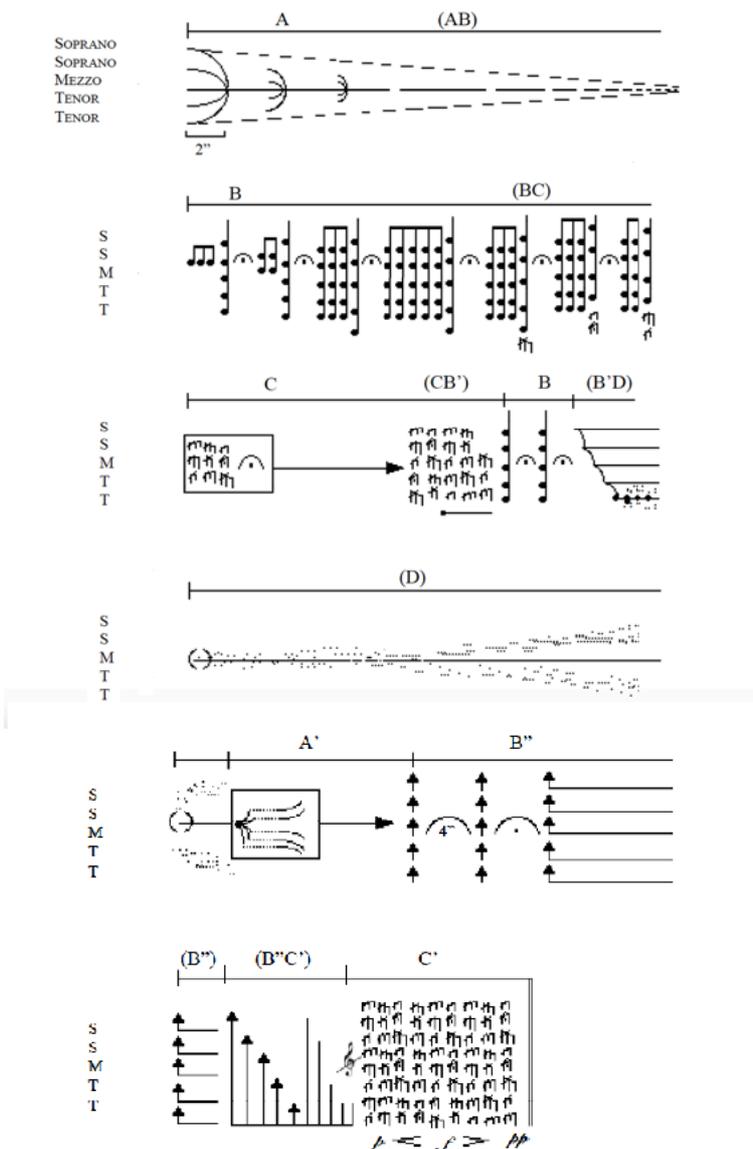


Intersección (B''C')

Transformación de las alturas extremas al unísono en arpeggio, seguidas por voces de altura indeterminada, preparando C'.



Cuarta representación gráfica



D) Las definiciones precisas de los eventos

En un momento del desarrollo se define el grado de precisión de los eventos. Aquí puede ser necesario introducir la escritura tradicional, que es sin duda el sistema más perfecto a nuestro alcance para determinar las sincronizaciones rítmicas y la disposición de alturas. Por supuesto, en materia de alturas micro-interválicas es posible hacer uso de una grafía adaptada.

1) Sección A e intersección (AB)

a) Definición armónico-melódica:



b) Definición rítmica, articulativa, tímbrica, distribución de las acciones:

♩ = 60

A detailed musical score for Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-Soprano, Tenor 1, and Tenor 2. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *pp*, and *p*. It also includes performance instructions like *rit.* and *ritard.*. The score is divided into measures with time signatures like 3/4, 2/4, and 3/8.

Definición dinámica:

	0"	5"	10"	15"	20"	25"	30"	35"
SOPRANO 1	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
SOPRANO 2	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
MEZZO-SOPRANO	<i>mp</i>		<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
TENOR 1	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>		<i>pp</i>	<i>mp</i>	
TENOR 2	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>		<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>

2) Sección B et intersección (BC)

a) Definición armónico-melódica

Musical score for Section B and intersection BC. It features vocal lines for Soprano and Tenor. The first system shows Soprano and Tenor parts with measures 1-14. The second system shows Soprano and Tenor parts with measures 1-14. Boxed notes in the Tenor part indicate intersections (BC). A legend below the score states: □ = Intersección (BC).

b) Definición rítmica, dinámica, articulativa, tímbrica, distribución de las acciones:

Musical score for Section B and intersection BC, showing rhythmic patterns and dynamics. The tempo is marked as (♩ = 120). The score includes vocal lines for Soprano and Tenor. The first system shows Soprano and Tenor parts with rhythmic patterns and dynamics. The second system shows Soprano and Tenor parts with rhythmic patterns and dynamics. A legend below the score states: □ = Intersección (BC).

3) Intersección (CB'), sección B' e intersección B'D)

a) Definición armónica (alturas fijas)

Musical score for Section B' and intersection B'D, showing fixed harmonic altitudes. The score includes vocal lines for Soprano and Tenor. The first system shows Soprano and Tenor parts with fixed harmonic altitudes. The second system shows Soprano and Tenor parts with fixed harmonic altitudes.

b) Definición rítmica, dinámica, articularia, tímbrica, distribución de las acciones:

(♩ = 40) (♩ = 80)

1) Intersección (CB')
2) Sección (B')
3) Intersección (B'D)

mp

4) Sección D:

Definición dinámica, conducción de las voces:

10"

SOPRANO * M *mp* (A)
SOPRANO * M *mp* (A)
MEZZO * M *mp* (A)
TENOR * M *mp* (A)
TENOR * M *mp* (A)

(*) Respiración, apertura de la boca *ad libitum*

5) Sección A':

a) Definición armónico-melódica

1 2 3 4 5

SOPRANO
SOPRANO
MEZZO

TENOR
TENOR

SOPRANO 2 3 4 5

SOPRANO

MEZZO

TENOR

TENOR

Una composición musical a partir de una improvisación:
Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

♩ = 120 2

Articulación simile

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Mezzo-soprano, and Tenor, arranged in two systems. The first system is in 3/4 time and the second in 5/4. The tempo is marked as ♩ = 120. The score includes vocal lines with lyrics 'PA' and 'Articulación simile'. Dynamics range from pp to mp. The score includes vocal lines with lyrics 'PA' and 'Articulación simile'. Dynamics range from pp to mp.

3

Articulación simile

Soprano
Soprano
Mezzo - soprano
Tenor
Tenor

PA PA PA PA
PA PA PA PA
PA PA PA PA
PA PA PA PA
PA PA PA PA

mf
mf
mf
mf
mf

f
f
f
mp
f

mf
mf
mf
mf
mf

* ad lib. [P t q s sh f]

ff
ff
ff
ff
ff

mf
mf
mf
mf
mf

4''

Una composición musical a partir de una improvisación:
Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

The image displays a musical score for five voices (Soprano, Mezzo-soprano, Tenor) and piano. The score is divided into two main sections. The upper section is a graphic notation piece, where notes are represented by vertical stems and horizontal lines, with various articulation marks like 'x' and 'f'. A dynamic marking 'p' is present at the end of this section. The lower section is a traditional musical notation piece in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 40. It features five staves for the voices and piano. The piano part includes dynamics such as *ff* and *mp*. The vocal lines include lyrics 'A 0 A M' and 'A M'. A tempo marking '♩ = 40' is shown above the piano part. A large black bar is present on the left side of the page, partially overlapping the graphic notation section.

5

The image displays a musical score for Soprano and Tenor voices. The top section shows a melodic contour for each voice part, with a dashed line indicating the pitch movement. The contour starts with a slight rise, followed by a dip, then a higher rise, and finally a slight fall. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated for each part. The bottom section is a rhythmic exercise in 4/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The exercise consists of two measures, each divided into two parts. The first part of each measure is in 3/4 time, and the second part is in 4/4 time. The lyrics "A LA LA LA" are written below the notes. The exercise includes triplets and a crescendo. To the right of the exercise, there are two vertical columns of notes. Each column starts with an upward-pointing arrow, followed by an 'X' and the letter 'A'. The first column is marked *sfz* (sforzando) and has a bracket labeled "4''" above it. The second column is also marked *sfz* and has a bracket labeled "5''" above it.

Una composición musical a partir de una improvisación:
Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

**Muy rápido,
sorpresivo** 6

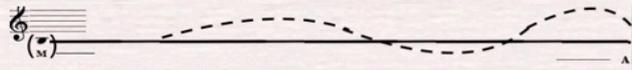
sfz p
/
\
 fff

ad lib.

P
t
q
s
h
r

p
/
\
 fff
/
\
 ppp

Símbolos



Entre M et A, obertura progresiva y aleatoria de la boca con producción de armónicos superiores.



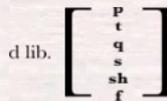
Nota mas aguda posible, pronunciación de la sílaba PA.



Altura indeterminada, pronunciación de la sílaba PA.



Acciones sin fonación.



Grupos irregulares ad lib. sobre las consonantes indicadas

CONCLUSIÓN

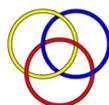
En principio estuvimos tentados de concluir el artículo diciendo que, como los radios de la rueda de una bicicleta que convergen todos desde el aro hacia el buje central de la rueda, los seis números de la primera parte del trabajo convergen también hacia la realización práctica de la improvisación y de la composición musical. Pero, en realidad, lo que ocurre es mucho más complejo que lo que deja entrever esta metáfora: sería tal vez más atinado comparar la relación entre los números de la primera parte con el camino de los *sefirots* de la Cábala judía, “los diferentes grados a través los cuales el creador transmite su luz”. Como en ellos, a medida que avanzamos en la lectura de la *Fundamentación hermenéutica* vamos descubriendo nuevos aspectos de lo mismo, que se entrelazan, interactúan

y se retro-alimentan. Es decir, que leyendo a uno de los autores citados no podemos dejar de tener en cuenta lo que ya hemos retenido de los otros.

La segunda parte del artículo no es excepción a este trabajo inclusivo, sino que es la continuación y la puesta en práctica de la misma lógica. Pero la hermenéutica abre el camino y prepara a la heurística, no la justifica. En efecto, la práctica artística no precisa de ninguna justificación: ella es autónoma e indefinible, inefable en términos conceptuales de causa y efecto. Como la vida, la creación realiza la verdad de su propia acción.

En esas condiciones, lo que la interpretación hermenéutica intenta llevar a cabo es el deslinde de la parte de misterio y de imponderable de toda creación, que permanece totalmente impermeable e indiferente al análisis, de una otra parte que sí es posible elucidar y analizar, tratando de hacer retroceder las fronteras del misterio original hasta los confines de lo explicable.

Reuniendo así los dominios teórico y práctico tradicionalmente separados, este artículo intenta poner en evidencia la relación fecunda que los une, demostrando la importancia de su colaboración dialógica que enriquece tanto a la reflexión como a la realización.



Como el nudo borromeo, en el que ninguna anilla puede separarse de otra sin que el conjunto se deshaga, la pedagogía, la creación y la investigación constituyen, en materia de arte en general y de música en particular, un todo indisociable, cuyo verdadero sentido surge del funcionamiento holístico del ensamble y no del valor aislado de los elementos.

Bibliografía Y Webgrafía

- Adorno, Theodor W. «Vers une musique informelle». In *Quasi una fantasia*. Traducido por Jean-Louis Leleu en colaboración con Ole Hansen-Løve y Philippe Joubert. Paris, Gallimard, 1982.
- - -. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1995. Nueva edición y traducción de Marc Jiménez.
- Arnheim, Rudolf. *La pensée visuelle*. Traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu, Flammarion, 1976.
- Boissière, Anne. *Adorno, La vérité de la musique moderne*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, Universidad de Lille, 1999.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*. Traducción al francés, presentación y notas de Jean-Yves Pranchère. Paris: Édition l'Herne, 1988.
- Bertin, Jacques. *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

- Borgo, David. "Strange loops of attention, awareness, action and affect in musical improvisation". In *Music and consciousness II: Wolds, Practices, modalities*. Ed. by Ruth Herbert, David Clarke, and Eric Clarke. Oxford Scholarship Online: 2019, chap. 6, 6.
<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780198804352.001.0001/oso-9780198804352>
- Castoriadis,
- Court, Raymond Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Éditions du Seuil, 1975.. *Adorno et la nouvelle musique*. Paris: Klincksieck, 1981.
- Ehrenfels, Christian von. «Sur les qualités de la forme». Trad. al francés Denis Fissette. En *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007.
- Ehrenzweig, Anton. *L'ordre caché de l'art*. Traducción al francés Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy. Paris: Gallimard, 1974.
- Darriulat, Jacques. «Baumgarten et la fondation de l'esthétique». *Introduction à la philosophie esthétique*.
<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
- Ferry, Luc. *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'age démocratique*. Paris: ediciones Grasset, 1998.
- Heidegger, Martin. «L'origine de l'œuvre d'art». In *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. al francés Wolfgang Brockmeier. Paris: Gallimard, 1962.
- Ingarden, Roman. *Qu'est ce qu'une œuvre musicale?* Traducción del alemán de Dujka Smoje. Christian Bourgois Éditeur, 1989.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 14. Auflage, 1996.
- Lajoine, Vincent. «Impasses». *Revue d'Analyse Musicale*, número especial, *Les réimpressions choisies*, 1985-1993.
- Le Moigne, Jean-Louis. «Edgar Morin, le génie de la reliance». Edición en PDF.
<http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/1511relianceEM.pdf>
- Maldiney, Henri. «Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus». In *Regard, Parole, Espace*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2012.
- Mandolini, Ricardo. «L'autre vouloir, contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage». *Revue d'Analyse* n° 49, diciembre 2003.
- - -. «Adorno, ou la discussion qui n'a pas eu lieu». In *Musique, instruments, machines – autour des musiques électroacoustiques*. Textos reunidos y editados por B. Bossis, A. Veitl et M. Battier. Actas del seminario du MINT, Universidad Paris IV, Sorbonne, 2007.
<https://www.motsetimages.fr/livre/320204-musique-instruments-machines-autour-des-musi--groupe-musicologie-informatique-et-nouvelles-t--musicologie-informatique-et-nouvelles-technolo>
- - -. «John Cage. The compositional heuristics of the Non-intentional. *American Journal of Humanities and Social Sciences research*. Vol. 4 Issue 2 (Abril 2021).
http://www.theajhssr.com/current_issue.html

- . “Adorno and avant-garde music”. *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, Volume 4 N° 3 – Marzo 2021. <http://ijmra.in/v4i3/10.php>
- Morin, Edgar. *La méthode*, tomo 1, «La nature de la nature». Paris: éditions du Seuil, 2008.
- Sadaï, Yyzhak. «Analyse musicale: pour l’œil ou pour l’oreille?». *Revue d’analyse musicale*, número especial *Les Réimpressions choisies*, 1985-1993.
- Straus, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l’étude des fondements de la psychologie*. Traducción al francés de G. Thines y J.-P. Legrand. Grenoble: Ediciones Jérôme Million, 2000.
- Townsend, Patricia. *Creative States of Mind – Psychoanalysis and the artist’s process*. Routledge, Londres, New York: Taylor & Francis Group, 2019.
- Winnicott, Donald. *Jeu et réalité*. Traducción al francés de Claude Monod y Jean-Bertrand Pontalis. Paris: Gallimard, 1975.