



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA: LA *INTENCIÓN* EN LA
COMPOSICIÓN MUSICAL - OBRAS DE PATRICIO
FEDERICO CALATAYUD ORTIZ DE ZÁRATE.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN COMPOSICIÓN.

Q U E P R E S E N T A:

**PATRICIO FEDERICO CALATAYUD
ORTIZ DE ZÁRATE.**

ASESORES:

MARGARITA MUÑOZ RUBIO

SALVADOR RODRÍGUEZ LARA

ENM
UNAM

MÉXICO DF.

MAYO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

a Ludmila, a Vesna...

Quiero agradecer primero a mi familia quienes vivos o muertos me han proveído de las energías necesarias para concluir este trabajo.

Mi madre Julieta, mi padre Horacio, y mis hermanos Félix y Agustín.

A mis compañeros de clase ya que con ellos compartí numerosas experiencias que me formaron y me sensibilizaron.

He de agradecer también el enorme aporte de mis maestros quienes me dieron estas locas ideas con las cuales trabajé: (por orden de aparición)

Julio Estrada

Roberto Guadalajara

Salvador Rodríguez

Margarita Muñoz

Manuel Rocha

Roberto Morales

Quiero insistir mi agradecimiento a Margarita Muñoz por crear en mí ese espacio o ese vacío dentro del cual pude trabajar tan a gusto.

También agradezco a mis maestros de otras disciplinas artísticas, en especial a Ana Lilia Maciel.

Por último a todos quienes han hecho de mi experiencia en México algo tan agradable como desagradable, a ambos les externo un agradecimiento.

SINODALES EXAMINADORES

PRESIDENTE: **MTRO. SALVADOR RODRÍGUEZ LARA**

SECRETARIA: **DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO**

VOCAL: **DR. JULIO ESTRADA VELAZCO**

SUPLENTE: **DR. MANUEL ROCHA ITURBIDE**

SUPLENTE: **DR. ROBERTO MORALES MANZANARES**

Índice

Índice.....	5
Preludio.....	7
Introducción a la reflexión.....	11
Materiales desarrollados.....	13
Reflexión	15
Estadios de la creación.....	15
<i>Importancia dada a los 2do y 3er estadios de la creatividad.....</i>	<i>19</i>
El compositor musical.....	20
La intención.....	26
<i>Introducción al concepto.....</i>	<i>26</i>
<i>Dimensión.....</i>	<i>27</i>
<i>Antecedentes.....</i>	<i>29</i>
<i>El estado clínico.....</i>	<i>31</i>
<i>Definiciones anteriores.....</i>	<i>32</i>
<i>Aproximaciones científicas.....</i>	<i>38</i>
<i>Aproximación semiótica.....</i>	<i>40</i>
Apartado sobre la creatividad.....	41
<i>Etapas del proceso creador.....</i>	<i>44</i>
<i>Visión pedagógica.....</i>	<i>44</i>
Sobre la sensibilidad artística.....	47
Postludio.....	49
Notas al programa.....	51
Introducción.....	51
Nueve miniaturas para voz femenina	55
Concepto.....	55
Materiales.....	55
Descripción de las miniaturas.....	56
Maneras.....	69
Relación.....	70
Opción.....	72
Concepto.....	72
Materiales.....	74
Maneras.....	75
Relación.....	78
Él.....	80
Concepto.....	80
Materiales.....	83
Maneras.....	84
Relación.....	86

Impulso	88
Concepto	88
Materiales	89
Maneras	89
Relación	96
Patricio o de la composición	98
Concepto	98
Materiales	100
Maneras	102
Relación	106
Descontrabajo	107
Concepto	107
Materiales	107
Maneras	111
Relación	118
Conclusiones de las Notas al programa	120
Conclusiones generales	124
Posmodernidad musical en Latinoamérica	126
<i>Condición latinoamericana (sintomatología de la desidia)</i>	130
Bibliografía	133

Intención en la composición musical

Preludio

¿Que sucedería si a la música le sustraemos el sonido? ¿Qué nos quedaría?¹

Para respondernos esta pregunta es necesario adquirir cierta voluntad de comprensión, igual a la utilizada por la semiótica en la semiosis. Dicho en otras palabras, debemos quitarnos el *polvo purista* (disciplinado) que hemos estado acumulando.

En nuestros días estamos acostumbrados a asociar a la música todo lo que maneje o cree sonido. Esto no era tan común en los comienzos del arte musical, donde paradójicamente se establecía la etimología de la palabra música. Para comprobar esto podemos leer dos definiciones que se manejaban en la época Greco-Romana; 1. La música es la armonía entre alma y cuerpo (Platón); 2. Todo lo que es inspirado por las musas (tradicción de los poetas trágicos). Inclusive en la Edad Media se hablaba de la música de las esferas.²

¹ E. Morin se pregunta de manera similar, con respecto a la idea de orden en las ciencias: "Ahora bien, cuando uno ha retirado al entendimiento divino y a la magia de los números, ¿Qué queda? ¿Las leyes? ¿Una mecánica cósmica autosuficiente? ¿Es la realidad verdadera? ¿Es la naturaleza verdadera? A esa visión débil, yo opongo la idea de la complejidad." Morin, Edgar. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. París, Francia: ESPF Éditeur - Gedisa. P. 146. traducción de Marcelo Pakman.

² Teoría inspirada por la sabiduría medieval con Boecio o Finicio por ejemplo que se refería a la serie de vibraciones que nos llegan desde las diferentes categorías de la divinidad (ángeles, arcángeles, querubines, etc.). Ángela Voss. (1991). *La Música de las Esferas: Ficino y la armonía en el Renacimiento*; Durán R. Cristóbal. (2007). *Lo inaudible: un nacimiento del sonido*. Hermenéutica intercultural, revista de filosofía no. 16.

Hoy nuestro concepto de música es diferente, ha habido un cambio conceptual en la manera de definirla. Esta se ha hecho desde el oyente y las teorías de la percepción.³ Lo mismo ha pasado con la manera de componer, y dentro de este ámbito conceptual se va a desarrollar la reflexión. La primera derivación de esta circunstancia fue la creación de una definición de "música" que no incluyera la palabra "sonido", y que fuera más *clara* en nuestros días de poco misticismo y mucho científicismo: *Todo aquello que a través de la vibración, encuentra el equilibrio.*

Por otro lado debemos reconocer, pues, que la obra de composición *suen*a gracias a un trabajo colectivo que va desde el creador (tomando en cuenta su alrededor, desde su entorno, su maestro, etc.), pasando por el proceso de escritura de una obra (hecho o no por él mismo), para llegar al instrumentista el cual suena la creación o mejor dicho, la recrea para un público expectante. En teoría de la comunicación este camino se podía reducir al siguiente esquema:



Esta visión de la producción sonora, en relación al sonido, es abordada por Theodor Adorno. El autor defendiendo a Bach nos dice:

Sin duda se dibuja ya la posibilidad de que la contradicción entre la sustancia compositiva de Bach y los medios de su realización sonora –tanto los que estaban a su disposición en su tiempo cuanto los reunidos por la tradición– resulte imposible de resolución. A la luz de esa posibilidad cobra un nuevo

³ Y que generan la confusión entre psicología de la música y psicoacústica del sonido.

horizonte la repetida "abstracción" sonora de la Ofrenda Musical y del Arte de la Fuga, como obras en las que queda libre la elección de los instrumentos. Es pensable que ya en ellas se manifestara abiertamente la contradicción entre la música y el material sonoro, ante todo la inadecuación del órgano a la infinita articulación de la estructura. En este caso, Bach habría prescindido del sonido y habría legado sus más maduras obras instrumentales esperando el sonido que estuviera a la altura.⁴

Luego, si nos damos a la tarea de suprimir la noción de sonido -y su contraparte esencial en la música occidental: el silencio, lo que obtendríamos es una fuerza creativa sin forma material; Una *intención*, la cual era muy clara al iniciarse la transición de una forma ritual de la música, a la que hoy estamos ya tan acostumbrados a partir de la estética, particularmente, el paso al arte a través de la cultura.⁵

El arte primitivo⁶ es muy claro en cuanto a la *intención* más no a la forma. Recién hasta la Modernidad (tomada desde el "descubrimiento" de América), las formas que surgieron a través de la asimilación y sectorización del arte (dibujo, pintura, escultura, música, literatura, etc.) se volvieron el arte mismo. En esta reflexión se intentará exponer la existencia de un estado anímico particular y definido el cual existe antes de, en este caso, la escritura de una partitura o plan compositivo en música.

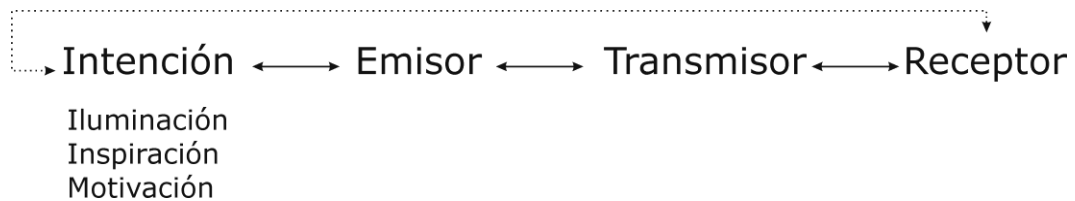
Aquí es importante retomar la idea semiótica anteriormente desglosada en tres secciones para comprender la comunicación (emisión-transmisión-

⁴ Hay que recordar que el autor denuncia el carácter opresor de la razón instrumental que consideraba el sujeto con derecho a oprimir al objeto. Adorno, Theodor. (1962). *Prismas: "La crítica de la cultura y la sociedad"*. Barcelona, España: Ariel.

⁵ Idea ampliamente defendida por ejemplo por Hausser (*Historia social de la literatura y del arte*) y Gombrich (*La historia del arte*).

⁶ El concepto primitivo está ligado a lo primero y no es utilizado de manera peyorativa. En este particular nos referimos a los comienzos históricos, es decir, a lo que a través de vestigios, se puede divisar una trayectoria de conocimiento (o epistemológica).

recepción). En el desarrollo de este trabajo se utilizará de manera recurrente esta noción de *intención*, la cual se ajusta un paso antes de la producción - abstracta o real como en la improvisación. Es decir, el camino antes mencionado resultaría ampliado a:



Es importante recalcar que en este trabajo utilizamos el principio de recursividad organizacional promovido por E. Morin.⁷

Más allá de nomenclaturas y etimologías veremos que en un *primer estadio* de la creación, se divisa la intención del creador, es decir, aquello que lo *inspira* (más adelante se desglosarán las formas de describir que se han hecho de este concepto a través de la historia).

Esta reflexión desarrollará esta idea, no para crear un nuevo parámetro semiótico, sino que, asumiéndolo como ya creado, expandirlo para dilucidar y aportar conocimiento al arte que utiliza sonidos hoy en día.

⁷ Este es el segundo principio de la complejidad, el primero es el de la dialógica y el tercero el hologramático. Este segundo principio a grandes rasgos, defiende la idea de la auto-eco-organización como método epistemológico en cualquier disciplina. Es decir, no existe una temporalidad predefinida de ningún proceso, estos se organizan según exista la necesidad de hacerlo; también el espacio en donde, y qué se realiza en este corresponde a un proceso automático, por ejemplo, el sistema de órganos en el ser humano. Morin, Edgar. Op. Cit.

Introducción a la reflexión

Este trabajo investigará los diferentes significados o acepciones que se han acumulado en las disciplinas artísticas sobre el concepto de *intención* (o lo relativo a él), y cómo se pueden aplicar o qué papel juegan dentro del ámbito de la creación musical actual.⁸

La bibliografía concerniente a esta etapa o estadio es casi nula. Existen textos dispersos y poco analíticos sobre este proceso, con lo que las conclusiones obtenidas de este trabajo deberán ser construidas en su mayoría con lo que el lector entienda, o interprete de la información encontrada y generada. Pero esto no significa que el trabajo quede incompleto: La cantidad de texto obtenido, más los análisis musicales, más el conocimiento generado por inducción o reinterpretación de textos, adjuntada al interés de la cuestión, será suficiente para invitar a una reflexión fundamental acerca de lo que un compositor puede o no hacer en términos compositivos relativos al término *intención*.

Sin embargo, el deambular en este terreno casi "inmaculado" da la oportunidad de explorar subjetivamente los conceptos, teniendo la posibilidad de acotar el análisis musical, acotar la bibliografía y expandir las ideas hasta el punto necesario, para establecer una clara idea de este concepto que se quiere definir.

Este texto es una reflexión sobre la creación musical, vista desde su inicio y a través de su entorno psico-social, mas no es una descripción objetual de obras ni de compositores específicos. El desarrollo de la reflexión tiende a la implementación de un nuevo enfoque hacia el instante creativo que poseen los compositores al momento de crear, tanto música, como arte sonoro, instalación, etc.

⁸ Aplicar como plegar sobre sí mismo, es decir, provocar tanto una acción como una reflexión.

Los conocimientos obtenidos de la investigación serán propicios sólo para que un compositor: 1. No dude a la hora de justificar su trabajo y; 2. No deje que sus creaciones se hundan bajo las opiniones opresoras de su entorno.⁹ Es muy importante evidenciar y ser lo más *honesto* posible al momento de exponer los procesos mentales por los cuales -supone la reflexión- el compositor crea y ha creado música, sonido, etc.

Los objetivos, pues, serán obtenidos en alternada secuencia y sin una temporalidad específica ya que se prevé que el lector, de alguna manera cercano al arte y sus tendencias, se vea afectado de manera intermitente por los conocimientos generados; una especie de acercamiento psicoanalítico a la generación o génesis de la obra artística.

Por último, la noción de "compositor musical"¹⁰ se tomará inicialmente a la manera histórica, para esto se contemplarán datos obtenidos desde la creación de una partitura¹¹ hasta las nociones más actuales concernientes a la creación electroacústica. Para esto hay que tener en cuenta que en estos días la composición musical es menospreciada y apuntalada tanto por críticos, intérpretes, musicólogos, filósofos e inclusive, algunos compositores. A partir de esta perspectiva será necesario aclarar, contemplar y definir aspectos de la creación musical, que van desde la propia mente del creador, pasando por su entorno personal, educativo y social en general, hasta la puesta en escena de la obra misma y sus maneras de realizar esto.

⁹ Tanto pedagogos, críticos, colegas, familiares. Cualquiera que se sienta en la necesidad de reprender, exponiendo su propia necesidad narcisista de reconocimiento.

¹⁰ Compositor musical es un término superado, la noción de creador musical es más apta y pertinente en estos días. La razón de su utilización proviene de la nomenclatura utilizada en la Escuela Nacional de Música para referirse al mismo tipo de persona. De aquí en más, cuando se lea "compositor musical" debe hacerse la traducción mental a "creador musical".

¹¹ Alrededor del siglo X, específicamente con la escritura de cantos gregorianos.

Materiales desarrollados

Para el desarrollo de la investigación se utilizarán, básicamente, dos herramientas. Una primera textual que sirva de aclaración para una hipótesis; un segundo grupo de herramientas lo conformarán los análisis de las obras seleccionadas para investigación (notas al programa). Estos serán de corte musical y no tendrán una metodología en cuanto a números arábigos (bajo continuo), números romanos (armonía tonal), análisis tipo Shenkeriano (formal), ni tampoco de columnas (similitud).¹² El análisis utilizado será de corte histórico y psicológico, este se podrá definir como somero pero sólo se enfocará, dentro de la composición musical, a las partes que interesa descubrir para la investigación y no evidenciar, por ejemplo, la forma musical. Este análisis intentará definir por qué se compuso la obra, esclarecer un contexto histórico y tomar los materiales sonoros que puedan detectar la *intención* al momento de haberla creado. Este método de análisis obvia algo importante del quehacer musical que es la pericia, entendida como el *buen componer* estéticamente. Hacer un análisis armónico-rítmico *porque sí* es pretencioso, y no tendría ninguna aportación a esta reflexión.¹³ Se evitará un análisis estético de las obras para no lidiar con el problema de la composición ligada a la misma, la cual funciona como condicionante más que obtener un *mejor* o *peor* resultado.¹⁴

¹² Este último practicado por Salvador Rodríguez en su clase de análisis musical y que consiste en generar columnas con material musical similar para de esta manera encontrar aspectos de la composición tanto armónicos, de textura, formales, etc.

¹³ Esta investigación utiliza un tipo de análisis similar al ejecutado por psicoanalistas en torno al arte. Ver Daniel Schneider en su texto *El psicoanalista y el artista*. Podríamos decir que nos enfocaremos en el campo *poiético*, y no en el neutro, tampoco en el estésico (terminología utilizada por Molino: González Aktories, Susana y Camacho, Gonzalo (coordinadores). Op. cit.)

¹⁴ Cuestión desarrollada por A. Schoenberg en su *tratado de armonía* de 1911 pero que no a podido surtir efecto, ya que los compositores contemporáneos siguen sucumbiendo ante el poder de la estética predominante. Hoy la razón de esto se

El grueso de la bibliografía consultada¹⁵ está enfocada en la cuestión de la *intención* y está dirigida a contextualizar un estadio estructural de la creación, es decir, podemos encontrar muchos libros que hablen sobre la composición musical en términos de lenguaje y forma musical, pero muy pocas publicaciones hacen referencia a un estadio anterior y suelen ser de dos tipos; psicoanalíticos u otros sugestivos o adivinatorios. Incluso hay otro grueso de bibliografía que se dedica a renovar las herramientas de análisis y es creada por creadores de música. Si aceptamos la premisa de Schoenberg en la cual declara que cada actividad del creador se puede conceptualizar como un ejercicio creativo, entonces estas herramientas de análisis deben conjeturarse como obra e, insertándose en el campo analítico de la investigación, ser sujetas a ser analizadas en términos creativos mas que herramientas eficaces de análisis.

manifiesta en un regreso intencional del compositor hacia el gusto del gobernante, desde una perspectiva socio-política. Asunto que puede ser expandido más adelante.

¹⁵ Es interesante apuntar que, al no haber un a tematización disciplinar con respecto a este concepto, continuamente se encuentran nuevos datos dispersos en publicaciones que pueden incluso no estar dirigidas hacia el arte, por ejemplo, la última definición de *intención* encontrada corresponde a C. S. Peirce en una carta personal que dirige a Lady Welby (publicada en sus "Collected papers"). Esta se menciona más adelante.

Reflexión

En las secciones siguientes se ampliarán y especificarán los contenidos, esta vez concretando definiciones que esclarezcan la noción de *intención* en la composición musical.

Constantemente surgirán paradojas que den la impresión de contradecir el tema de la investigación, pero no son más que propuestas o así se tomarán. También se utilizarán desde una visión positivista donde estamos proponiendo una tesis e inevitablemente surgirán antítesis, las cuales conformarán una síntesis.¹⁶ Estas *ocurrencias* servirán para ampliar o delimitar el análisis que se está haciendo.

Estadios de la creación

A través del ejercicio constante de la creatividad plasmada en un objeto artístico se puede constatar que existen, someramente, tres *estadios* en el proceso de creación para lograr una obra musical: Un **primer estadio** en el que el artista se *inspira*. Un tipo de sentimiento emocional que ocupa el intelecto para que el creador emprenda el proyecto y cree. Por más *funcional* que sea el trabajo a realizar, este tipo de *llamado* es inherente al principio creativo. En un **segundo estadio** podemos englobar todas las tareas que llevan a plasmar un plan creativo en el material o soporte deseado. Es un período intermedio donde lo inmaterial toma forma, para de esta manera, llegar a convertirse en obra de arte *ante el prójimo*, es decir, se vuelve

¹⁶ O siendo más actuales, alergias para reformular el paradigma (T. Kuhn). Kuhn, Thomas. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de cultura económica.

tangible y dispone de las herramientas para interactuar con su entorno social.¹⁷ En un **tercer estadio** el creador se dedica a la interpretación y finales consideraciones sobre la obra. En estos momentos el creador le da espacio y tiempo a la obra, es decir, le provee de *forma*. Este último, es un estadio enteramente estético. Aquí el creador revisa últimos detalles en lo que se refiere a lo que se puede considerar con una semiótica del arte. Se establecen los puentes de comunicación entre el artista y el público a través de la obra. Ésta ha de servir para, si es el caso, tomar las decisiones en cuanto a mostrar o revelar el pensamiento creativo. Existiría un **cuarto estadio** en donde el artista debe entrar en el campo socio-económico relacionado a su obra. Dicho de otra manera, poner en circulación su obra dentro de los *mercados culturales* consolidando así, su presencia en el entorno social que lo cobija.¹⁸ Dada la poca o nula participación del intelecto artístico en este estadio, la reflexión lo obviará. Aunque serviría como propuesta temática para el currículo del estudiante de arte, este proceso de inserción económica es una instancia que el artista jamás ha podido anticipar, analizar o reducir. Además de esto, en este momento de consolidación de la obra, intervienen proporcionalmente más elementos externos al artista con lo que podrían considerarse por separado. Y por último no modifica sustancialmente la obra terminada.

1º estadio	2º estadio	3º estadio	4º estadio
Intención	Plasmar ideas	Tiempo y espacio	Venta
Motivación	Bocetos	Lógica y estética	Social
Inspiración	Expulsar	Forma	Recorte, curaduría

Los estadios no son consecuentes u ordenados. Comienzan de diversas maneras y, aunque se desglosan en un orden utópico, puede que una obra

¹⁷ Sobre la consideración de que si es o no, a esta altura del proceso, una obra de arte podemos revisar el texto de R. G. Collinwood sobre los *principios del arte*. El autor describe el proceso de distinción de una obra de arte en todas sus temporalidades. Collingwood, R. G. (1993). *Los principios del arte*. México: Fondo de cultura económica.

¹⁸ Aquí nos referimos a lo *que se espera* del artista socialmente hablando.

comience por el segundo o tercer estadio; incluso un encargo compositivo se podría ver como un cuarto estadio anticipado.

A través de la historia de la música podemos ver que el grueso de los cambios, o los más visibles en cuanto al objeto sonoro resultante en forma de obra, se ha dado en el *segundo* y *tercer* estadios de la creación. Estos también hacen referencia a las herramientas utilizadas al momento de potenciar la poíesis,¹⁹ por lo que se encuentran aquí tanto procedimientos de escritura (partitura), exploración (improvisación) y los tecnológicos, incluidos los utilizados por la música electrónica en el segundo cuarto del siglo XX. Los resultados obtenidos en este estadio se manifiestan y redirigen a través del tercer estadio en el cual se estiliza el trabajo y se lo *completa*. El cuarto, descrito anteriormente, llega a mitificar predominantemente el segundo estadio dejando de lado la importancia del primero. Esto se observa en las estéticas resultantes que enaltecen al tercer estadio como lo vemos en la identificación del compositor a través de los medios de realización de la composición, y la subsiguiente pedagogía aplicada tanto en forma de "escuela" como de "institución".²⁰

El primer estadio ha venido siendo modificado lenta y sutilmente a través de la historia. Este aspecto puede quedar más claro haciendo una gráfica que muestre cómo ha ido cambiando la preferencia del compositor; desde un concepto (o idea generadora como la religión), hasta un punto actual donde el sonido (o lo que *le* suena) es el generador de un concepto. Una suerte de intercambio en la génesis de la composición, que responde a cambios tanto económicos como sociales.

Pasada la aclaración podemos considerar a la obra de estos tres estadios como una manifestación individual; sin embargo, esto no necesariamente

¹⁹ Término utilizado por Platón en "el Simposio" en el que define la acción de crear.

²⁰ En este caso podemos retomar el texto de T. Adorno intitulado "Defensa de Bach contra sus entusiastas", en donde el primer capítulo termina diciendo que Bach es un pedazo de ideología.

procede así. Desde siempre han existido talleres o “ateliers” en donde el segundo estadio de la creación se subdivide en dos. Una primera parte donde la obra se plasma de manera *anterior* o un tipo de indicio manifestado tanto en un texto -verbalmente por ejemplo- y el cual sirve para ser expuesto a los integrantes del taller que luego, en un segundo período, desarrollarán el indicio y lo llevarán a convertirse en obra de arte.²¹

En la Edad Media existió un tipo de obra musical con el nombre de “partímen” en donde un par de trovadores componían una poesía en conjunto. Cada uno tomaba *un lado* en una supuesta disputa y así se consolidaba esta obra. Al referirnos a este caso también hay que hacer mención de los distintos tipos de improvisación, en los que dos o más personas ejecutan sonidos para considerarse obra musical. Luego, podemos desglosar aquí el primer estadio en varias etapas y quitarle lo individualista, aunque más que quitar habría que sumar.²²

Las obras que ostentan la autoría “anónima” entrarían en el mismo punto de consideración. La investigación no profundiza sobre el creador más que como medio a través del cual el concepto de *intención* se hace presente, para dejar una huella posteriormente en algún tipo de soporte. También la obra que resulta de este proceso es accesoria a los conocimientos que se generen de esta investigación. En resumen, la tarea creativa se contempla desde la perspectiva personal o humana, no a la manera de reconocimiento personal sino tendiendo a hacer visible aquello que motiva la manufactura del arte.

²¹ Esta práctica hoy en día se ha “democratizado” y se crean conjuntos llamados “colectivos” o grupos “inter-disciplinarios” en los cuales las nociones de creador se distribuyen a través de aportaciones *idealmente* iguales entre los participantes, creando así, obras de una riqueza temática pero con objetivos tan diversos que han cambiado el paradigma de la creación artística en varios niveles, por ejemplo, los derechos de autor.

²² Múltiples ejercicios simultáneos donde se encuentran individualidades diferentes pueden concebir obras en las que sea difícil o imposible identificar al creador-individuo. En esto último estaríamos queriendo incluir el cuarto estadio ya mencionado.

Importancia dada a los 2do y 3er estadios de la creatividad

Teniendo en cuenta que existe toda una nueva gama de “nuevos medios”²³ que son utilizados por nuevos compositores para componer música. Teniendo en cuenta también que existen también un creciente número de técnicas compositivas (o mejor dicho, estéticas), y por último, entendiendo el valor de la técnica y la tecnología en las prácticas de creación musical contemporáneas, tenemos que también notar que cualquier tipo de normatividad en artes es relativa al artista en particular. Es decir, existen grados de *entropía*²⁴ de los cuales se hace el creador para no hundirse en la estética abordada y que, en ocasiones sirve para generar otro tipo de estética. El grado de importancia dado, pues, a estas etapas de la creatividad se puede ver como la atención que cada compositor requiere, es decir, diferenciamos compositores no a través de su *yo*, sino de su *ego* (o *lego*). El compositor deja la tarea de descubrir su individualidad a través de su *tecné*. Si esto es suficiente para acercarse a un compositor dependerá del grado y profundidad del análisis que se quiera emprender; por lo pronto podemos asegurar que un tipo de análisis *poético*, como el defendido en semiótica es inútil sin un tipo de acercamiento analítico al primer estadio de la creatividad. Si un compositor se define conciente o inconcientemente a través del lenguaje-sistema²⁵ que utiliza para componer, es cuestión que concierne a él

²³ De producción, difusión, etc.

²⁴ El concepto de entropía aplicado al arte está ampliamente abordado por Eco, Umberto. (1962). *Obra abierta*. México: Planeta-Agostini. Podemos resumir que la entropía en este ámbito es, literalmente: La tendencia de cualquier ente vivo a la desorganización. Se han hecho analogías de esta condición tanto en biología y sociología como en las artes y las teorías de la comunicación.

²⁵ La diferencia entre lenguaje y sistema en la composición musical es esencial. Algunos compositores prefieren aclarar que la música no es o utiliza un lenguaje, mientras que la contraparte afirma lo contrario. Podríamos decir que en definitiva, la idea final de la composición es comunicar, comunicar a través del sonido. Si para esto necesitamos o no un lenguaje, es cuestión de semiólogo o etnomusicólogos. La idea de unir los términos lenguaje y sistema tiene la intención de hacernos inmunes

mismo. Lo que defendemos en este apartado es el incremento de la atención que merece el primer estadio de la creatividad, tanto para propósitos creativos como analíticos.

Podríamos poner ejemplos musicales concretos, de músicos concretos pero este aspecto conlleva controversias que es mejor no abordar. De esta manera nos podremos avocar a dar continuidad a la exploración del término *intención*.

El compositor musical²⁶

La etimología se toma del latín com-ponere, es decir, *aquel que pone (cosas) juntas*.

Primeramente, un compositor musical surge en la tradición occidental y se conforma como figura social dentro de su comunidad. Los dos primeros compositores que nos ha dado la historia fueron "Leoninus" y "Perotinus";

a los reclamos tanto de unos como de otros creadores. Sin embargo es pertinente transcribir las palabras de Molino:

El hecho es que no sólo hay analogías, sino también –en el sentido estricto del término- homologías entre el lenguaje y la música. No es que la música sea un lenguaje o el lenguaje una música –de ahí el callejón sin salida tomado por el tipo de análisis musical que se basa servilmente en modelos lingüísticos; más bien el lenguaje y la música son dos ejemplos de una forma simbólica, y es como formas simbólicas que tienen un cierto número de propiedades en común. El análisis de la música y el análisis del lenguaje son ambos, semiologías, lo que da cuenta de los muchos paralelismos que estableceremos entre los dos dominios, paralelismos basados no en algún privilegio otorgado a la música o al lenguaje, sino en la existencia de una problemática en común y en lo infructuoso de una comparación sistemática.

González Aktories, Susana y Camacho, Gonzalo (coordinadores). (2011). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. México DF.: ENM – UNAM.

²⁶ Se insiste en la traducción antes propuesta.

ambos compositores medievales que componían formas musicales primitivas desglosadas de la música religiosa (organum, motetes, etc.). La frase "que nos ha dado la historia" no es gratuita, el compositor es primeramente un *escritor*. Escritor de partituras o textos sugestivos tendientes a la *mejor* conservación, definición, interpretación y reproducción de su pensamiento musical. En otras culturas se define también al compositor musical como aquel que no necesariamente escribe su música y está ligado a técnicas de improvisación.

La función del compositor musical es crear música. En un principio él mismo interpretaba su música; con el paso del tiempo y la creciente complejización y estratificación del arte musical, el compositor deja la faceta interpretativa para sólo dedicarse a la utilización de recursos sonoros, como el piano, para componer obras de mayor envergadura, y para conjuntos instrumentales cada vez más grandes. Tal vez el compositor jamás dejó de interpretar su música y la afirmación anterior se enfoque sólo a un tipo de rito en forma de concierto o recital, es decir, donde el compositor tocaba delante de un público.

Otra función que ha realizado de manera recurrente el compositor, es la pedagogía y la creación musical relacionada a esta: J. S. Bach, C. Orff, P. Hindemith, S. Rodríguez. Antes que los citados existían tratados sobre las cuerdas escrito por anónimos por ejemplo.

La obra musical resultante del compositor ha ido cambiando en función del *consumidor*. En un principio la composición musical iba dirigida hacia un público religioso, y por demás, sometido el cual, según la historia, no hacía valoraciones críticas en cuanto a la calidad de la obra. Sin embargo hoy la crítica sobre arte musical es una normativa cotidiana; cualquier escucha de música contemporánea es también un severo adjetivador de lo que escucha.

En la música de tradición occidental ha existido (universalizando) dos tipos de compositores. Uno culto o institucional (religioso, cortesano, gubernamental) y otro popular (desde un juglar hasta un trovador

contemporáneo). El primero dedicado a las obras de tipo "subjetivo", mientras que el segundo de tipo "objetivo", es decir, el primero intenta sugerir cierto tipo de emoción o vivencia; el segundo muestra un tipo de experiencia objetiva, donde la claridad del mensaje es la prioridad, dicho de otra manera, uno propone y el otro dispone, uno sugiere y el otro describe. Se puede ver que a través de la historia ha habido más preferencia hacia uno o hacia otro modo de componer. Por ejemplo, en el Renacimiento, como en estos tiempos, la música popular tuvo un gran auge, posiblemente por deshacerse del yugo cristiano, cuestión que llevaría a la Ilustración. En estos días, posiblemente para deshacernos del yugo monetario. Habría que aclarar también que en estos días de interculturalidad e interdisciplina, las barreras entre un modo de componer y otro se han diluido considerablemente. Por ejemplo, dentro del *Pop* el conjunto Pan Sonic, dentro de la *Culta* Philip Glass.

He aquí algunas citas que definen al compositor, hechas por ellos mismos.

- "El compositor moderno realiza sus obras con base en la verdad." (Claudio Monteverdi. *Quinto Libro de Madrigales*. 1605, *Prefacio*)
- "El primer requisito para un compositor es estar muerto." (Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, 1951).
- "El gozo no está en las cosas, sino en nosotros." Richard Wagner.
- "Soy un compositor en busca del olvido; siempre me siento un poco avergonzado de reconocer que compongo." (Alexander Borodin, *Carta a Lydia Karmalina*)
- "Puede que no sea un compositor de primer nivel ¡Pero dentro de los de segundo nivel soy de primera clase!" (Richard Strauss. *Citado en Del Mar*, 1962)
- "Un día podré relajarme un poco, y trataré de ser un buen compositor." (Benjamin Britten. *Carta a Imogen Holst*, 1968)

- "Nada me parece más importante que hacer una buena canción." (Gustavo Cerati. *Suplemento Radar*, página 12. 14 de septiembre de 1997)
- "El uso controlado y continuado de la música en la vida de una persona, modifica las células y la percepción del mundo" (José Luis Morán. *Compositor film scoring*. 2005)
- "En ningún lugar está escrito que la idea que un compositor se hace de su música tenga que coincidir necesariamente con su esencia inmanente, con su propia ley objetiva". (Theodor Adorno. *Prismas – "Defensa de Bach contra sus entusiastas"*, op. cit.)

Para hacer una conexión lógica hacia la siguiente parte se citarán las "reflexiones sobre el oficio de componer" escrito por G. Gandini.

Decidamos que la primera nota será un re. Los problemas comenzarán por la segunda. ¿Si ponemos una segunda? ¿Menor? ¿Mayor? A esta altura del partido me gustan más las mayores. Entonces puede ser un mi (o un do, si la pensamos para abajo).

La tercera nota es aún más problemática (la tercera es la vencida). Si es un sol sostenido - re, mi, sol sostenido - nos dará una sensación de séptima dominante (que podríamos aprovechar más tarde), pero por el momento quisiéramos disimularla. Dependerá de nuestra cuarta nota... . ¿Qué tal un si bemol? Nos provocaría una sensación por tonos que podríamos enmascarar si por ejemplo nuestra siguiente nota fuera un do sostenido.

Tendríamos entonces: re, mi, sol sostenido, si bemol, do sostenido. Ahora las dos segundas mayores del comienzo nos comienzan a parecer un poco sospechosas.

Neutralicémoslas con un fa natural como sexta nota. La novena menor mi-fa y la quinta justa si bemol-fa se nos ocurren relaciones más fuertes que las dos segundas cuestionadas (que luego podríamos usar como escape), también nos está gustando la tercera mayor entre el do sostenido y el fa.

Ya estamos comenzando a pensar qué notas nos faltan para completar las doce. Veamos. Faltan: mi bemol, fa sostenido, sol, la, si, do. ¿En qué orden las usamos?

Luego del fa nos parece que una nueva quinta vendría bien. Pongamos el do y nos queda una hermosa sensación de re bemol mayor en la zona aguda; que inmediatamente contradeciríamos bajando al si y luego al la (obvia sensación de la menor).

Seguramente ahora vendría el fa sostenido para evitar el sol y el tritono que provocaría el mi bemol. (Diabolus in musica que en nuestros últimos años tratamos de evitar; uno se vuelve más pelado y más diatónico).

Ahora sí el mi bemol nos viene bien, porque si usamos el sol nos sonaría como una cadencia perfecta en idem mayor.

But now: ¿Qué hacemos con este sol? No hay ninguna nube en el horizonte. No nos gusta después del mi bemol. ¿Qué tal si lo intercalamos entre el fa y el do? Nos quedaría un sector maravillosamente diatónico. Tendríamos una secuencia que no está tan mal: re-mi-sol sostenido-si bemol-do sostenido-fa-sol-do-si-la-fa sostenido-mi bemol. Recién nos damos cuenta de que tenemos un maravilloso acorde de si bemol menor entre nuestros cuarto, quinto y sexto sonidos; y una hermosa sensación de mi menor en los cinco últimos.

Dejemos este material para repensarlo luego; mañana, si tenemos ganas; a la espera de que lo imprevisto se nos torne necesario.²⁷

La secuencia que nos propone el compositor para esta serie dodecafónica puede no haber ocurrido exactamente de esta manera, pero nos da ciertamente un panorama de lo que ocurre durante el proceso compositivo.²⁸ Este texto es particularmente interesante ya que demuestra que el oficio de componer música puede ser agradable y sin ese toque melancólico-paranoide propuesto por algunos maestros de composición.

Para concluir, se transcribe textualmente una parte de la entrevista que le hicieran al compositor Brahms:

²⁷ Gandini, Gerardo. Reflexiones sobre el oficio de componer. Internet: www.myspace.com/gerardogandini.com (01-01-2011).

²⁸ Podemos citar el "Tratado de composición" escrito por E. A. Poe en el que el autor secuencia los pasos que siguió para concluir su poema "El cuervo". Un creador de suficiente oficio descubre inmediatamente que la cronología es ideal, pero nos da una clara idea de la estrategia que hubiera seguido de hacer el proceso de nuevo; cuestión que es esencial en el desarrollo de la tarea de componer. Edgard Allan Poe. (2002). *La filosofía de la composición y el principio poético*. Madrid, España: Libros C. de Langre.

Siempre me he negado a revelar mi experiencia interior al componer. Es un tema que me provoca fuertes reticencias, pero desde la muerte de Clara en mayo pasado, he comenzado a ver las cosas desde otra perspectiva. Es más, siento que el fin de mi existencia terrena se aproxima. Después de todo, puede resultarle de interés a la posteridad saber cómo habla el Espíritu cuando su creatividad me toca. Por tanto, revelaré mis procesos intelectuales, psíquicos y espirituales al componer. Pues bien: Beethoven declaró que sus ideas venían de Dios, y yo puedo decir lo mismo. Eso es todo.”

Sin embargo, al ser cuestionado sobre la manera en la que se relacionaba con el Creador, Brahms contestó lo siguiente: “No es sólo cosa de la voluntad operando a través de la mente consciente, que es sólo un producto evolucionario del ámbito físico y que muere con el cuerpo. Es algo que se alcanza con los recursos interiores del alma, el verdadero ego que sobrevive a la muerte. Esos poderes duermen en la mente a menos que sean iluminados por el Espíritu. Jesús nos enseñó que Dios es Espíritu y dijo : “Yo y mi Padre somos uno” (San Juan, 10,30). Advertir que somos uno con el Creador, como lo hizo Beethoven, es una experiencia maravillosa y deslumbrante. Muy pocos humanos llegan a darse cuenta de que esa es la razón por la cual existen tan pocos compositores, o genios creativos en la disciplina que sea. Pienso invariablemente en esto antes de componer. Ese es el primer paso. Cuando siento la urgencia comienzo por apelar a mi Creador y le hago tres preguntas relevantes sobre nuestra vida en este mundo: ¿woher, warum, wohin (de dónde, por qué, hacia dónde)? De inmediato percibo vibraciones que emocionan todo mi ser. Es el Espíritu que ilumina el poder de mi alma, y en este estado de exaltación veo claramente lo que hay de oscuro en mis ánimos cotidianos; luego me siento capaz de recibir inspiración de lo alto, como Beethoven. Sobre todo, me doy cuenta en ese momento de la enorme significación de la suprema revelación de Jesús. “Yo y mi Padre somos uno”. Esas vibraciones adoptan la forma de diversas imágenes mentales una vez que he formulado mi deseo y he resuelto lo que necesito: ser inspirado para componer algo que eleve y beneficie a la humanidad, algo de valor permanente. De inmediato, las ideas fluyen a través de mí, directamente de Dios, y no sólo miro diferentes temas en el ojo de mi mente, sino que vienen ya vestidas con el ropaje adecuado, con armonías y hasta orquestación. Medida por medida, el producto terminado se me ha revelado cuando me encuentro con esos extraños, inspirados momentos, tal como a Tartini cuando compuso la Sonata del Diablo, su gran obra. Tengo que hallarme en un estado casi de trance para lograr esos resultados, una condición que sucede cuando la mente consciente se encuentra postergada y el subconsciente está a cargo, pues es por medio del subconsciente, a su vez parte del Todopoderoso, por donde llega la inspiración. Tengo que andarme con cuidado, no obstante, para no perder la conciencia, pues de suceder eso las ideas desaparecen. Así

escribía Mozart. Una vez le preguntaron cómo componía y Mozart contestó: 'Es como un sueño vivo'. Luego describió cómo las ideas le llovían encima, ya vestidas de su ropaje musical, como me sucede a mí. Por supuesto que el compositor requiere de maestría técnica -forma, teoría, armonía, contrapunto, instrumentación-, pero eso no es difícil para cualquier persona con un poco de disciplina. Si bien debo aclarar que para adquirir la maestría sobre una gran orquesta, como la que tiene mi joven amigo Richard Strauss, se necesita de una habilidad excepcional....El Espíritu es la luz del alma. El espíritu es universal. El Espíritu es la energía creativa del cosmos. El alma del hombre no está al tanto de sus poderes hasta que la ilumina el Espíritu, de ahí que, para evolucionar y crecer, el hombre deba aprender cómo utilizar las fuerzas de su alma. Todos los genios creativos aprenden a hacerlo, si bien no todos se encuentran conscientes del proceso....Los poderes de los que los grandes compositores como Mozart, Schubert, Bach y Beethoven extraen su inspiración, es el mismo poder que permitió a Jesús realizar sus milagros. Los llamamos Dios, Omnipotencia, Divinidad, Creador. Schubert lo llamaba die Allmacht. Pero, como pregunta Shakespeare, ¿qué hay en un nombre? Es el poder que creó el mundo y el universo. Y ese enorme nazareno ebrio de Dios nos enseñó que podemos apropiarnos de él para nuestra propia edificación, aquí y ahora, y a la vez para alcanzar la vida eterna. Jesús mismo lo dice: Pedid y se os concederá; buscad y encontraréis; tocad la puerta y se os abrirá.²⁹

La intención

Introducción al concepto

El gran sociólogo de la música alemán Theodor Adorno nos dice:

Bach no se sabe ciega y sustancialmente atado a ninguno de esos procedimientos (lenguaje o idioma conjugado a la

²⁹ Roberto Ruiz Guadalajara, conferencia "Pongo..., o no pongo el pedal" (Fantasía hermenéutica sobre la compasión). www.jphorcasitas.com/shared/txt/hermeneutica.asp (fecha 01-01-2011) / La cita de Brahms fue a su vez tomada de: Revista Pauta/ Vol. XVI #62/ Abril-Junio de 1997.

forma y gusto), sino que elige cada vez aquel que más exactamente se adapta a *la intención compositora*.³⁰

Roberto Ruiz Guadalajara nos comenta:

Si hay una *intención interpretativa* que vaya más allá de la simple ejecución, el buen uso del pedal sirve para realizarla de manera más efectiva. Aún más, un uso técnicamente correcto del pedal no necesariamente implica una postura interpretativa, y mucho menos que la interpretación se apegue a *las intenciones del compositor*.³¹

¿A qué se refieren con *intención*? El texto siguiente intentará esclarecer tal a partir de reflexiones filosóficas, históricas y visiones actuales enfocadas al proceso creativo, en específico al musical -sin eludir paralelos en otras artes.

Dimensión

Entendemos *intención* en la composición musical como todo proceso emocional-mocional³² que antecede todo tipo de acción en la creación. Como se mencionó anteriormente, la disposición de, en este caso, sonido en un medio de transmisión corresponde al área del segundo estadio de la creatividad.³³

La conclusión del proceso creativo debería, en teoría, consumir también esta *necesidad o deseo* traducido en forma de energía, la cual se acumula a

³⁰ Adorno, Theodor, op. cit. (Cursivas del autor)

³¹ Tomado del texto de R. R. Guadalajara. Op. cit. (Cursivas del autor)

³² En psicología emocional se refiere al movimiento generado en la mente, mientras que mocional hace referencia al movimiento generado fisiológicamente.

³³ Estadios definidos anteriormente; Este hace referencia a aquel estadio en el que se descarga esta energía de manera "caótica".

través de la *intención* que toma posesión de la atención y concentración del compositor. Pero como ya hemos dicho, el proceso no es lineal y se regresa muchas veces al primer estadio de la creatividad, que es donde existe (es) la *intención*.

Entonces la creación musical es un proceso que desgasta tanto mente como cuerpo; idealmente en igual proporción, y no nos referimos a la relación mente-cuerpo como una matemáticamente equivalente, sino a la proporción que cada obra, en cada mente particular, requiere para la conformación de la subsiguiente obra artístico-musical.

Una condición presente en esta definición consiste en la imposibilidad de *particularizar* este aspecto de la creación, ya que tanto la fisiología como la fisonomía de cada ser humano es visiblemente diferente; Más no *desigual* sino parecida, es por esto que cualquier psicólogo o psicoanalista puede hablar de ciertos pacientes, en particular, que pueden llegar a contener características esenciales que conlleva a catalogarlos en *tipos* de personas. Luego, la *intención* en la creación musical se manifiesta de tantas diferentes maneras como seres humanos hay, ya que esta surge de vivencias particulares. Sin embargo no es difícil desarrollar un ensayo con respecto a esta problemática ya que, a nuestro favor existen maneras y estilos -que luego se institucionalizan en forma de *escuelas*- que nos permitirán esbozar un análisis considerable de este *síntoma* o *patología* que se genera en los artistas, sin tener que ahondar en todos ellos (retomando la idea de *tipos*). Es importante señalar que tanto síntoma como patología provienen e intervienen en el descubrimiento de una anormalidad³⁴ y el detalle analítico que de ella se hace. En el caso de la medicina, para solucionar esta característica a través de lo físico; en el caso del psicoanálisis, para encontrar una comprensión en el campo de la psique. En este último caso, y si entendemos a la música como un balance entre cuerpo y alma tendríamos

³⁴ Normal entendido como "lo que hace o le pasa a todo el mundo"

que tomar conocimientos de ambas disciplinas.³⁵ Sin embargo, este análisis está enfocado en lo que ocurre dentro de la mente del creador con lo que el segundo conjunto de conocimientos nos servirá mejor para obtener un panorama claro de la *intención* cuando se crea música. El primer conjunto se lo podemos dejar a la técnica en la instrumentación, por ejemplo.

Para concluir, podemos hacer mención de un estudio comparativo entre *intención* e *intencionalidad* escrito por Rafaela García Elskamp, el cual nos dará herramientas *conclusivas* en cuestiones etimológicas, es decir, hace pertinente el término.³⁶

Antecedentes

En un estadio primitivo de la civilización, la *intención* en la creación era definida como *inspiración* o *iluminación*. El desplazamiento hacia el primer término está asociado a la renovación y re-mitificación del mismo.

Inspiración es otro término sinónimo y significa literalmente "tomar aire". A través de la historia se le ha dado numerosos epítetos, pero como nos dice Ernst Kris:

³⁵ Platón, en *La república*, desglosa esta definición para referirse a la educación. Como la educación de su tiempo incluía tanto música como gimnasia, podríamos encontrar ahí el origen -un tanto intrincado en nuestros días- de aquella definición. Sin embargo muchos musicólogos (como Carmen Choqui) estarían en desacuerdo con esta aseveración ya que la música de aquellos tiempos no separaba compositor de intérprete; aun no separaba (como sí lo hacemos en occidente) composición musical de improvisación musical. Luego, quien haya improvisado sabe que cuanto más clara la mente mejor resultado sonoro se obtiene de aquel instrumento con el que estemos improvisando. Carmen Choqui estima esta práctica improvisatoria ligada a la composición a través de la poesía. Choqui, Carmen. (2000). *Musicología Griega*. México: Instituto de investigaciones filológicas. UNAM.

³⁶ García Elskamp, Rafaela. (1986). *Intención e intencionalidad: Estudio comparativo*. La Coruña: Anales de Filosofía. Vol IV -, pp. 147-156.

Los diferentes significados de la palabra "inspiración" apuntan a un único concepto que evoluciona en escala progresiva.³⁷

El concepto traslada el efecto fisiológico o mocional de inspirar, al plano mental o emocional. Es decir, la inspiración, a pesar de surgir de un efecto físico, es un estado mental donde la analogía pertinente sería la de *llenarse o acumular energía*.

La *iluminación* en un comienzo proviene de la "divinidad" y dentro de esta itinerancia (que llega a la actualidad), se proyecta la transformación del sacerdote al artista; hoy problemáticas de otra índole, como la indomable naturaleza por ejemplo, son el tipo de *luz* de la que se nutre el artista.

Desde los griegos y -por defecto- los primitivos cristianos, definieron la *inspiración* como el dominio o de un ser supernatural sobre nosotros. La influencia de estos seres hacía que se escribieran libros como la Biblia por ejemplo, pero también conducían la cultura en general. Homero (o los *homéridas*) suplican esta influencia a las musas (igual que Dante). Lo anterior corresponde a un estadio donde el artesano/artista todavía debía entender, explicar y justificar su trabajo como "profético" o emanado de la divinidad. Hoy, al profesar un escepticismo en relación a lo divino, el artista se *inspira*, por ejemplo, en la sociedad y sus efectos.³⁸ La *palabra* del artista era la del *iluminado*, hoy es la del científico-profeta. El artista se vuelve caudillo de las ideas.

³⁷ Continúa el autor desarrollando la evolución del término primero aplicado a la esfera de lo religioso, y luego siendo aplicada al plano artesanal (después artístico). Kris, Ernst. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Argentina: Paidós. Trad. Floreal Mazia.

³⁸ Llegando a anular el propio concepto de estética. Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (compiladores). (2007). *Educación: (sobre) impresiones estéticas: Rancière*. México: del Estante.

El artista, habiéndose dejado *iluminar* a través de la inspiración por un ser ajeno a él, se deshace de la responsabilidad de lo que emana de la misma. De esta manera, culpabilidad y angustia se diluyen dentro de la idea artística para que el receptor de la misma sea el encargado de justificar la obra y así, construir la experiencia estética.

¿Podrá haber una relación causal entre el enaltecimiento del estado melancólico en el Renacimiento, y la creciente disposición del creador en asumir la responsabilidad por la obra? ¿Podrá ser que algunos compositores no pudieron tolerar tal responsabilidad y *adornaran*, o escondieran esta emanación con un exceso de técnica mediante el físico (Romanticismo) o como técnica compositiva estructural y mental (siglo XX)?

El transcurso de artesano a artista se desarrolla a través de la idea del *genio*. Característica adjudicada a una faceta paradójicamente -en apariencia- artesanal del acto creativo. Hoy en día el artista está derivando hacia un adjetivo que pueda sumar las características sociales y económicas actuales.

El estado clínico

Si es que la influencia de la *intención* en el compositor musical se puede reducir a tal, está relacionada con un tipo vago de epilepsia o histeria (Kris-Winnicott).³⁹ Este estado suele estar clásicamente asociado a la influencia de estupefacientes o estimulantes estandarizados hoy como "drogas". Desde las pitonisas griegas, que inhalaban alucinógenos para profetizar el futuro, pasando por el opio, el ajenjo, la marihuana, sin olvidar las bebidas alcohólicas, los sacerdotes -luego artesanos/artistas- han intentado de muchas maneras *emular* este *estado de gracia* que nutre la *inspiración*. Si los intentos han sido o no en vano, dependerá de consultar a una persona u

³⁹ Kris, Ernst. *Op. cit.* / Winnicot, Donald. (1971). *Realidad y juego*. Barcelona, España: Gedisa.

otra. Sin embargo, se puede asegurar, por lo menos en música, que alguna de estas sustancias ha ayudado a algunos maestros como Mozart o Beethoven a sumergirse en alguna angustia o estado melancólico. También podemos asegurar que tanto emulan un estado *inspirado* como también anulan un aspecto importante de la creatividad humana, la memoria.⁴⁰ Estas sustancias influyen siempre de manera negativa en la memoria. Estimulan tal vez otras maneras de percibir la realidad, mas no se encuentran con el acto creativo; lo *emulan* o lo *recrean* pero nunca lo expanden o profundizan. Existen en el siglo XX/XXI, sobre todo en manifestaciones en la música o la literatura *Pop*, creadores que utilizan estas como base de la creación. Tal vez un acercamiento a este tipo de sustancias provenga de los efectos producidos ancestralmente por ejemplo, en las ya mencionadas pitonisas o los sacerdotes mexicas. Tal vez sea un acercamiento de tipo lúdico; una etapa anterior al artista. Si son un bien para el artista, resulta paradójico lo perjudicado que resulta el mismo al sucumbir a la adicción que provoca.

Definiciones anteriores

La *intención*, pues, es un tipo de *fuerza* que a través de la historia se ha comunicado de muchas maneras, por ejemplo, los griegos nos hablarán de un "furor poeticus"; Platón la incluye en la región del alma como aquello que tiende al movimiento (similar a Heidegger).⁴¹ También el griego es citado por

⁴⁰ Desglosar datos precisos provenientes de algún estudio médico puede alejarnos de la reflexión, si queremos pruebas fehacientes debemos de hacer caso a Heidegger y acercarnos a las sustancias nosotros mismos.

⁴¹ Azcárate, Patricio de. (1871). *Biblioteca Filosófica. Obras completas de Platón*. Madrid: Medina y Navarro Editores. Diálogo Fedro o del Alma.

R. R. Guadalajara, quien recuerda que este evocaba las palabras con que Sócrates intenta demostrarle al rapsoda Ión que: "No es en virtud de una técnica por lo que los buenos rapsodas son capaces de decir todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos";⁴² Aristóteles nos ha dicho que una visión temporal de la verdad absoluta compele (casi lo obliga) al creador a darse a la tarea de trabajar;⁴³ Homero invocará, para esto a las musas;⁴⁴ La escuela peripatética culpa al desbalance de los *humores* y llama a la *inspiración* "problemata"; Cicerón la llamo "afflatus".⁴⁵ Algunos religiosos optarán por la "revelación" o "iluminación";⁴⁶ Locke, habiendo descubierto conexiones entre las ideas de la mente, arguye que existen *ideas resonantes* o *unísonos* que logran relaciones creativas entre las ideas;⁴⁷ En el Romanticismo, la creatividad estaba asociada a la locura, la extravagancia o la irracionalidad (J. Swift); Nietzsche como los griegos, dice que surge a través de los dioses (Apolo y Dionisos);⁴⁸ Schopenhauer la incluiría en la región de la "Voluntad" queriendo esta propagarse y manifestar su necesidad de lo *sempiterno* a través del pobre artista que, indefenso, la manifiesta;⁴⁹ Hegel, como Kant y Hanslick, comentan que la creatividad está asociada a la necesidad de realizar lo bello;⁵⁰ Edgar Allan Poe escribe un tratado sobre la

⁴² 1. Platón. Diálogos (Fedro y Simposio). 2. Roberto Ruiz Guadalajara, op. Cit.

⁴³ Aristóteles. *Poética*.

⁴⁴ Homero. *Odisea*.

⁴⁵ Cicerón. *De natura Deorum*. El término es también utilizado en la lengua inglesa y se refiere a la súbita inspiración (Coleridge).

⁴⁶ Enrique Medina Romaní. *Conceptos de Revelación, Inspiración e Iluminación*.

⁴⁷ John Locke. (1690). *Ensayo sobre el entendimiento humano*.

⁴⁸ Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*.

⁴⁹ Schopenhauer. El mundo como voluntad y representación. A lo sempiterno se lo define como "aquello que habiendo tenido un principio, no tendrá un final": RAE - http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sempiterno (fecha: 01-01-2011).

⁵⁰ Hegel. *Introducción a la estética I*; Kant. *Reflexiones sobre lo bello y lo sublime*; Hanslick. *Sobre lo bello y lo sublime en la música*. (Burke, E. *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*.)

creatividad poniendo de ejemplo su propia experiencia en la realización del poema "El cuervo";⁵¹ En el siglo XX, los surrealistas pasarían por alto estas definiciones y comenzarían la llamada "escritura automática" para encontrarse con esta fuerza caótica y desplegarla en forma de, por ejemplo un "cadáver exquisito";⁵² Giorgio de Chirico, describiendo el surgimiento de su cuadro "enigma de una tarde de otoño", recuerda las características de una estatua de Dante que contemplaba. Así nos dice:

...Tuve entonces la extraña impresión de ver las cosas por primera vez y la composición del cuadro se reveló a mí. Ahora, cada vez que miro ese cuadro, recuerdo ese momento. No obstante, aquel momento sigue siendo para mí un enigma, en la medida en que me resulta inexplicable. También me gusta llamar enigma a la obra nacida de él...⁵³

Sigmund Freud, desde el psicoanálisis, afirmó que la libido es la culpable del surgimiento de este proceso, adornándolo de sexualidad;⁵⁴ Carl Jung establecería una comunicación a través de la obra artística utilizando procesos psicológicos y descubriendo la necesidad de comunicar que poseen

⁵¹ Edgard Allan Poe. *Op. cit.*

⁵² André Breton. *Manifiesto Surrealista*. Aquí es donde vale la aclaración de que los estadios de la creación no son consecuentes sino recurrentes.

⁵³ Ms. Jean Paulhan (1912). Cita que aparece en el libro *Malinconia* de Jean Clair. El autor la adjudica a la mejor descripción que se pudiere hacer del síndrome de la melancolía. La palabra melancolía ha sido dejada de lado en las descripciones de la creatividad por lo encriptado de su relación con la misma. Para descifrar su pariedad con los términos de creatividad, humores, ánimos, etc. se puede consultar el libro antes mencionado donde, utilizando ejemplos pictóricos describe la melancolía como tema recurrente (evitando utilizar el grabado de Durero del mismo nombre). Panofsky es otro autor que trata este asunto de la melancolía a través de la iconología. Por otro lado, describir la melancolía comprendería un tratado incommensurable ya que habría que abordar los humores, saturno, Aristóteles, alegoría (W. Benjamin), etc. Sería inútil además ya que el término se renueva constantemente como lo comprueba el libro *Malinconia* antes mencionado.

⁵⁴ Freud, Sigmund. (1979). *Obras Completas. Volumen XIV. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916). Pulsiones y destinos de pulsión (1915)*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu editores.

éstos (de manera pictórica únicamente);⁵⁵ Donald Winnicott, menos poético y más analítico nos comenta:

...una referencia general a la creatividad, que no permita que la palabra se pierda en la creación exitosa o aclamada, sino que la mantenga unida al significado, correspondiente a una coloración de toda la actitud hacia la realidad exterior.⁵⁶

En literatura, Julio Cortazar se dejaría invadir por el llamado "état Second" para llegar al momento máximo de plenitud creativa; Heidegger (retomando una idea de Bergson) la llamó "èlan" para referirse a este tipo de fuerza que nos impulsa a la acción creativa de manera orgánica.⁵⁷ El pintor surrealista Salvador Dalí nos *confiesa* su método *paranoio-crítico*,⁵⁸ el cual podría servirnos como una descripción poética del segundo y tercer estadios de la creatividad, donde existe la paranoia en forma de expulsión creativa⁵⁹ y un estadio crítico donde se la acomoda.⁶⁰ C. S. Pierce comenta:

Estoy trabajando desesperadamente para lograr terminar, antes de morir, un libro de Lógica que atraerá a algunos

⁵⁵ Uno de sus alumnos entabla conversación con el pintor Pollok. La artista Remedios Varo realiza investigaciones con las ideas de Jung.

⁵⁶ D. Winnicott. *Op. cit.*

⁵⁷ Para el mismo proceso se puede consultar al propio Bergson. (1959). *La evolución creadora*, p. 53-55. Traducción de Mauro Armijo editada en Henri Bergson: *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze, Alianza, Madrid 1977, p.99-100, (p.539-541 de las Oeuvres, PUF, París

⁵⁸ El método paranoio-crítico (sic) lo defino como el arte sublime de gozar de todas las propias contradicciones haciendo vivir a los demás, con plena lucidez por mi parte, las angustias y los éxtasis de la vida de uno mismo, que poco a poco resulta tan esencial. Como la suya. Parinaud, André. (1973). *Confesiones inconfesables de Salvador Dalí*. París: Edición digital. Trad. Ramón Hervás.

⁵⁹ El pintor tiene numerosas referencias escatológicas entre las que encontramos, de nuevo, las menciones a la defecación. Existen similitudes en el pensamiento de De Chirico y, más en el campo musical, Mozart. El acto escatológico como acto de producción creativa está bien analizado por los psicólogos del arte.

⁶⁰ S. Dalí. *Confesiones inconfesables*. El autor describe su método de creación y lo que lo orilló a construirlo. No habría que pasar por alto las lecturas que hizo sobre la paranoia escritas por J. Lacan.

espíritus por cuya mediación puedo hacer algo realmente bueno.⁶¹

Lacan, enigmático, nos habla de la metáfora de la creación en forma de una vasija.⁶² Julio Estrada propone como objetivo el ensayo de convertir a la realidad aquello que existe en la imaginación.⁶³

En estas definiciones encontramos algunas palabras en común como divinidad, acción, deseo, impulso, movimiento o imaginación, por ejemplo.

Para cada creador ha de haber una definición particular sobre este estadio pero todas se encuentran resumidas o inferidas en los puntos primeramente desglosados en el inicio de este apartado. Sin embargo, hay que aclarar que existen otros creadores reniegan de esta fuerza y la relegan al campo de la artesanía, es decir, prefieren enfocarse en el tercer estadio de la creatividad donde las maneras, estilos y escuela predominan.

También es bueno aclarar que hay veces que el fin de la obra de arte, en cuestiones materiales: llámese instrumentación, ocasión, lenguaje-sistema, soporte, etc. puede encontrarse como limitante a la hora de comenzar el proceso de creación musical, con lo que esta fuerza pudiere parecer que se modifica. Más bien creemos que lo que se redirige, es el segundo estadio; el primero necesariamente debería de permanecer intacto en el creador

⁶¹ Varios. *C. S. Pierce, collected papers.*

⁶² J. Lacan. *Seminarios. Seminario 7 – clase 9 De la creación ex-nihilo.* Citaremos textualmente: "El vaso que está desde siempre, y del cual se ha hecho uso desde hace largo tiempo, para hacernos concebir parabólicamente, analógicamente, metafóricamente, los misterios de la creación, pueden aún prestarnos servicios...Sin embargo, el simple ejemplo del vaso, si lo consideran en la perspectiva que he promovido primero, a saber, ese objeto hecho para representar la existencia de ese vacío en el centro de este *real* que se llama *la cosa*, ese vacío se presenta en la representación justamente como un 'nihil', como nada."

⁶³ Para una mejor idea de las maneras en que esto ocurre revisar el escrito de Velia Nieto. *El arte de frontera en la música de Julio Estrada.* Anales del instituto de investigaciones estéticas. Otoño, año/vol. XXIV, número 81. UNAM. DF. México; pp. 123-138. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/369/36908104.pdf>. Esta afirmación es equivalente a la definición de arte propuesta por R. G. Collingwood (el arte es la expresión imaginativa de las emociones).

honesto, ya que este pertenece a un campo que, retomando a Hegel, no se puede reducir a números ni prever en la composición musical. Luego, las determinantes externas antes expuestas, que podrían entrar más bien en el cuarto estadio de la creación, sólo actúan en detrimento de los segundo y tercer estadios, dejando al primero sólo como fuerza creadora. Este conjunto de ideas podría explicar por qué, a pesar de tener todas las herramientas al alcance, algunos creadores optan por no realizar ciertas comisiones o encargos. La sensualidad estimulada en el primer estadio puede ser más importante que cualquier estímulo en los otros como ya lo diría Freud (en su cita sobre la libido).

También hay que aclarar que este tipo de fuerza puede que no sea específica del arte y que surja en otros ámbitos, como la energía sexual o, disfuncionalmente, lo que experimenta un ser perturbado al descubrir que puede pintar con sus heces, por ejemplo. Aquí la refutación se puede hacer desde la teoría de Locke sobre las "ideas resonantes" o grupos de ideas que, al relacionarse, provocan un sentimiento especial que nos lleva a crear (similar a Aristóteles). Retomando esta teoría, si tenemos un impulso creativo que luego desviamos hacia una dirección disfuncional, entonces tendríamos que asistir al psicoanalista, quien hará lo posible para redirigir esta energía de forma *efectiva*.⁶⁴ Incluso escribiendo este texto se pudiere estar padeciendo de esta trasgiversación -o dicho de otra manera, "mala traducción". El ser humano en general, se mueve a través de este conjunto de impulsos, sólo que se dirigen en diferentes acciones y sus respectivas maneras.

⁶⁴ Ejemplos referentes a la mala conducción hacia la creatividad sobran, lo esencial es comprender que, como nos dice Picasso: "El artista es aquel que domina sobre lo encontrado". Podríamos ubicar la disociación a través de inspirarse o encontrar la intención a través de los sentidos, hecho cuestionable ya que un perfumista podrá sentir esta energía habiendo encontrado la esencia que buscaba. Y viceversa, podríamos encontrarla a través de la mente como lo que siente un dictador recién llegado al poder, hecho también cuestionable a través de la cita de Brahms con respecto a homologarse con las acciones de la divinidad. En resumen, el artista o el creativo es quien aprende o puede dirigir esta energía de manera efectiva.

Aproximaciones científicas

Existen numerosos acercamientos contemporáneos hechos por la psicología hacia la creatividad. Estos estudios e investigaciones apuntan a: 1. diferenciar la creatividad de la inteligencia; 2. Entender la creatividad desde sus orígenes (asociacionistas, logicistas o gestaltistas); 3. Realización de exámenes (test) para medir los resultados.

Estos estudios están enteramente ligados a las referencias anteriores; por ejemplo, los asociacionistas pueden derivarse de las ideas de Locke, los logicistas -tendencia hacia la verdad- de Aristóteles y los gestaltistas a Kant -lo bello.

Para adentrarse en estos estudios podemos recomendar lecturas que se refieran a psicología funcionalista. La carencia de profundidad en este texto sobre este campo, se debe a que estos estudios están dirigidos al comportamiento y sociabilidad de los niños, básicamente. Existen psicólogos como Ghiselin o Crutchfield quienes hacen incapié en la *intuición* y podrían acercarse al interés específico de este apartado sobre la *intención*.

Aún haciendo otra revisión de estas teorías, podemos asignarlos a un segundo estadio de la creación ya que sólo obtienen resultados en éste, y no explican sino que se asocian *de emanaciones controladas*. Es decir, se podría llegar al error de embonarlos como parte de la creatividad artística al no tomar en cuenta que estos estudios son impuestos o *falsos*, ya que no surgen de una *intención creativa*, o de crear, sino de un intento de medición con fines reproductivos que comparan la capacidad de desarrollar la creatividad literalmente más no la creatividad misma, o la capacidad de desarrollar lo que nos motiva a crear. Lo que se quiere lograr es (re)crear lo que sea de aquella misma manera, una y otra vez.

A este respecto Collingwood comenta:

En realidad, lo que un estudiante aprende en una escuela de arte no es tanto a pintar como a vigilarse a sí mismo al pintar: elevar la actividad psico-física de pintar al nivel del arte al

tomar conciencia de ello, convirtiéndola así de una experiencia psíquica en una experiencia imaginativa.⁶⁵

Para agudizar la incongruencia de las ciencias aplicadas a la creatividad podemos añadir que el tipo de inspiración que experimentan los científicos es de índole casual. Para ejemplificar tal tenemos “la manzana” de Newton o las palabras de Luis Pasteur “El azar sólo favorece a los espíritus preparados”. La relación que surge entre la idea científica y el científico cuestiona, de otras maneras antagónicas, el tipo de relaciones entre obra y artista. Heidegger nos dice que no hay artistas, hay obras y son estas las que construyen al artista; Esta reflexión confrontaría esta afirmación exponiendo que existe un potencial creador a través de un conducto. Los científicos se conforman como tales a través de otro conjunto de validaciones filosóficas o epistemológicas que no necesariamente corresponden al bagaje que conforma al artista, ejemplo de esto es la *sensibilidad* artística.

Como es costumbre, E. Morin encuentra la manera de refutarnos y comenta que:

La imaginación, la iluminación, la creación, sin las cuales el progreso de la ciencia no hubiera sido posible, no entraban en las ciencias más que ocasionalmente: eran, lógicamente, no dignas de atención, y, epistemológicamente, siempre condenables.

Aquí Morin hace un ejercicio de transdisciplina, y realiza una aproximación científica al *tipo* de creatividad artística, y como esta se hace de las ciencias para expandir el soporte sobre el cual se crea, tecnológico por ejemplo. De hecho, las interacciones entre arte y ciencia son tan palpables en este primer cuarto de siglo que, textos como el anterior, dan la justificación para comenzar a abordar las dos disciplinas de la misma manera, sobre todo en cuestiones de *intención*. El párrafo anterior aclara que, aunque similares, tienen diferencias de sustancia, irreconciliables entre sí, como lo planteado

⁶⁵ R. G. Collingwood. *Op. cit.*

por Collingwood a través de plantear diferencias entre arte y artesanía: para el autor, el arte no se crea con una finalidad específica, por ejemplo, si un poeta crea un poema para reír, y resulta tan dramático que produce el llanto, ¿Está mal hecho el poema?; ahora si un científico crea una fórmula para arreglar el reactor nuclear y lo rompe, ¿Está mal hecha la fórmula? La sola duda que genera la pregunta con respecto al artista confirma la no finalidad del arte, a diferencia de la finalidad en las ciencias.

Aproximación semiótica

Aún se podría hacer un estudio semiótico de la intención. Si estamos de acuerdo con las teorías de Peirce y aceptamos la existencia de una triada compuesta por una *primariedad*, una *segundidad* y una *terceridad* (y con lo que esto implica), podríamos asignar a la *intención* dentro de la dimensión de lo primero o la primeridad -lo inasible, lo efímero-, los bocetos para la composición y el sonido pertenecerían a la región de la segundidad -la huella dejada tras el paso de lo anterior-, mientras que la composición musical formaría parte de lo tercero -la relación racional entre las dos primeras. Sin embargo un estudio de esta especie, aunque pertinente, expandiría el término hacia regiones interdisciplinarias lejos de la teoría musical creativa. Es importante señalar también que hasta el mismo Peirce tiene una definición de intención:

La intención, a mi entender, si bien puedo estar equivocado, es un intervalo de tiempo que transcurre entre el deseo, y el proceso de arbitrar los medios para que ese deseo se cumpla. Pero, a mi juicio, el deseo sólo puede pertenecer a una criatura finita.⁶⁶

⁶⁶ Collected papers. *Op. cit.*

Esta simple y tímida definición aporta la noción de temporalidad, tan discutida en el autor; también podríamos conectar la noción de *deseo* con la de *vacío* propuesta por Lacan.

Apartado sobre la creatividad

Creatividad deriva del verbo "crear", que quiere decir dar existencia o producir algo de la nada, establecer relaciones hasta entonces no establecidas por el universo del individuo, con miras a *determinados* fines. Piaget afirma que la inteligencia, que conduce la creatividad, es un sistema de operaciones vivas y actuantes y que no constituye una categoría aislada y discontinua de los procesos cognoscitivos; añade que la mecánica de adaptación presupone procesos de asimilación y de acomodación.

Podemos encuadrar las diferentes descripciones existentes en cuatro categorías que ilustran respecto de: *la persona que crea*, destacando los aspectos de su temperamento, los rasgos, valores y actitudes emocionales; *el proceso creador*, destacando el pensamiento creativo, las motivaciones y la percepción; *el producto creado*, analizando las invenciones, obras artísticas o descubrimientos científicos; y las *influencias ambientales*, o sea, los condicionantes educativos, sociales y culturales.

Entre las diferentes teorías que explican la creatividad, merecen destacarse las *filosóficas* y las *psicológicas*. En cuanto a las primeras podemos mencionar a las que consideran que la creatividad está ligada a la intuición y a un poder superior -Platón describía así al artista: "Tiene una divinidad que lo mueve, y su inspiración es por todos reconocible";⁶⁷ las que

⁶⁷ Platón. *Op. cit.*

explican a la creatividad como una fuerza vital comparada a la misma evolución de las especies (a partir de las teorías de Darwin), y, finalmente, las que sitúan a la creatividad como una fuerza cósmica asociando, respectivamente, la creatividad al genio y al poder creador al proceso renovador universalizante (desde Whitehead).

Entre el segundo conjunto de explicaciones, se debe dar relieve especial al psicoanálisis, considerado por Kneller y otros autores como uno de los aportes más importantes al campo que explica la creatividad. Freud sustentaba la tesis de la "catarsis creadora" y afirmaba que la creatividad se origina en un conflicto inconsciente, y que la persona creadora y la neurótica actúan impelidas por las mismas fuerzas, difiriendo apenas la canalización de esa energía del inconsciente; la persona creadora usa y acepta las ideas que surgen libremente y las producciones de su inconsciente. La teoría de los procesos primarios y secundarios, y de la sublimación, enriquecieron mucho los estudios de la creatividad.⁶⁸

Una gran contribución en el campo de la creatividad la realizó C. Rogers, quien reforzó la tesis de la autorrealización motivada por la urgencia que experimenta el individuo de realizarse, o sea, de expresar y activar todas las capacidades del organismo, dado que esa activación refuerza el propio organismo y el *yo*.

Rogers destaca como aspectos importantes de la creatividad:

- Apertura hacia diversas experiencias
- Capacidad para responder al medio
- Evaluación interna
- Capacidad para explorar el medio o para manipular elementos y conceptos

⁶⁸ Freud, S. *Op. cit.*

Esto hace que el individuo experimente placer por la actividad intelectual. Sin embargo, existe una importante teoría que considera a la creatividad como una tentativa para resolver conflictos neuróticos a través de una forma social, o sea, la teoría de la sublimación sustentada por Fenichel (1945) opuesta a la teoría de Maslow de la autorrealización (1963).

Varias investigaciones llevadas a cabo con artistas profesionales (Eiderson, 1958), actores (Taft, 1961) y músicos (Raychahwi, 1963) demostraron que existe una relación entre la productividad creadora y los conflictos neuróticos. Las investigaciones de McKinnon (1961-1962) realizadas con escritores, arquitectos, matemáticos, ingenieros, científicos y físicos, arribaron a la conclusión de que los individuos creativos, para resolver sus conflictos infantiles y familiares fueron llevados a estructurar su yo desde temprano, y construyeron defensas a través de actividades de productividad creadoras. Con respecto a las contribuciones de los neo-freudianos, se destaca la reformulación del principio de que el pensamiento y la acción creadoras son productos del preconscious (Kubie) y no del inconsciente, lo que, de alguna manera, reduce la anterior crítica a la doctrina psicoanalítica ortodoxa, según la cual la creatividad es un medio para reducir tensiones internas. Mientras tanto, es necesario tener en cuenta que la creatividad, particularmente ligada al preconscious, está presente en diferentes niveles de la actividad mental.

Finalmente, no se podría dejar de mencionar las recientes contribuciones de la heurística: disciplina que estudia las constantes de la actividad en el pensamiento creativo. Comprende la elaboración de métodos y formas de dirección de estos procesos y los trabajos experimentales a través de los cuales los científicos de la cibernética tratan de dar forma a las *manifestaciones superiores* del intelecto humano, y que aportan nuevas informaciones aclaratorias para el complejo fenómeno de la creatividad.

La conducta creadora pertenece a la categoría de las conductas integrativas, dado que el ser humano siente, piensa, actúa y crea como un

todo, y en su trayectoria vital es sensible a los cambios ambientales, a fin de ajustar el propio cambio personal.

Etapas del proceso creador

Wallas, al analizar las ideas del fisiólogo y físico alemán H. Von Helmholtz, destacó las siguientes etapas dentro del proceso de creación: preparación, incubación, iluminación o inspiración y verificación. Entre tanto, como afirma Kneller, antes de la preparación podríamos destacar la fase de la aprehensión que implica, en la rigurosa búsqueda de la potencialidad de la idea germinal, la reunión de datos, y es una fase exploratoria. En la fase de incubación, que es muy interesante analizar, el inconsciente influye de un modo destacado; en la de la iluminación, como el término lo sugiere, se produce la revelación material, y finalmente se llega a la verificación. Se deduce de inmediato que son procesos interpenetrativos.

También hay que mencionar la revolución de las "teorías del aprendizaje" que ayudaron, por ejemplo, a aportar que la ejercitación de determinadas discriminaciones perceptivas no mejora la discriminación perceptiva general; ello representa el rechazo del concepto de un poder general de la percepción, lo que también es válido para la *memoria*.⁶⁹

Visión pedagógica

Las teorías del aprendizaje que se basan en los simples modelos de estímulo-respuesta, no satisfacen más. Las investigaciones sobre determinadas discriminaciones perceptivas, como también sobre el rechazo del concepto de una capacidad global mecánica, aportan una valiosa ayuda

⁶⁹ Si aceptamos la noción de que cualquier obra de arte se sustenta sobre un soporte relacionado con la memoria, este enunciado es esencial para la reflexión. En cualquier cultura funciona de la misma manera.

para la comprensión del proceso creador. El estudio del análisis factorial aportó preciosos esclarecimientos destacando que existen factores comunes y que no hay lugar para una gran variedad de patrones de aptitudes, tanto en las áreas del arte y de la ciencia como de la tecnología. ¿La creatividad puede ser desarrollada? Sin duda que sí cuando se refuercen las funciones latentes y se consiga una mejor utilización de los recursos individuales, siendo necesario que el individuo aproveche sus potencialidades y no se deje entorpecer por actitudes de excesivo conformismo -como la imitación, por ejemplo.

Por principio, el desarrollo de la creatividad dependerá del cambio de actitudes tanto por parte de los profesores como de los alumnos; debemos considerar que la creatividad es una potencialidad que presenta diferencias cualitativas. De esta manera, enseñar para la creatividad presupone inicialmente promover no sólo *actividades* creadoras, sino, sobre todo, *actitudes* creadoras; por consiguiente se debe excluir el principio simplista de que el individuo es creador por efecto de herencia. De acuerdo con ello se ha de desarrollar:⁷⁰

- La originalidad
- La apreciación de lo nuevo
- La inventiva
- La curiosidad y la investigación
- La autodirección
- La percepción de la realidad

Sabemos que todos los humanos tenemos la capacidad de crear, y que el deseo de crear es universal; todas las criaturas son originales en sus formas de percepción, en sus experiencias de vida y en sus fantasías. La variación de la *capacidad* creadora dependerá de las oportunidades que tengan para expresarlo.

⁷⁰ María H. Novaes. (1973). *Psicología de la aptitud creadora*. Argentina: Kapelusz. Trad. Elena Duarte.

George Braque, famoso pintor, dice que todo acto de creación siempre tendrá un elemento de misterio que escapará al análisis frío y experimental.

La motivación es, básicamente, uno de los factores determinantes de la conducta humana, de allí su importancia en el campo de la creatividad. Las teorías psicológicas de la motivación pueden ser clasificadas como pluralistas o monistas. Murria (1938) y McClelland (1951) realizaron enfoques pluralistas que estudian las múltiples motivaciones de la conducta de los individuos, cada una de las cuales tiene un objeto específico nítidamente diferente a los demás. Contrariamente a los enfoques monistas, por ejemplo, los psicoanalistas centralizan las fuerzas de la motivación en los instintos de la muerte y del amor; las teorías de la autorrealización de las potencialidades como la de Maslow (1959), o la de la reducción de la disonancia cognoscitiva del grupo de Festinger, manejan apenas uno o dos motivos muy generales aplicables al funcionamiento de la conducta humana.⁷¹

Fromm distingue dos fases en la *conducta productiva*: la primera, de calidad esencialmente femenina, que corresponde al nacimiento de una idea o inspiración; la segunda, masculina, que perfecciona, construye el producto y lo prepara para exponerlo al juicio social. El proceso de la condensación realiza la síntesis de los aspectos femeninos y masculinos, de los procesos cognoscitivos y afectivos.

Podríamos resumir pues, que, a pesar de existir numerosas y siempre crecientes teorías y racionalizaciones sobre la creatividad, tan criticadas por Morin, siempre escapan a integrar la etapa anterior propuesta por la reflexión. Esto pondría en evidencia el carácter poco científico y experimental de la propuesta, cuestión que paradójicamente es impulsada en los nuevos métodos científicos.⁷² Lo que es seguro, es la falta de compromiso por asumir que la intención y su reconocimiento, pueden llegar a dar más libertad a la

⁷¹ Relación prevista por los griegos en el conflicto entre Eros y Tanatos.

⁷² Sobre epistemología será mejor revisar las publicaciones de T. Kuhn o E. Morin.

hora de ejercer la creatividad. Tal vez la palabra *intención* resulte aquí arbitraria, también lo podría ser la de creatividad, pero como seres sígnicos debemos comunicar nuestros pensamientos e inquietudes de manera lingüística.

La *intención* pues, toma una dimensión de abandono y posterior fertilidad. Podemos realizar un paralelo entre las nuevas técnicas de interdisciplina, que se enfocan en el *campo neutro* de la creación sonora, es decir, espacio – tiempo – sonido – movimiento, etc. y el visible desden por establecer conexiones dentro del campo poiético.⁷³

Sobre la sensibilidad artística

La impresión que nos deja el arte, la aprehendemos a través de la "sensibilidad" artística. Es decir, la comprensión de la dimensión afectiva que nos puede provocar (o podemos provocar en) el arte, la construimos a través de esta cualidad representativa y espectacular –como espectáculo, no como farándula- del arte. Ésta nos puede llenar de un tipo similar de energía al de la *inspiración*; podemos preguntarle a cualquier compositor musical o artista que asista, aún de manera esporádica a conciertos de música, si no siente un tipo de *bienestar* a la hora de escuchar una obra que le guste, o al instrumentista al momento de interpretar la obra o un poeta declamarla. Esta sensación puede ayudar, en algunos casos, a estimular la creatividad. Esta sensación está condicionada por el bagaje de conocimientos que tengamos sobre el tema en particular que estamos presenciando. Si el músico siente

⁷³ Terminología tomada de J. J. Nattiez, a su vez retomada de J. Molino con respecto a la semiología de la música.

esta sensación es por escuchar música que le guste o con la que sienta una conexión “trascendental”.

En particular, la sensibilidad musical nos permitirá en el mejor de los casos, fundar una opinión honesta y entendida sobre lo que escuchamos. La sensibilidad es uno de los primeros aspectos que se institucionalizan, es decir, si alguien inmerso en una institución musical (un estudiante universitario por ejemplo) no se *sensibiliza* a la manera del resto de la institución, entonces éste será alejado de la misma, aún teniendo bases para conclusiones sensibles como por ejemplo, la creatividad. Y es que el *gusto* que uno desarrolla a través de la mezcla entre libros y la escucha (racionalismo y empirismo), hace que la música signifique una u otra cosa. Si hemos estado unidos emocionalmente a la música antigua, entonces intentaremos desarrollarnos en ese ámbito; si en cambio nos gusta la música electroacústica, y nos hemos encontrado con la bibliografía necesaria, entonces nos desarrollaremos en este otro ámbito.

La sensibilidad es expuesta por una inmensidad de autores que van desde Kant, Nietzsche, Hegel, Adorno, Heidegger o Barthes, por nombrar algunos. Estos autores se han dado a la tarea de, a través de nociones como “lo bello”, “cultura”, “sensa”, y otros, desarrollar en el receptor un tipo de sensibilidad fundada en teorías ontológicas y *cuasi* científicas, que usualmente intentan ajustar este a un tipo de “taste” superior. En este caso, el receptor es responsable de la cantidad de veracidad le asigna a estas teorías ya que al paso del tiempo se renuevan constantemente. Por ejemplo. Hegel habla de una finalidad del arte; Collingwood habla en esos términos, de una artesanía.

En conclusión, también se puede demostrar la existencia de otros tipos de “energías” o condicionantes en el creador. Energías que se pueden analizar de manera psicoanalítica pero que también han sido contempladas desde la filosofía y la pedagogía.

Postludio

Para iniciar la conclusión creo pertinente constar o notar la problemática a través de la cual dio comienzo esta reflexión: El trayecto que va desde el cerebro del compositor hasta una audiencia es largo, tormentoso y lleno de obstáculos. La idea de crear un marco conceptual para la *intención* en la composición (también teniendo en cuenta la interpretación y el escucha) se entiende a través de inducir, deducir y abducir (es decir, argumentar) sobre lo que pudiere llegar a *invadir* la mente activa del círculo, que envuelve una obra de arte en este caso, a partir del germen musical. Dicho de otra manera, en qué (o más bien cómo) pensamos a la hora de componer, a la hora de interpretar, y a la hora de escuchar. Esto para ser capaces de, sino arreglar o despejar la trayectoria primero mencionada, poder aprovechar estos baches e incluirlos en la planeación de nuestra obra.

Para realizar este trayecto tuve que definir música, composición, compositor, creatividad, sensibilidad y, por último, *intención*. Partí desde la definición común: "lo que quiero decir", de esta pasé a "lo que quiero comunicar" y llegué por fin a "lo que quiero significar". Este paso de etimologías se puede definir epistemológicamente: un primer estadio de esencia; un segundo estadio posterior de existencia o razonamiento; y un último estadio de significación o semiótico.

Para dar una justificación filosófica pertinente puedo aclarar que las ideas de la "acción" entre los filósofos del siglo XX como Bergson, Heidegger o Rancière por ejemplo, influenciaron poderosamente la creación de este texto. Sin embargo hacer comentarios al respecto es arriesgado hoy para mí. Estoy en el proceso de obtención de herramientas argumentativas que me permitirán, a su debido momento, explorar las relaciones filosóficas entre el término arte y ser. Lo que sí puedo comentar es que la reflexión quiere, de manera simbólica, poner la lupa sobre un estadio anterior a la "acción", en este caso la *intención* o aquello que nos motiva, que nos da razón para tomar

un tipo de acción en torno a la creación artística musical. Creo que un énfasis en esta etapa puede crear identidad, da prioridad al “estar” que nos ubica, más que al “ser” que nos diferencia y nos vuelve existentes. Más adelante en el texto se dará un enfoque poscolonial a este punto.

Se me puede señalar, con toda razón, de dirigir la reflexión a un fin imaginativo o falso, por ejemplo, si defino al creador musical desde la perspectiva de un indígena, las nociones de *intención* pueden diferir, sin embargo creo que esto no es del todo cierto: La elección de la palabra investigada es *intencional*. Tanto un erudito -como los mencionados en el texto- como un extracto de lo más bajo de cualquier sociedad, como un indigente, conocen la palabra *intención* (también compartimos la etimología con varias lenguas). Es decir: En ciertos niveles contextuales, se comparte la idea de *intención* entre cualquier individuo, sin importar su nivel socio-cultural. Si esto sucede entre miembros de distintas comunidades, probablemente se pueda aplicar también a otras urdimbres culturales. Luego, cualquier persona interesada en explorar su faceta creativa puede primero, a través de estas ideas, darse el lujo de comenzar su etapa creativa a través de una introspección, y no entrar de lleno en alguna estética o lenguaje-sistema que le haga olvidar quien es y por qué crea, podría decir, primero creer en sí para poder crear en otro (apropiándome de las etimologías).

Tengo que confesar que, aunque muy fundamentado y habiendo recorrido un ámbito olvidado en el campo creativo, esta reflexión queda incompleta. La misma debe ser concluida en un estadio posterior en el que se aumente el campo teórico a través de la historia, la economía y toda disciplina que pueda ayudar a construir esta línea argumentativa. Para esto, servirá mi experiencia en la interdisciplina, la cual, a través de trayectorias pertinentes o impertinentes, me permitirá desligarme de la disciplina musical para encontrar soluciones en otras disciplinas, artísticas o no según se ajuste a mi planteamiento.

Notas al programa

Introducción

Las obras descritas a continuación han sido compuestas con miras a la inclusión de cierto bagaje de ocurrencias no-intencionales, es decir, integran en sí cierta predisposición a la imprecisión y a lo impredecible. La terminología exacta nos la provee E. Morin cuando describe la diferencia entre “programa” y “estrategia”:

...la estrategia elabora uno o varios escenarios posibles. Desde el comienzo se prepara, si sucede algo nuevo e inesperado, a *integrarlo* para modificar o enriquecer su acción.

La ventaja del programa es, evidentemente, la gran *economía*: no hace falta reflexionar, todo se hace mediante *automatismos*. Una estrategia, por el contrario, se determina teniendo en cuenta una situación aleatoria, elementos adversos e, inclusive, adversarios, y está destinada a modificarse en función de las *informaciones* provistas durante el proceso, puede así tener una gran plasticidad.⁷⁴

Este tipo de acción podría verse como una simple excusa también por si algo sale mal en mi examen, pero simplificar la figura de un instrumentista puede llevarnos (conmigo lo hizo) a realizar *programas* muy simples que, a la hora del montaje, resultan desastrosos. Más bien este tipo de acción me motivó a interpretar yo mismo las obras -en la medida de mi pericia, con miras a un público expectante y a una serie de examinadores sinodales. Es penoso observar como hay ciertos instrumentistas encaminados únicamente a la imitación y aún peor es ver a los pedagogos fomentando esa actividad y, por si fuera poco, hablando mal de los compositores, es realmente un problema institucional y tiene que ver con un problema monetario.

⁷⁴ E. Morin. *Op. cit.* Cursivas del autor. Nótese cómo, a través de incluir *informaciones*, se excluye la noción de *ruido* (el comunicativo y no el de amplitud).

La obra "Opción" es un claro ejemplo de esta manera de trabajar una composición *estratégica*. Tal vez me haya limitado a expresar las ventajas instrumentales del proceso, creo que son las más claras de detectar para un creador musical, sin embargo existen un sinnúmero de posibilidades ajenas a cualquier escenario que pueda yo imaginar. Para incluirlas debería también citar a U. Eco y su poética de la obra abierta, pero puedo mejor resumir que las obras que presento son tan sutiles, simples y transparentes que, a pesar de cualquier inconveniente, la *intención* de la composición quedará intacta, en el mejor de los casos estos quedarán estratégicamente incluidos.

Interpretando mis obras podría también construir herramientas críticas (argumentativas) para confrontar a todos aquellos maestros que enarbolan la idea que el compositor musical no toca sus obras; pero yo no me motivo así. Como se verá a través del concierto, mis ideas de composición son conciliadoras, por ejemplo, la última es un experimento que aborda un "loop" de forma hiper-compleja, haciendo que nunca se *repita* igual. No tengo nada en contra de ninguna corriente de composición que haya surgido de la investigación musicológica. El ir en contra de tal o cual lenguaje-sistema es algo muy experimentado por mis predecesores y lo más representativo del resultado fueron los prefijos y sufijos repetitivos (a, poli, multi, ismo, post, etc.). Digamos que estas obras están construidas teniendo un gran guardarropa delante de mí y, para mostrar tal o cual *intención*, deba escoger el atuendo indicado. Podría pecar de nihilismo, pero el defender tanto una manera u otra de trabajar es la tarea de un artesano y no la de un artista.

Habiendo desglosado lo pertinente, sólo queda aclarar que en esta sección del texto se abordarán las *correspondencias* entre la reflexión antes expuesta y las obras compuestas. Éstas se expondrán una a una, elaborando al final un pequeño texto donde se aborde la relación particular y pertinente de cada pieza con respecto a la *intención* en la composición.

La descripción de éstas se realizará en secciones, de la siguiente manera:

- Concepto: Se explican cuestiones de *intención*, marco histórico, comparaciones, motivaciones y todo lo que justifica la obra dentro de un marco teórico. Filósofos modernos podrían llamar a este conjunto de conocimientos, el *paradigma* de la composición (particular). Esta sección constituye tanto una introducción a la obra, como una primera explicación y esbozo de lo que resultará de ella. Se comenta lo que germinó la idea para la composición y su intento de volver esta idea realidad, es decir, la realización de un tipo de germinación para quien oye, ve y disfruta la obra.

- Materiales: En esta parte se describen la pertinencia de la instrumentación y la utilización de materiales ajenos al sonido utilizados en la composición. Es decir, se explica porque en estas creaciones se utilizan aspectos que no se limitan a lo sonoro, como escenografía, vestuario, actor y video. Por esto se prefirió llamar a esta sección "materiales", ya que resume la dimensión plástica (o *matérica*) de la composición.

- Maneras: Donde se desarrolla el proceder en el tiempo de la obra. En esta parte se incluyen tanto la partitura de la obra, como las estrategias previstas para el desarrollo de la misma en un escenario. Hay que aclarar que solo la primera de las obras utiliza la concepción naturalizada⁷⁵ de partitura, las demás obras intuyen esta convención y la traducen.

- Relación: Aquí se establecerá la relación pertinente con la investigación previa a la *intención* en la composición. En todas las obras se aborda un aspecto particular con relación a la reflexión, cada una propone un desarrollo tangible (en forma de obra musical)

⁷⁵ Término utilizado en semiótica para designar la inserción de un símbolo en el *uso común* o cotidiano.

sobre esta noción. Aunque por el sólo hecho de componer esté incluyéndola, es pertinente poner una lupa para de esta manera, establecer una conexión literal y no sugestiva de la *intención* en la composición musical.

Nueve miniaturas para voz femenina

Para voz femenina a capella

Concepto

La idea de este conjunto de piezas en forma de miniaturas es hacer visible un proceso idealizado de interpretación musical. En este caso, la interpretación de una pieza dodecafónica por una cantante.

Cada una de las partes exalta un momento específico dentro del ensayo para la posterior interpretación musical. Pero este proceso no es matemático, se busca exaltar la humanidad que existe en cada uno, y esto se realiza de manera poética. Este aspecto es esencial y es utilizado constantemente, tanto para las indicaciones de carácter (Allegro, Presto, etc.) como para el contenido textual de las mismas.

El conjunto de miniaturas describe no sólo una obra musical, sino que también acude de manera insistente al campo de la actuación. Si esta es de índole operístico o teatral queda al criterio de los conocedores. Para interpretar la obra de manera completa se debe tomar en cuenta tanto la parte sonora como la parte escénica. La interpretación de la obra es realmente difícil, la parte sonora *a capella* y la parte de actuación como monólogo son retos que requieren de una intérprete cantante capaz de expresar honestidad en su quehacer y, el poder insertarse en un personaje expresivo.

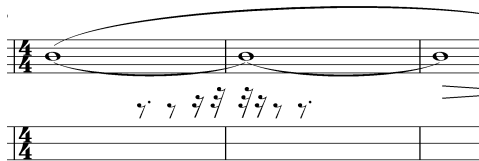
Materiales

En esta obra se utiliza una partitura que consta de una (a) hoja de simbología para la interpretación de sonoridades no convencionales, (b) una

hoja con los poemas antes descritos y por ultimo, (c) las nueve hojas con las partituras propiamente dichas.

A.

Las líneas con flecha indican la continuidad de la posición en la boca. De no aclarar la posición inicial de la boca, es normal.



Significa que la nota será interrumpida por silencios con sus respectivos valores.

B.

- I. Yo misma.
- II. Sin duda estoy perdida. Me desespera saber donde voy a estar. Caminar. Ya sé donde estoy, estoy perdida.

C.

Descripción de las miniaturas

- *Yo misma.*

En esta primera miniatura se interpretará la obra principal, este pequeño ejercicio Dodecafónico en forma de vocalización. Esta parte será la más difícil del conjunto que genera la obra.

- *Sin duda estoy perdida. Me desespera saber donde voy a estar. Caminar. Ya sé donde estoy, estoy perdida.*

En esta parte la cantante, asumiendo que algo faltó a la interpretación, muestra un desbalance, un desequilibrio.

- *Si me aburro es probable que me aburra más. Irónicamente, para sacarse el aburrimiento uno debe hacer algo que no le guste. La ira opaca al aburrimiento.*

Muchas veces en el proceso de ensayar una obra el asunto del aburrimiento es esencial, cualquiera que interprete una pieza musical sabe de este asunto. También un arquitecto que prepara un proyecto lo sabe. Lo mejor en estos casos es dispersarse para retornar al ensayo "frescos".

- *Ya no le hago caso. A mi paso, paso por alto todos los contornos de los azulejos y, torpe, ya no le hago caso. Voy a hacer lo que más quiera. Pero a mis tiempos... a mi paso. Paso por aquí, por allá, por doquier, por donde no quiera... a usted no le hago caso.*

La independencia de la realidad, el poder ir más allá de lo que plantea un papel es también otro paso a seguir en el ensayo. En esta parte se desliga totalmente de lo que pueda decir aquel papel que desencadenó esto.

- *Estoy vocalizando, necesito concentrar lo poco que me queda de tiempo para concentrarme. Voy a conceder el beneficio de la presión a mis pulmones y abdomen. Hablo en primera persona para dar el examen.*

En algún momento de la preparación existe la reconexión, se podría ejemplificar en la frase: "OK, A trabajar". Después de haberse despejado lo suficiente retoma contacto con su memoria corporal, la que se utiliza para cantar en determinado estilo, determinadas sonoridades.

- *Crece. Alto. Lejos. Fuera. Crece. Largo. Ancho. Crece. Lejos. Bajo. Fuera. Crece. Hija. Linda. Fuera.*

Ahora llegamos a la parte del gesto vocal. Es necesario exagerar un poco la movilidad de la boca para llegar a articular para llegar a una inteligibilidad necesaria en el canto. Aunque no es necesaria para la primera miniatura, este ejercicio también hace que crezca el control dinámico y tímbrico del canto.

En esta sección el poema, que sirve como carácter de la pieza, también servirá para el texto cantado de la misma.

- *Me siento triste. Pobre y sin suerte. Pero a pesar de todo, siento que después de llorar me sentiré mejor.*

Una parte catártica puede acontecer también. Aunque un tanto íntimo, el llanto puede provocar un aligeramiento de la tensión, haciendo que la sonoridad fluya de manera más fluida.

- *Ira; frustración. Mi catarsis es comprensible. Por fin me puedo descargar. Pero luego me canso, respiro, y me relajo, preparándome para enfrentar otra vez a quien deba.*

Después del llanto la frustración. El proceso de intentar explicarse porque será que, siendo una cantante profesional, le cuesta tanto la interpretación de algo tan pequeño.

- *Ahora sí. Ya puedo cantar.*

Esta penúltima sección sirve para mostrar la seguridad adquirida. Luego de un proceso desgastante, la cantante ya está segura de sí misma y para demostrárselo canta cuatro fragmentos melódicos (arbitrariamente

compuestos), en cuatro idiomas diferentes (estos textos los elegirá la cantante antes de interpretar la pieza). Estos fragmentos servirán para darle seguridad al proceso de interpretación.

Luego de esta odisea la cantante interpretará la primera miniatura otra vez. Ahora el canto, después de haber trabajado la voz tanto actuada como realmente, tendrá una sonoridad potente y la interpretación de la miniatura será mucho más efectiva (estilísticamente) que la primera vez que la cantó.

La cantante *a capella* interpretará las nueve miniaturas para, al final, reinterpretar la primera. Es decir, se cantan las nueve y se repite la primera. Se puede (y se debería) hacer uso de un diapasón para retomar la afinación.

I

Vibrato $\frac{4}{4}$ ad libitum

Voz F. *mf*
Ah...
(vocalizando)

gliss.

Posición de la boca
A
N
C

5

8

II

Midiendo

Vibrato $\frac{2}{4}$

Voz F. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$

Posición de la boca $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$

nada mucho

10 nada

$\frac{4}{8}$ $\frac{2}{4}$

Pe-o-e po-a-o pa-o Pe-o-e po-a-o pa-o Pe-o-e po-a-o pa-o

$\frac{4}{8}$ $\frac{2}{4}$

19 mucho

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

mucho

7 7 7 7 7 7

III

Sin ganas, aburrida §

Vibrato $\frac{2}{4}$ nada

Voz F. *mf*

Ah Uh Ah Hm

Posición de la boca *ad libitum (mostrando desgano)*

A $\frac{2}{4}$
N $\frac{2}{4}$
C $\frac{2}{4}$

$\frac{3}{4}$ mucho (cantado)

expresivo

Oh pa - re Is rim - te Oh rim - se

$\frac{3}{4}$

8

nada

rall. e dim.

a tempo

To pa - re pu mi pt t t t ta miu

Improvisación con la misma intención de desgano. Inventar jugando ritmos, efectos, ruidos, etc. utilizando los elementos ya expuestos.
Duración aprox: 10 seg.
Una vez concluido volver al comienzo y cantar hasta el signo. §

IV

Ad Libitum

Vibrato y posición de la boca ad libitum

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Alturas fijas', shows a series of notes with vibrato markings. The bottom staff, labeled 'Alturas relativas', shows a similar series of notes with vibrato markings and a trill (tr) at measure 10. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 20, 30, and 37 indicated. At the end of the piece, there are three measures with glissandos (gliss. *2 and gliss.) and a final measure with a tremolo (trémolo) and the instruction 'perdiéndose'. A key signature of one sharp (F#) is shown at the beginning of the second system.

*1 Repeticiones ad libitum donde se improvisarán las alturas alternando con los ritmos propuestos. (132, 123, 321, etc.)

*2 Pasar de canto a silbido de manera progresiva.

V

Ad Libitum

Vibrato $\frac{2}{4}$

Voz F. *p* *mf*

Mi e a o Fa Rrr Is - bli - ju - fre - lis e

Posición de la boca $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

11

Oh mi - e fa - la. (seguir con texto de citas)

tr

$\frac{0}{8}$ $\frac{3}{4}$

21

p *mf*

Mir ej a o Fa rrr

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

VII

Triste, un llanto ♩ = ad libitum

Vibrato

nada mucho nada simile

Voz F.

Ah...
(vocalizando)

Posición de la boca

A. 4
N. 4
C. 4

9

17

VIII

Frustrada, enojada, rápido

Zapateo * $\frac{2}{4}$ *siempre ff*

Voz F. *f*

Posición de la boca $\frac{2}{4}$ *similar, coordinando altura de la nota con posición de la boca*

6 *ir relajando*

a la nada

* Zapatear estableciendo una especie de berrinche y no una birritmia.

IX

Expresivo, triunfante

Vibrato $\overset{\text{ad libitum}}{\text{ad libitum}}$

Voz F. $\overset{\text{Texto en español}^*}{\text{cantado}}$ $\overset{\text{Texto en italiano}}$

Posición de la boca $\overset{A}{N} \overset{C}{\rightarrow}$

9 $\overset{\text{Texto en alemán}}$

17 $\overset{\text{Texto en francés}}$

25

* De no encontrar un texto apropiado se puede gesticular imitando giros textuales particulares de cada idioma.

Volver a cantar la primera miniatura

Maneras

La cantante ejercerá un poder compositivo específico dentro de la construcción de la obra. Primero ella decidirá, a través de los versos propuestos en la primera hoja (de símbolos) qué utilizar de ellos para interpretar las miniaturas. Los usará tanto como inspiración, como materiales de trabajo. El tempo de las piezas, aunque sugerido, será de su consideración. También el texto que acompaña a las afinaciones es responsabilidad de la intérprete. La textualidad -siendo ejercicios musicales- no comprende un mensaje literal y lingüístico pertinente con lo que se podrán ejecutar todas las combinatorias del mismo que se requiera. Dicho de otra manera, la musicalidad de la pieza no depende de la lógica textual -lo mismo que tanta música actual.

En el canto profesional existe un número posible de ejecución de la técnica llamada vibrato. También será su decisión cual utilizar, por ejemplo, no debería ser el mismo vibrato en la miniatura dos, que expresa desahogo, que en la ocho en donde se expresa llanto.

Luego, la cantante deberá tomar decisiones importantes para que la interpretación resulte un acto verificable, es decir, creíble. La obra completa muestra lo que se podría llamar "armazón" que necesita demostrar la humanidad de la persona que la interpreta. De alguna manera, se intenta exagerar la emoción que invade un cuerpo a la hora de interpretar una obra difícil.

Relación

El comprender el acto musical creativo únicamente desde un punto de vista compositivo es obviar un aspecto que, en un cierto tipo de composición occidental, constituye el aspecto *real* o *el que suena* con respecto a aquel pensamiento creativo. La creatividad del instrumentista es el resultado (en el contexto antes expuesto y en que se desarrolla la obra) de un pensamiento creativo musical que, en muchos casos, no contiene este aspecto real del evento sonoro; solo se contenta con idealizarlo.

Esta composición intenta ubicar el concepto de *intención* pero no en el compositor, sino en su par como resultante sonoro, a partir de un ser humano que es tan sujeto a la investigación como el mismo. El instrumentista pues, es otro tipo de creador que funciona desde una perspectiva, tal vez, lineal. La realización de nueve miniaturas, en la que se regresa a la primera, es enaltecer esta linealidad en cuanto al evento instrumental que interviene en la obra musical. Más específicamente la idea de una mujer *sufriendo* el proceso de interpretación es lo que inspira esta obra. En la misma la intérprete debe compartir el proceso de creación, no sólo diseñando un contexto escénico, sino que también debe intervenir en lo que canta.

La audiencia, si la relación entre intérprete y compositor es clara, logrará dilucidar lo que escucha y ve. La composición no pretende nada extravagante, sino que, dentro de una posición simple, intenta formar un evento catártico que sirva para mostrar el transcurso de una interpretación a otra de la misma construcción sonora o compositiva. La primera pieza de las miniaturas cumple esta función conciliadora (que, de ser necesario, podría justificar como un *uroboros*) y otra función demostrativa que se ajusta a una literalidad ausente dentro de la parte *literal* o textual de la obra en su conjunto.

Para concluir la relación directa con la investigación es demostrar la complicidad creativa entre la parte composicional y su realidad sonora a partir de un intérprete que *verifica* el evento sonoro de la composición. Luego, para la conclusión de la obra de arte (y para que no se vuelva museográfica) debe existir un vínculo *intencional* entre concepto y sonido, que en esta pieza se da entre compositor e instrumentista.

Opción

Para seis violas da gamba y poeta.

Concepto

Esta obra genera sonoriza un tipo de retórica que demuestra un proceso entrópico. Este podría resumir en –(a) Proceso para generar X, (b) luego X es generado y (c) demuestra lo frágil que es a tal punto de tener que “re-generar el proceso”. Una especie de proceso en forma de reiteración o *loop*, que es muy usual a la hora de ver un concierto que incluye una o más violas da gamba. En un concierto de música antigua donde participen estos instrumentos es necesario afinar previamente y este proceso tiene una duración considerable. Esta obra se apropia pues, de la fragilidad en la afinación del instrumento.

El desarrollo de esta obra carecerá de partitura en un sentido estricto, el diseño de la misma interviene en un proceso en *tiempo real* que resulte intencionalmente *improvisado*. Aunque el desarrollo de la pieza es lineal y definido, las partes que lo conforman se construyen a través de procesos aleatorios, ya identificados a principios del siglo XX con un tipo de forma musical llamado “forma abierta”, el cual utiliza los procesos antes mencionados.⁷⁶ La impresión que se busca es la de una informalidad que se exprese tanto en el desarrollo sonoro como en la improvisación poética. Sin embargo, las sonoridades que escuchen serán de una fineza proporcional al esfuerzo grupal. El transcribirlas a una partitura iría en detrimento de esto último. Se busca la falta de claridad textual que provee una partitura para lograr un conjunto de opciones en la escucha que yo como compositor, no

⁷⁶ Umberto Eco describe este tipo de poética en su libro *Obra abierta*. En la disciplina de la danza butoh existen puntos de llegada y paréntesis, donde los primeros son fijos y los últimos variables.

puedo ni controlar ni deducir de cada intención del mismo, presente en el desarrollo de la obra.

La influencia de Cage en esta obra puede divisarse en los métodos para obtener los objetivos musicales. Otra influencia puede encontrarse en la obra "Poema sinfónico para cien metrónomos" de Ligeti, donde el proceso de desequilibrio es similar a ésta -expresado en hacer notar el proceso de entropía que genera el progresivo desfase de 100 metrónomos. Existe asimismo una influencia pictórica en la cual, a pesar de tener un lienzo terminado (un sonido espacializado), una pintura abstracta cumple su objetivo desde las diversas manifestaciones que genera. Es donde la pintura, según Gombrich, obtiene su "temporalidad" y aquí es donde se puede ver un paralelo musical. Se describe un proceso visual pero que a la vez produce temporalidad en su faceta sonora.

En resumen, el valor de la obra se encuentra en el proceso y desarrollo de la sonoridad de manera aleatoria generada por la circunstancia y no por el compositor (preponderantemente). El proceso se enfoca desde la óptica del proceso mismo. Es decir, a través de la retórica establecida se busca enaltecer la sonoridad sin perder la lógica del concepto.

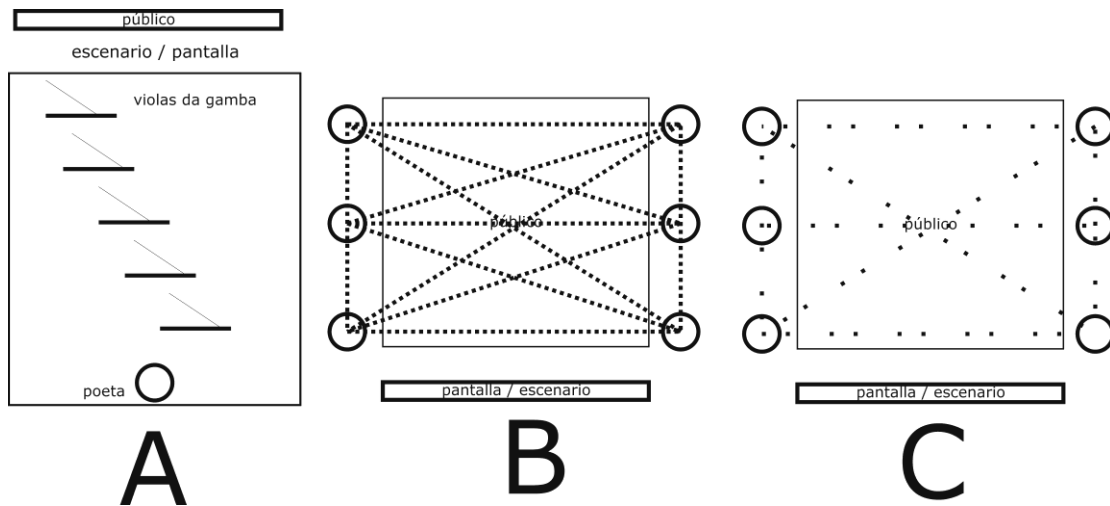
Matizar musicalmente un proceso retórico nos viene desde el período Clásico con la "forma sonata". No es la intención de esta obra demostrar un descubrimiento, sino provocar un enfoque simple pero estilizado a la manera contemporánea, sobre un tema en el que interviene una lógica deconstructiva.

La obra se contextualiza dentro de varios marcos históricos utilizando los mínimos recursos posibles a propósito.

Se necesita un cañón (proyector) y una computadora.

Maneras

Constará de tres partes separadas por silencio. Una parte de *afinación*; una parte *tocada*; y una última que tendrá el nombre de *lógica*.



parte A "afinación"

En la imagen se muestran conjuntos de dos violas donde las líneas representan a cada una de ellas. La de más grosor representa a la viola desde donde se afinan las demás.

En esta sección se afinarán las violas una por una con calma e intentando lograr el mejor resultado en cada instrumento. A la par se mostrará o interpretará un poema el cual esté ligado al proceso de afinación (descrito

más adelante). El sonido generado en esta parte será una mezcla entre lo que uno lea (es decir, lo que uno recree al leer) sumado a estos micro-desfasamientos en las afinaciones y la tensión que éstos generan. Entendiendo que se generan dos sonoridades diferentes (fuentes y representación) se generará una relación completamente carente de armonía, inclusive desligada de todo proceso simpático pero que sin embargo se pueda ajustar a términos contrapuntísticos.

parte B "tocada"

Los intérpretes se ubicarán a los lados del público formando una figura geométrica; tres en la izquierda e igual número en la derecha comenzarán a tocar una sonoridad que involucre a todas las cuerdas y en donde el arco pase sobre ellas de manera alternada. Un ritmo caótico provocará que la misma sonoridad interpretada en las violas suene descoordinada, realizando una especie de espacialización que no toma en cuenta necesariamente una dirección, sino que el escucha seleccione (entre las opciones disponibles), hacia donde prestar atención y genere sus propias gráficas de dirección. Habrá una programación que será mostrada en la pantalla establecida detrás del escenario y en donde se distribuirán las sonoridades, realizándose dinámicas independientes para cada instrumento. Se muestran 6 botones que irán del color verde al rojo indicando en el primer caso una combinación de toque lento y dinámica suave hasta llegar al rojo que se interpretará como una dinámica fuerte y toque rápido. El poema en esta sección cesará.

parte C "lógica"

Habrá un silencio (de duración variable) para que los intérpretes cambien de la sonoridad antes expuesta a un unísono. Aquí se escuchará que, a pesar de haber afinado tanto tiempo, la afinación fue destruida en la sonoridad anterior. En esta se escuchará como se genera un batimento entre las seis

violas. Un sonido en el que la opción del escucha se anula por la simpleza del mismo y se crea un solo sonido que incluye a todos. El sonido irá lentamente decreciendo para volver al silencio.

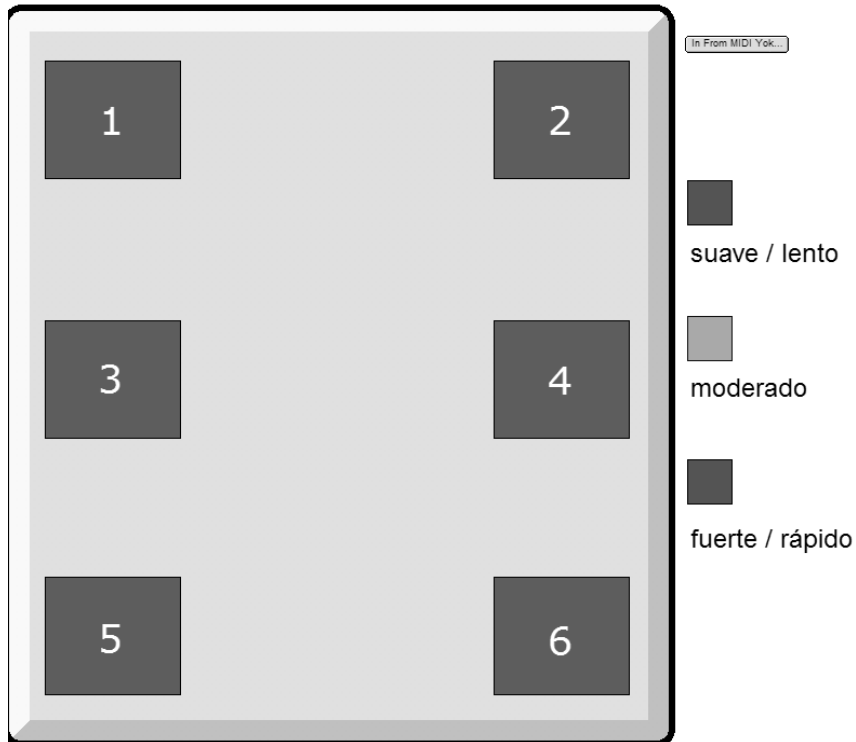
La pantalla de video servirá para dos cosas:

1. Pantalla para la posible poesía:



Donde se muestra la pantalla para ir escribiendo lo que el poeta decida en aquel momento. El poema deberá de estar ligado a la primera parte de la obra, para esto las palabras que utilice tendrán una relación con el proceso instrumental que esta *sonando*. Palabras como coordinación, equilibrio, cuerda, afinación, etc. servirán para ilustrar textualmente el proceso, y de una manera utópica, establecer una relación contrapuntística entre el sonido provocado por la afinación de las violas y el sonido mental al leer las palabras expuestas en este video. Este contrapunto está en concordancia con las teorías lingüísticas que describen la relación entre expresión y contenido, es decir, la materia del signo.

2. Partitura: Al mostrar, en tiempo real, las dinámicas propuestas para cada instrumentista.



A través de tres colores (verde, amarillo y rojo) se establecen tres puntos establecidos de antemano para controlar tanto dinámicas como velocidades en la interpretación de las dos sonoridades (intermedia y final) de la pieza.

En la pantalla se mostrarán independientemente los colores asignados a cada instrumentista distribuido en la sala, para esto son los números.

Relación

El pensamiento musical tal vez no exista de manera literal o textual, pero sí existe de manera lógica. Desde el período Clásico expuesto en el concepto, hasta desarrollos matemáticos también expuestos anteriormente se puede

confirmar que existe un pensamiento graduado y sistemático en la construcción sintáctica (o mejor dicho sintagmática) en una composición.⁷⁷

Todo este pensamiento lógico está constituido en la segunda etapa de la creación. La intención -que en este caso se reduce a la mera exploración, interés o simplemente el acercamiento instintivo o intuitivo a la música- es vista como lo que antecede a este tipo de pensamiento y a lo que, en definitiva, percibe el auditorio. Luego este enfoque en el segundo estadio de la creación me sirve para despejar el primero, es decir, haciéndome sólo de la sutileza puedo denotar una *intención* totalmente sujeta a la subjetividad de cada persona que presencie el concierto. Las opiniones podrán ir desde expresar la facilidad con la que hago las cosas o la complejidad de los resultados obtenidos. Tampoco podemos engañarnos, el desarrollar la segunda etapa de composición hasta la exageración no va a hacer que el auditorio entienda más o menos mi intención. El auditorio recibirá, si hemos realizado una *buena* composición, una clara visión de mi intención. Que esta recepción pueda ser *bien* expresada de una manera literal es cuestionable. Si nos dedicamos a coleccionar síntomas que muestren la apreciación musical nos volveremos críticos, si coleccionamos críticas nos volvemos historiadores y, si sólo escuchamos y *disfrutamos*⁷⁸ nos volvemos auditorio.

⁷⁷ Sintagma, en la teoría pragmática, designa la conexión matérica o de material, entre una primera parte semántica y una segunda parte sintáctica.

⁷⁸ Con disfrutar resumo lo que muchos críticos e historiadores han desarrollado en libros. Aaron Copland realizó un texto en este sentido llamado *Música e imaginación* muy pertinente para conocer síntomas comprendidos desde la mirada de un creador.

Para Ruidista, Cuerda I (Viola da gamba), Cuerda II (piano y guitarra).

Concepto

Esta obra surge primeramente de las improvisaciones realizadas en torno a la exploración y experimentación con la noción de lo sublime en el terror propuesta como ejemplo por Edmund Burke para desarrollar lo bello y lo sublime.⁷⁹ La idea fue desarrollar sonoramente lo que ya existe de por sí, muchas veces de manera cliché, de forma visual. Un ejercicio previo se dio en la clase de estética con los alumnos donde se estaba desarrollando aquel texto. El resultado fue la consolidación de estructuras sonoras que de alguna manera moldearon los momentos sonoros que desarrolla esta obra.

La obra desarrollará una serie de momentos en forma de sonoridades, las cuales estarán ordenadas según se establezca en un período de ensayos.

Estas sonoridades son una especie de "ideales"⁸⁰ a los cuales se llegará a través de la improvisación en una especie de *metamorfosis* o interpolación, es decir, que para llegar a la primera sonoridad se improvisará desde el silencio; para llegar a la segunda se improvisará desde la primera; para llegar a la tercera por el mismo proceso y así hasta la única sonoridad fija llamada *el final*. Este proceso se realizará intercalando las sonoridades progresivamente, integrando algunas sonoridades del momento siguiente

⁷⁹ Burke E. *Op. cit.*

⁸⁰ La noción de ideal se retoma del filósofo Hegel como punto de llegada del arte, el cual debe explotar tanto pericia como imaginación para llegar (por medio del mismo) a la belleza. Hegel. *Op. cit.*

para llegar a un punto en el cual las sonoridades del momento al que se quiere llegar, se escuchan más que las del momento que se abandona.

Las transformaciones se darán de un punto a otro, habiendo ensayado cada ideal por separado. Lo interesante de la obra será el paso de un ideal al otro ya que en este aspecto es donde se renovarán las interpretaciones y se demostrará el potencial de cada intérprete (e interpretante).

El contexto histórico en el que surge esta composición y que justifique la improvisación puede concebirse en un libro, como por ejemplo el de Barry J. Kenny junto con Martin Gellrich, o el de Derek Bailey. Lo que se puede resumir de esta práctica en la composición institucional, es que proviene de la integración de *músicas* no occidentales al pensamiento global del compositor.⁸¹ También la búsqueda de sonoridades específicas, en relación con el desarrollo de la hipnosis, la libertad hippie, la integración de instrumentistas no entrenados, etc. también justifican este tipo de manifestaciones en forma de composición.

Particularmente este tipo de prácticas me han servido para tocar mis propias composiciones sin necesitar, entre tantas cosas, coordinación motora (de la que carezco por una deficiencia física). También este tipo de prácticas en la música electroacústica son básicas ya que la expansión del gesto⁸² hace que las rítmicas se compliquen (a veces hasta la incompreensión y disolución) por lo que actos de exploración como la improvisación, la deconstrucción, la traducción, entre tantas que desplazan paradigmas, son necesarias dentro de la educación del compositor moderno para poder hacer música con estos nuevos medios.

La utilización de la figura del ruidista es paralela al descubrimiento de las metodologías antes mencionadas. Un instrumentista dedicado a ubicar

⁸¹ Podemos aquí realizar otro texto sobre prácticas globalizantes en este período posmoderno pero tampoco parece pertinente.

⁸² Identificadas por sociólogos de los nuevos medios como Lev Manovich o Marshall McLuhan.

sonoridades dentro de un contexto no-musical y, a la vez, capacitado para integrarlas dentro de uno sí-musical. Esta figura es utilizada por compositores como Julio Estrada por ejemplo. La particular elección de los sonidos viene acompañado de una lógica en la que interviene la música que se quiere interpretar, es decir, un ruidista no escogerá un intonarumori⁸³ para una música íntima, sino que buscará, dentro de su bagaje sonoro, lo que le parezca pertinente para dar *coherencia* al resultado musical. Luego, podríamos decir que un ruidista es un músico en la búsqueda de un instrumento que, al encontrarlo, tiene que descubrir cómo aprehenderlo para un fin musical.

Finalmente, la última noción que explora la obra existe desarrollada en las artes visuales. La idea de *Work in progress* es una utilidad muy normal en teatro que sirve para dar a un público una versión de prueba de la obra, dicho en palabras institucionales, una obra sin terminar. Lo que intento explicar es que esta obra constituye un paso intermedio entre intención y obra final en forma de partitura. Para encontrar las sonoridades, duraciones, especialidades, etc. se desarrolla una primera versión, la cual, después de registrarla (ya sea en video, audio o las dos) servirá para realizar un proceso de depuración y selección (similar al método Paranoio-crítico de Dalí) y así construir una obra que tenga un fin reproductivo.

⁸³ Instrumento inventado por Luigi Russolo.

Materiales

La instrumentación es constituida en un trío (dos secciones de cuerdas y un ruidista).⁸⁴

Aunque se sugieran las maneras de hacer sonar los instrumentos, estas estarán definidas por el instrumentista particular en los ensayos. Parte esencial de la improvisación es dejar una libre elección que aporte sonoridades impensadas tanto para el creador como para el intérprete. Por lo que a continuación se sugieren algunas sonoridades provenientes de la primera interpretación de esta improvisación.

El ruidista tocará únicamente sillas de metal en las que las patas no tengan, o se hayan removido sus terminaciones de goma o plástico. Esto logrará que las mismas desarrollen una sonoridad amplia a la hora de golpearlas.

La cuerda I (violista da gamba) improvisará únicamente con técnicas extendidas aplicadas en la viola, tanto para imitar como para proponer.

La cuerda II (pianistas y guitarrista) tocará únicamente el encordado (o las cuerdas). Esto lo realizará con un conjunto de baquetas que seleccionará para cada sonoridad.

⁸⁴ La razón de apelar a un trío para definir la obra se sustenta en utilizar un tipo de instrumentación de lógica barroca. Por ejemplo, en la versión ensayada somos 5 músicos interpretando el trío, creo que la analogía más clara se da en el "concerto grosso".

Maneras

Existe la posibilidad de ordenar el desarrollo de las sonoridades a través de una gráfica; esto se logrará dibujando la misma en el período de ensayos y estarán ordenadas según lo previsto anteriormente. Incluso se podrá documentar algún registro exitoso de la pieza para efectos de reiterar esta o aquella sonoridades.

Secciones

El Primitivismo

El ruidista comenzará a realizar ritmos caóticos con las sillas. Tendrá una dinámica *crescendo* desde el *pianísimo*. En un punto medio, dirigirá la mirada a la cuerda I, esta tocará unos pizzicatos imitando la rítmica caótica del ruidista. Cuando lo considere pertinente, la cuerda I dirigirá su mirada a la cuerda II la cual, atento a esta señal, tomará algún tipo de baqueta y comenzará a percutir las cuerdas (sin resonancia).

El Rasque

El ruidista comenzará a rozar las patas de la silla contra el suelo, la cuerda I rascará las cuerdas de manera vertical y no horizontal (como se realiza normalmente) y la cuerda II, utilizando algún tipo de baqueta, rozará las cuerdas imitando a los dos primeros.

En los ensayos intentarán unir la sonoridad de manera tímbrica para que los instrumentos resulten complementarios y no simplemente añadidos.

El resonante

En esta sección se buscará la resonancia a través de sonoridades largas, colgadas y contemplativas. Para esto la cuerda II (con resonancia) comenzará a tocar algún tipo de acorde (tres o más sonidos) con una baqueta suave que preferentemente no haga sonar la percusión en la cuerda pero que sí logre una resonancia extendida. Cuando lo considere pertinente dirigirá la mirada a la cuerda I, quien acompañará los acordes con acordes, tanto en pizz. Como detaché. De igual manera, cuando considere pertinente, mirará al ruidista, quien con realizará golpes con las sillas haciendo que estas resuenen. Para lograr esto deberá golpearlas contra el suelo o entre sí y después subir las patas hacia un punto medio (como lo hacen los cornos a través de la indicación correspondiente).

Esta sonoridad se irá apagando hasta lograr un *pianísimo* que lleve a la sección siguiente.

El Final

Se volverá a la sonoridad *primitivismo*, pero esta vez entrarán todos juntos a la sonoridad evitando la señalización primeramente propuesta. Esta vez mantendrán una dinámica *pianísimo* y se alternará con golpes *fortísimos* (un *forte* súbito) para volver a la dinámica *pianísimo* inmediatamente. En esta sección se buscará imitar las rítmicas del estilo de Stravinsky. Esta sección terminará cuando, por casualidad, las secciones toquen un golpe *fortísimo* al mismo tiempo.

- 0 -

Estas secciones durarán tanto como 1 minuto como 1 hora. Repito, lo importante es la transición entre cada una de ellas.

La instrumentación específica no es dada a propósito ya que se busca que las posibilidades tímbricas sean variadas. A pesar de que en el período

Barroco esta actividad era común, resultaba como conclusión de otro tipo de consideraciones tal vez ajenos a esta obra; el movimiento que más se ajusta a este tipo de intención podría ser el minimalismo, donde compositores como T. Riley componían un tipo de composición potencial y abierta, dentro de ciertos parámetros

Cuerda I: Instrumentos de cuerda frotada. Una viola da gamba es la opción para este examen pero se puede utilizar la familia de violines.

Cuerda II: Instrumentos de cuerda percutida o pulsada (piano, guitarra, etc.).

El ruidista sólo dispondrá de sillas pero se puede aclarar, por ejemplo, que el mismo, necesitará construir un espacio donde pueda sin dañar el piso donde interprete, rascar o golpear las sillas. Para esta interpretación decidí utilizar un espacio de madera diseñado especialmente para disponer del mayor número de sonoridades.

Relación

En esta obra se muestra otra manera de plasmar la *intención*, esta vez, dentro de un proceso exploratorio que convive en sintonía con la misma. Es decir, tanto primer y segundo estadio de la creación estarían ligados dentro de un tipo de exploración no lineal que trae consigo materia sonora que simplemente es parte de la composición. La obra "impulso", a diferencia de esta, recrea esta exploración y la redistribuye de manera lineal y artificial, que se utiliza luego para dar algún tipo de lógica. En esta obra, aunque intenta un tipo de linealidad, esta es imperceptible y no establece duraciones equiparables. La exploración aquí es demostrada al auditorio como real y verificable, es decir, cualquiera que oiga puede adivinar que no existe una

partitura y que el evento es creado desde la exposición de la intención a través de la *pericia* instrumental.

Concepto

La obra se apropia estrictamente de una metodología de composición musical practicada durante la segunda parte del siglo XX por compositores como K. Stockhausen, Varèse, y muchos otros. Esta es básicamente un *resumen* realizado sobre una práctica de *experimentación*. En este tipo de composición el sonido es primordial. La mejor o *más bella* exposición de una sonoridad era tanto la premisa como la conclusión de este tipo de prácticas donde el tipo de lenguaje-sistema practicado era relegado a lo que *sugería* el tipo de construcción sonora que uno desarrollaba, inclusive el diseño de la partitura era también resultado de estos procesos. Por ejemplo, las arborescencias construidas por Xenakis a través de procesos matemáticos, el desarrollo de gráficas en forma de partituras, el desarrollo de la electroacústica, etc.

La necesidad de construir composiciones en las que no interviniera un desarrollo lógico a priori, fue suficiente para impulsar toda una generación de compositores que prefirió la sonoridad ante el concepto, lo *a posteriori*, a lo *a priori*. Si estos procesos son o no un proceso evolutivo⁸⁵ depende del crítico o historiador de arte al que nos refiramos.

⁸⁵ Sí es un proceso evolutivo, más bien la cuestión se refiere a si es o no un progreso entendido positivamente como tal.

Materiales

Se utilizará un piano de cola o media cola, una computadora personal, micrófono cardioide direccional, interfase, mezcladora y una sola bocina la cual estará filtrada cubriéndola con un material que sugiera un tipo de escenografía, y que sirva para anular ciertos armónicos (tela por ejemplo). La parte electrónica será monofónica ya que no se requiere espacialización alguna.

Maneras

La obra busca exponer la noción de carencia de pulso desde el intérprete para ser retomada por la electroacústica a la hora de captar el audio y procesarlo en tiempo real. Para esto se instalará el piano en medio de la sala. A su lado estará el intérprete electrónico. La bocina será instalada delante del piano, acostada y mirando hacia arriba.

Estructura

1. Pedal.

a. Piano

El pianista tocará un **Fa** repetido insistentemente durante un buen rato. La diversificación será provista por el *tempo*, el cual fluctúa desde un tempo lento a uno rápido a través de una gráfica dividida en dos "motivos" que varían a lo largo de la sección. A pesar de estar repitiendo octavos constantemente, existe, después de un número aleatorio de repeticiones (del compás de ocho cuartos), un compás de variación, el cual varía el pulso para

atribuir cambios más notorios en la sonoridad y además, proveer de silencios. Estos compases de cambio se pueden agrupar de tres en tres a través de sus marcas de compás.

I

Echándole ganas

Particio Calatayud

Tempo

rápido ($\text{♩} = 200$)

lento ($\text{♩} = 40$)

x ad libitum *

9 rápido

lento

17 rápido

lento

25 rápido

lento

(llegar a la $\text{♩} = 40$)

* Los compases de unidades regulares serán repetidos la cantidad de veces que el intérprete considere pertinente para desarrollar de manera óptima el desarrollo temporal, protagonista de esta sección. Los demás compases manifiestan un cambio en el pulso mas no en el tempo, el cual sigue sus variaciones hasta el término de la misma sección.

II

Rubateandole (♩ = 40)

3

33 3 4 1 2 5

p *f* *mf*

3 2 4 5 1 *

35 3 4 2 5 1

p sub. *mp* *ppp*

2 3 4 1 5

3 2 4 5 1

37 1 2 3 4 5

f sub. *sfz* *sfz (simile)* *no sfz, p*

3 2 4 5 1

2 3 1 4 5

39 3 4 1 2 5

f *ff sub.*

3 2 4 5 1

* Digitación para construir el cluster. Se anota la formación ascendente (3, 32, 324, 3245, 32451); la descendente es inversa, por ejemplo 32451 se deconstruye 3245, 324, 32, 3.

2 1 3 4 5

4

41 2 3 4 5 1

Musical score for measures 41-42. Measure 41 features a complex piano accompaniment with triplets in both hands. Measure 42 shows a melodic line in the right hand with a fingering of 2 3 4 5 1 and a fermata. The left hand continues with a steady accompaniment.

1 3 2 4 5

42 *pp dolce* 3 4 2 1 5

3 2 4 5 1 3 2 4 5 1

Musical score for measures 42-43. Measure 42 is marked *pp dolce* and features a melodic line in the right hand with a fingering of 1 3 2 4 5 and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Measure 43 continues the melodic line with a fingering of 3 4 2 1 5 and a fermata. The left hand accompaniment is marked with a fingering of 3 2 4 5 1.

44 3 4 2 1 5

mf

Musical score for measures 44-45. Measure 44 features a melodic line in the right hand with a fingering of 3 4 2 1 5 and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Measure 45 continues the melodic line with a fingering of 3 4 2 1 5 and a fermata. The left hand accompaniment is marked with a fingering of 3 4 2 1 5.

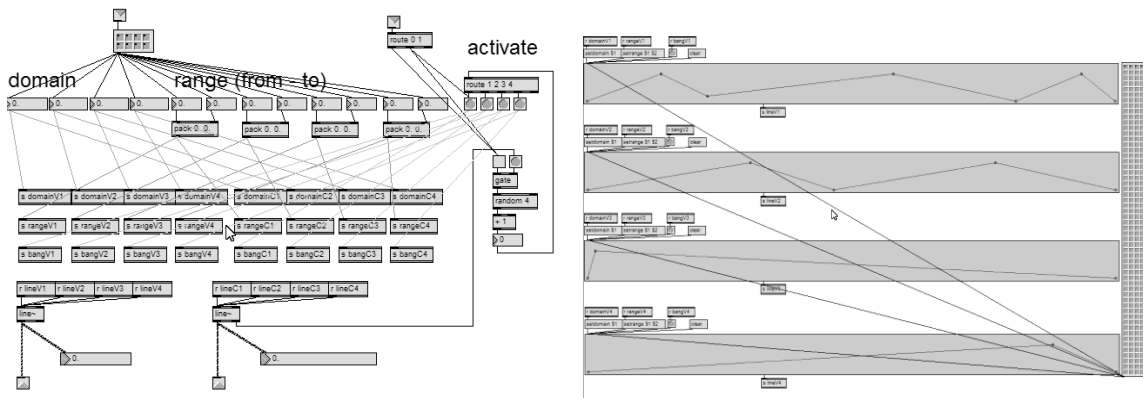
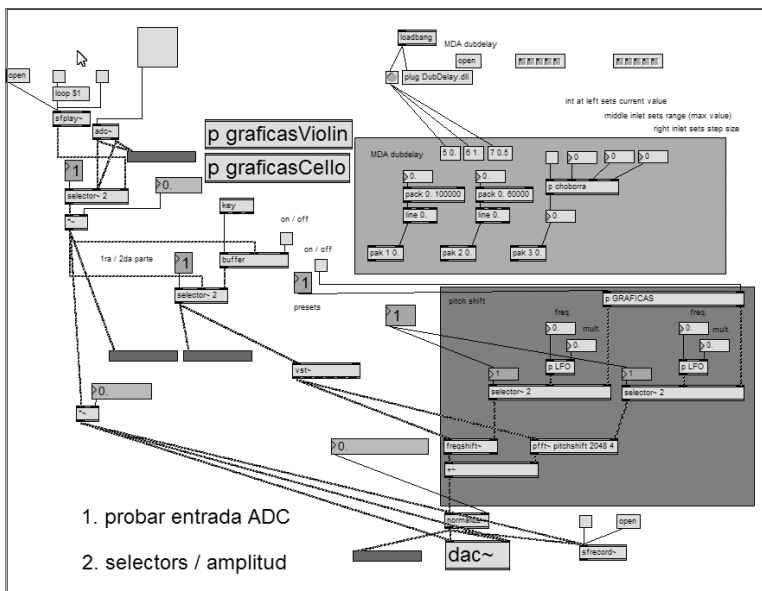
45 Rall.

Musical score for measures 45-46. Measure 45 features a melodic line in the right hand with a fingering of 3 4 2 1 5 and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Measure 46 continues the melodic line with a fingering of 3 4 2 1 5 and a fermata. The left hand accompaniment is marked with a fingering of 3 4 2 1 5. The tempo is marked *Rall.*

Donde primero se ven los octavos repetidos y los compases de variación. En el segundo sistema se encuentra el tiempo.

b. Electrónica

El intérprete que capte el audio proveniente del pianista, sólo escuchará el mismo a través de un filtro provocando que el sonido ingresado se repita de manera intermitente y constante produciendo un efecto llamado retroalimentación o "feedback", el cual dará la noción de un pedal al cual está sometido el piano.



Donde entra el sonido y a través de diferentes "presets"⁸⁶ se modifica la sonoridad de este pedal imaginario.

Esta persona estará al lado del pianista, interactuando con él de manera camerística.

2. Respiración.

a. *Piano*

Aquí el pianista interpretará una compleja textura provista de un movimiento de acumulación de alturas que partirá de una altura definida y, acumulando semitonos, provocará un "cluster" el cual se ira diluyendo hasta llegar a la nota original. Este proceso imita la sístole y diástole provocada por la respiración en los pulmones (de ahí el nombre de la sección).



Donde comenzando desde el mismo **Fa** de la sonoridad anterior, se construye un "cluster"⁸⁷ a través de la acumulación de semitonos, que va diametralmente siendo compensado por una reducción de los mismos. Esta construcción permite giros armónicos similares a los de la armonía clásica donde existe una línea de acumulación y disminución de semitonos que no es necesariamente igual en cada construcción. Es decir, hay un movimiento de las voces en sentido armónico que da un color particular a cada "cluster", haciendo que estas construcciones sean armónicas, de menos entre sí y en su conjunto con la obra.

⁸⁶ Conjunto de indicaciones preconcebidas para obtener tal o cual sonoridad.

⁸⁷ Término utilizado por H. Cowell para designar un conjunto de intervalos construido por semitonos adyacentes. Cowell, H. (1969). *New musical Resources*. USA: Something Else.

b. Electrónica

El instrumentista, aún colocado al lado del pianista, se levantará y quitará el filtro acústico de la bocina. Regresará a su lugar y continuará captando el audio del pianista.

En este caso, a través de un proceso llamado congelamiento o "freeze", congelará la sonoridad que crea pertinente del sonido emitido por el piano. Este sonido fluctuará de altura en la misma medida que el tempo lo hizo en la primera parte pianística, estableciendo así, una conexión de tipo estructural mas no literal de la obra en su conjunto. Esta sonoridad a su vez, constituirá la parte melódica de la pieza.

Estas dos sonoridades establecen una relación contrapuntística y de intercambio. En la primera una sonoridad repetida (**Fa**) es luego tomada por la parte electroacústica en la segunda sonoridad ("freeze"). De la misma manera, la sonoridad de la parte electroacústica en "Pedal" es retomada por el piano en "Respiración". No me refiero aquí a una transliteración o equiparación, sino a una verdadera traducción de los términos.⁸⁸

Relación

En esta composición se puede contemplar una línea histórica propuesta por la proposición en forma de hipótesis que sostiene que actualmente se privilegia la cuestión sonora en detrimento de la conceptual. Esta obra no demuestra ningún silogismo como la obra Opción, tampoco demuestra una

⁸⁸ Ver Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Ed. Paidós.

acción cotidiana como Impulso, es una obra que sólo diseña un proceso que Kant, y luego Hegel llamarían *bello*. La propuesta es simplemente contemplar algo que, de ser apreciado, justificaría a la composición y luego al compositor como actores funcionales dentro de la sociedad. El compositor es así verificado en relación a su concordancia con el *gusto*⁸⁹ actual. Tal vez no sea la mejor composición que he hecho, pero ejemplifica de manera real lo que se espera de un compositor actual. Se espera a un técnico (razón de la electroacústica) que esté en sintonía con lo antiguo (simbolizado con un piano), pero que a la vez interprete sus piezas (por eso la intervención en tiempo real con el compositor en el escenario). La obra es un tipo de respuesta a la concepción de la *intención* como vanalización del trabajo artístico. La *intención* relegada a la tecnificación del trabajo composicional, el cual queda identificado como un trabajo artesanal.

⁸⁹ Teorías sobre el gusto las podemos encontrar entre teóricos ingleses dentro del siglo de las luces.

Patricio o de la composición

Para actor y cinta

Concepto

La obra se apropia de diferentes conceptos que provienen de *usos* estéticos en diferentes disciplinas artísticas, es decir, la búsqueda de procesos interdisciplinarios apropiados a la composición musical.

La idea generadora muestra a un actor representando a un compositor dentro de la tarea de componer música. La obra carecerá de diálogo, estará musicalizada y se verá a este personaje dentro de un espacio (generado artificialmente desde sus movimientos, ámbito, etc.) en una tarea que, sin tener un desplazamiento importante, le genera angustia que necesita resolver. Esta obra se compondrá de un solo acto.

Esta realización interdisciplinaria busca la aprehensión estética desde la inmediatez (composicional) pero con un giro estilístico entendido y promovido hacia el público desde la composición del mismo (se verá más adelante el papel del público en la obra). Lo anterior resulta una cuestión muy discutida en el arte, a través del surgimiento de nuevas tecnologías que trabajan con electricidad.⁹⁰ También, al ser una obra de este tipo tiene como resultado la renovación constante de la misma, es decir, al ser teatral, no podrá ser reproducida de la misma manera; al ser una espacialización

⁹⁰ No hay que olvidar que un piano tiene tanta tecnología e intención musical como un teclado Yamaha. La diferencia se encuentra en el uso de la electricidad. Por eso esta obra es "eléctrica" más que "electrónica".

ejecutada por el público es improbable que se reitere el mismo resultado sonoro.⁹¹

- Es una realización audiovisual en donde se describe el acto de componer música.
- Es una obra musical ya que el aspecto sonoro desarrolla, de manera estética, los modos de interacción sujetos al sonido (Más adelante se describe el proceso sonoro).
- Es una obra teatral ya que un actor desarrollará un personaje a través de un guión que busca representar al mismo de manera convincente a través de un ejercicio corporal evidente en una personalidad, en este caso, la del autor de la pieza, el cual se muestra como un medio sufriente (catártico o melancólico) para el surgimiento de la composición musical.
- Es una obra dancística ya que utiliza un ejercicio coreográfico y la utilización del vestuario en el sentido adscrito a esta disciplina, o mejor dicho, para obtener cierto grado de ambigüedad y sensualidad.
- Es una obra pictórica ya que, utilizando un *recurso* que utiliza el museo, busca evitar transponer una línea de resguardo para la obra y se contemplará la misma desde un aspecto pictórico teniendo los mismos resultados y métodos que tal disciplina menos la quietud del panorama.
- La obra se observará como un cuadro en movimiento, similar al cine.

Es pues, en varios aspectos, lo que Wagner llamaría *gesamenskunstwerk* (obra de arte total), sin la longitud de la cual se hizo la concepción inicial.

⁹¹ Existirá una reiteración, lo cual es diametralmente diferente a la repetición, entendida matemáticamente.

Aquí la idea es que la obra se contemple de manera resumida al estilo instalación.⁹²

Materiales

Para entender la parte sonora lo mejor es *reducir* la escucha al desarrollo infinito e intermitente de una sola nota a través del tiempo. Esta será denotada y limitada a través del proceso llamado *composición musical*. Una sola nota es susceptible de un desarrollo profundo a través de años de experiencia y aprehensión de herramientas estéticas, que luego se adscriben al bagaje musical produciendo obras del mismo tipo, donde la principal novedad es siempre la estructura provista por la misma. Por ejemplo, un desplazamiento vertical del sonido produce alturas diferentes; el “deshebrar” el mismo nos da armonía o armónicos; el “barrer” al sonido produce ruido, etc. Todos estos conocimientos en el tratamiento del sonido producen música entendida como toda manipulación del mismo con fines estéticos y artísticos. O por lo menos esta es la definición institucional de composición musical.

En la obra en cuestión, la rítmica busca una textura en forma de multi-tempo propuesto por el desarrollo de los propios sonidos durante su temporalidad. Es decir, con la tímbrica particular de cada sonoridad.

Además se busca lograr una anti-direccionalidad, no en un sentido adscrito al desorden, sino a la *no-memoria*, incluso podría hablarse de una anti-mnemotécnica.⁹³ Los sonidos de la obra están dispuestos para evitar

⁹² Manuel Rocha tiene una definición de esta dinámica artística en su página de Internet.

⁹³ Muchos analistas contemporáneos plantean esta condición de pérdida del ejercicio de la memoria, hasta tal grado que existen chimpancés con más capacidad de recordar que algunos humanos.

relaciones inmediatas y que puedan hacerse en sí misma a corto plazo. Estarán ordenados en función a concordar con su entorno, en este caso, el actor. La intención es mezclar tanto las intenciones de la emoción como las de la moción.⁹⁴

En esta pieza se propone que el público actúe como si estuviese yendo a un concierto de música clásica pero en el cual tendrá que moverse de su asiento para disfrutar de la obra, como en un concierto de música *Pop*. Al hacerlo estará espacializando la obra en el sentido de que el sonido proveniente de las bocinas, cambia su espectro a través de los filtros que ocurren naturalmente con respecto a la ubicación del mismo, en el espacio donde se desarrolla la pieza. Entonces el público escuchará "espaciadamente" dependiendo de donde se encuentre sin tener que realizar esto de manera digital o artificial. El porque de la espacialización provocada por el público se sustenta en la diferencia entre música "clásica" (de Vanguardia, escolástica, etc.) y la música *Pop*. La primera se debe de disfrutar casi exclusivamente en estados de quietud, calma, concentración. Mientras que la segunda se puede disfrutar caminando, corriendo, sentado, parado, haciendo el amor, tomando mate, cocinando, estudiando, escribiendo este texto, etc. También se puede explicar al tipo de música *Clásica* como tendiente a la contemplación subjetiva, mientras que la música *Pop* tiende a la objetiva. La primera propondría "profundidad" mientras que la otra "superficialidad" según autores de ambas.⁹⁵ Esta pieza desplaza este conocimiento desde la perspectiva corporal. El público asistente, deberá escuchar la obra como si fuera *Pop* pero con contenido subjetivo como la *Culta*.

⁹⁴ Emoción entendida como movimiento de la psique mientras que moción como movimiento físico.

⁹⁵ Lo que quiero decir es que, a pesar de existir particularidades en el contenido, son excepciones a la regla. No se pretenden verdades absolutas sino conjeturas lo más verosímiles.

En estos días, donde en el mundo ya no existe tal cantidad de violencia como antes (sic., donde en occidente no hay tanta violencia como antes (sic., donde en Latinoamérica no existe tanta violencia (sic., donde en México no existe tanta violencia (sic. sic. sic. -Error)))) debemos volver el arte a la cultura, es decir, descender de la posición que exige la genialidad y comprender a los públicos que demandan atención por su tiempo no solo en cuestiones mentales sino en tipos de proposiciones culturales más ligadas a sus vivencias cotidianas.

Maneras

Descripción de la acción del actor

Habiendo aprehendido los conocimientos antes descritos se describirá la acción.

Un actor, que representa el papel del compositor, Patricio, que está sentado frente al atril con la partitura simulando el acto de componer. Las sonoridades circundantes corresponden a lo que él está pensando, es decir, el pensamiento sonoro es expuesto para la audiencia.

Al transcurrir un tiempo en que se muestra esta intermitencia o relación en la acción con a las sonoridades, el actor sufrirá de un bloqueo que lo llevará al suelo (en posición fetal o similar); esta acción será musicalizada por una sección de sonidos ruidosos y caóticos en la pista sonora. Lentamente el actor se reincorporará del suelo, la música dejará el ruido para pasar a una nota tenida. Al término de esta acción, el actor tomará las baquetas para comenzar a "proveer de ritmo" a la pista sonora a través dar golpes regulares tanto en la silla como en el atril mismo. Aquí la acción pasará de una relación "diegética" a una relación "incidental" con la cinta

sonora. En estos momentos el actor pasara en una transición, de la tristeza por el bloqueo, a un estado de felicidad promovido por su relación con la "ahora sí", música.

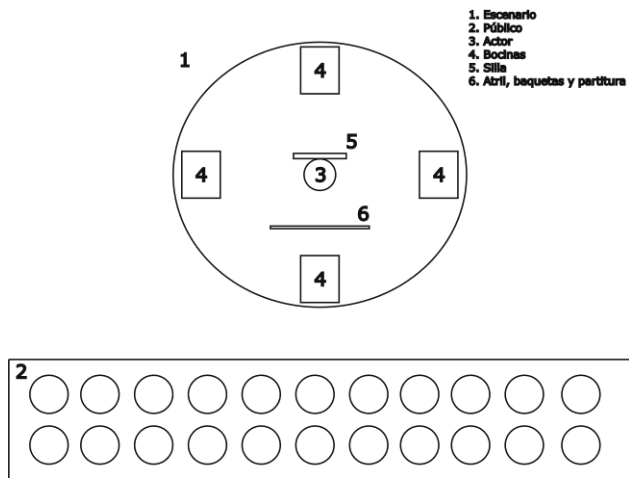
Al término de la pista sonora el actor dejará las baquetas, tomará el elemento para escribir y dibujará un Do (segundo espacio desde arriba en el pentagrama) con la medición de una redonda y, esta nota con una dinámica piano-forte que se escribe pf. Lo que se dibuja es una abstracción musical del nombre del autor. Do, que en notación inglesa se escribe C representa el apellido, Calatayud; mientras que la dinámica pf, representa los nombres Patricio Federico. De esta manera se adscribe un mensaje estético que se lee en por lo menos dos dimensiones; una en la que el compositor pone su "firma" a la composición sin necesidad de dibujar su nombre, haciendo una clara crítica al "copyright", que los compositores creen necesarios para según ellos cobrar regalías, pero en lo que se puede descubrir una clara intención de sublimar la muerte y poder tener un reconocimiento *post mortem* "asegurado". Una segunda lectura propone lo antes mencionado sobre conceptualizar la pista musical como una nota sola sometida a diversos procesos y que aquello es tan o más música que lo deliberado y confuso (o neurótico) en la exposición total de las alturas.⁹⁶ Subsecuentes lecturas se extraen de la pieza, pero no es mi tarea describirlos todas aquí.⁹⁷

Finalmente el actor mostrará la partitura al público para ser aplaudido y salirse del escenario haciendo que los aplausos también sean parte de la actuación, el sonido del mismo es su imaginación haciendo una exposición total y hasta avergonzada del acto de componer. La noción del actor interpretando al creador se ha dado desde hace mucho tiempo y no necesita

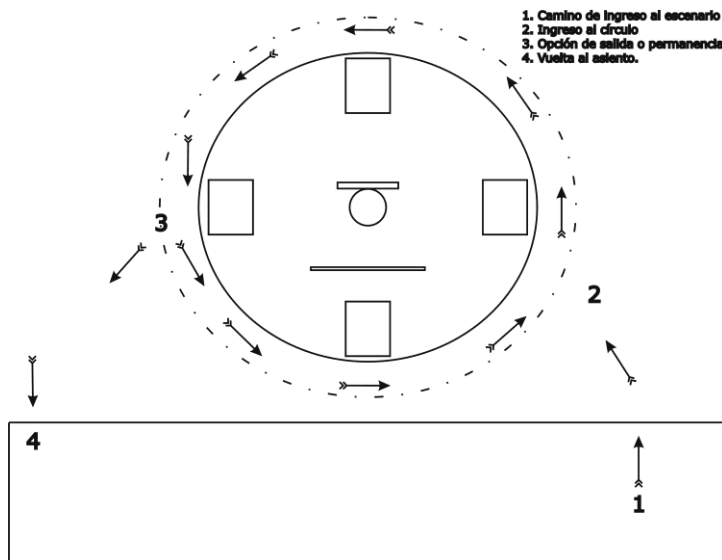
⁹⁶ Dodecafónica, serial, integral, pitch class, etc., cualquier tipo de ordenamiento a priori de las alturas sonoras.

⁹⁷ Una más se podría describir del hecho de no poner un final a la partitura, haciendo referencia a la renovación constante de la pieza expuesto antes.

ser descrita o justificada en aspectos creativos o constitutivos, tanto como en resultados de esta acción.⁹⁸

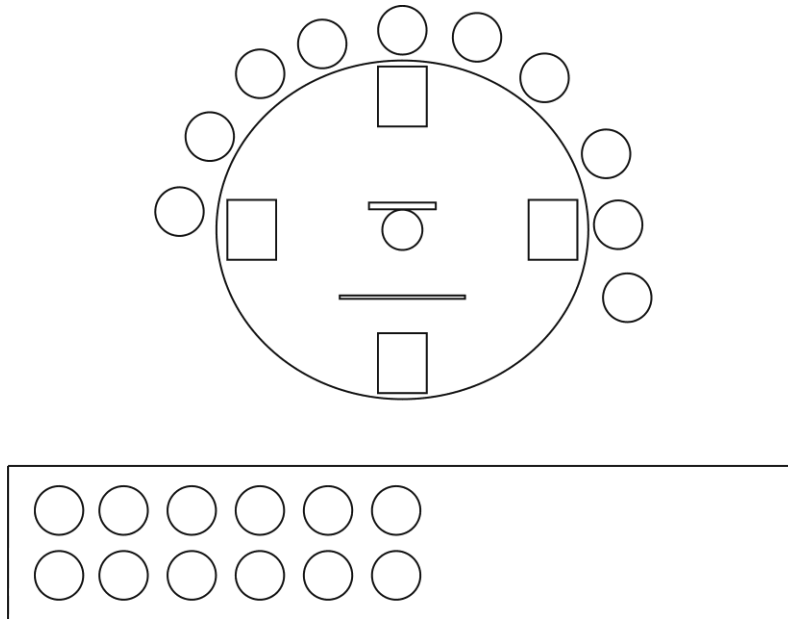


En donde se describen los elementos constitutivos del escenario, habiendo leído la propuesta, la noción es clara. El actor al centro, las bocinas cubriéndolo, más una cinta delimitando el espacio escénico.



⁹⁸ "8 e mezzo" de Fellini es un ejemplo cinematográfico; "Mi lenguaje musical" de Messiaen es uno literario. Podemos escribir más de una página con ejemplos de este tipo.

Las flechas indican el camino a recorrer por el público presente. Una alternativa para los que no pudieran o quieran realizar el recorrido es mostrarles, a través de una cámara por encima del actor y luego proyectada en una pantalla, las acciones del mismo y encuadrar la imagen entre las bocinas.



Aquí se describe con detalles el camino propuesto para la contemplación de la pieza.

Requerimientos técnicos

- En espacio de seis metros cuadrados o más. Tres para el actor y las bocinas, otros tres para el desplazamiento del público.
- Dos bocinas o más, siempre en pares, donde se emitan a través de una interfase y mezcladora la sonorización de la pista.
- Un atril, una silla, dos elementos que sirvan como baquetas (pudiendo no ser específicos del uso musical como palillos chinos, o similar).
- Una cinta o cuerda roja de más de tres metros de diámetro para ser dispuestos alrededor del actor.

- Una hoja doble carta con un pentagrama escrito sobre ella de tamaño grande acorde con la hoja y con una clave de sol al comienzo de la misma.
- Un elemento para escribir de punta gruesa que escriba con suficiente claridad como para ser leído desde fuera del espacio del actor. De color negro.

Duración aproximada de veinticinco minutos.

Relación

Que más claro para definir la *intención* que ver por cuenta propia el evento siendo plasmado en una composición. Sólo acotaré que este ejercicio es muy similar al de las nueve miniaturas, salvo que ésta es la mirada del compositor. Es decir, se desarrolla de manera artística un proceso cotidiano, en este caso, el de la creatividad artística.

Concepto

Esta obra está basada en la teoría de que la composición musical moderna, a diferencia de la mayor parte de las otras artes, trabaja a partir del material que la ubica en la disciplina misma; Es decir, el "sonido". En otras manifestaciones artísticas existen características como la accesibilidad a los materiales, dependencia al yugo institucional y demás razones que expongo en mi investigación y que obligan a una premeditación del trabajo en ordenes tanto estéticos como prácticos o económicos. Maneras que el músico de hoy no contempla a la hora de componer. En otras palabras, para él es más fácil y más barato crear y desechar sonidos para crear una obra musical mientras que para un video-artista, la premeditación es una herramienta básica ya que los costos del material son elevados por ejemplo.

Materiales

Para el desarrollo de esta obra tomé la grabación de una pieza que había compuesto en base a lo que me sonaba en ese particular momento, un túnel. La pieza fue realizada para contrabajo con una escala octotónica y estructura A-B. La obra fue terminada en 2003 y posteriormente grabada en 2005.

Túnel

(solo para contrabajo)

Patrivio
MMII

Contrabajo

fff *sfz* *fff* *mf*
(fade in)

p *ff* *p* *ff* *fff* *fff* *sfz* *fff* *fff* *sfz* *fff*

p *ff*

legato possibile
mf

fff *sfz* *fff*

2

f pizz. arco pizz. arco

f pizz. arco *cresc. poco a poco*

p *ff* *p* *ff* *fff* *mf* *ff* *mf* *ff* *p* *ff* *p*

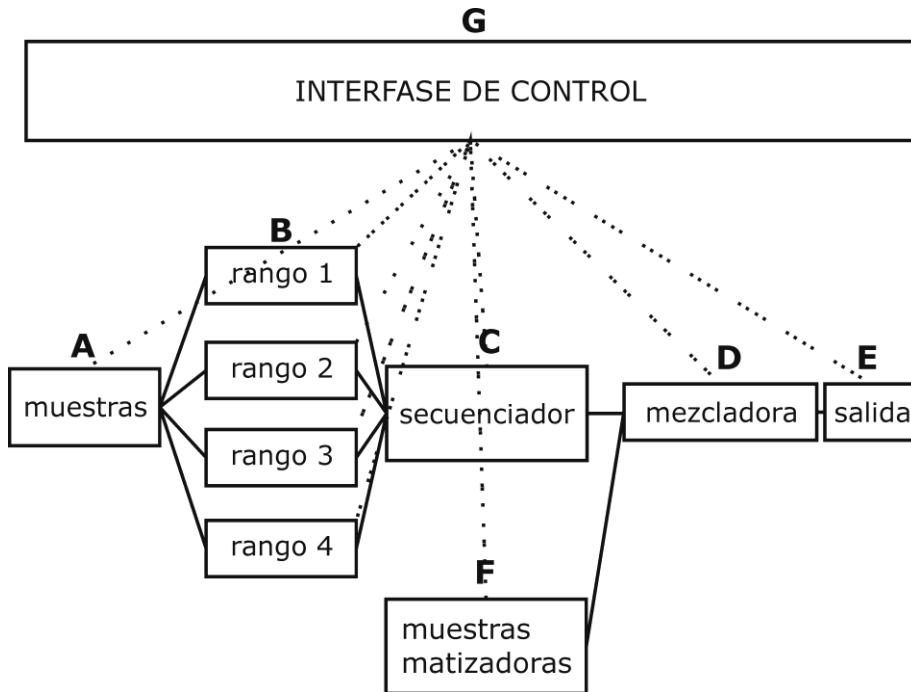
ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

fff

Detailed description: This musical score is for a bass clef instrument. It consists of six staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes pizzicato (*pizz.*) and arco markings. The second staff continues with *f* and includes a *cresc. poco a poco* instruction. The third staff features a variety of dynamics including *p*, *ff*, *fff*, *mf*, and *ff*, with a *(V n)* marking above the notes. The fourth and fifth staves are characterized by alternating *ff* and *p* dynamics in a rhythmic pattern. The sixth staff starts with a very forte (*fff*) dynamic and ends with a fermata.

La obra se puede dividir en estos procedimientos:



A - Materiales

Luego tomé la grabación de la obra Túnel y extraje sonidos largos que fueran de una misma altura. Las grabaciones (muestras) resultantes son nueve; tres si bemol 4, cuatro fa sostenido 3, un fa sostenido 4, y un si becuadro 4. Luego las muestras fueron extraídas de manera cuidadosa y masterizadas para un óptimo trabajo con ellas.

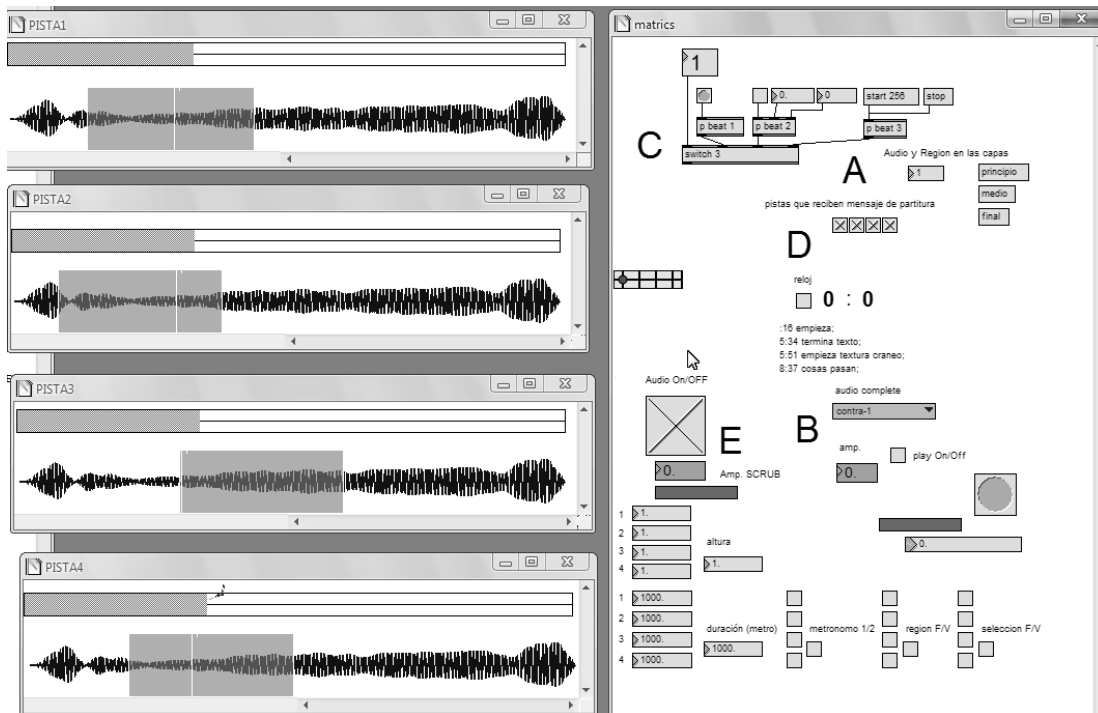
B - Instrumentación

El desarrollo de la obra es en tiempo real debido a que las sonoridades que se pueden obtener son muchas y la obra puede no definirse a través de una noción *a priori* de la estructura, sino que está definida por la visión que tenga el compositor de la audiencia a la hora de estarla interpretando la pieza.

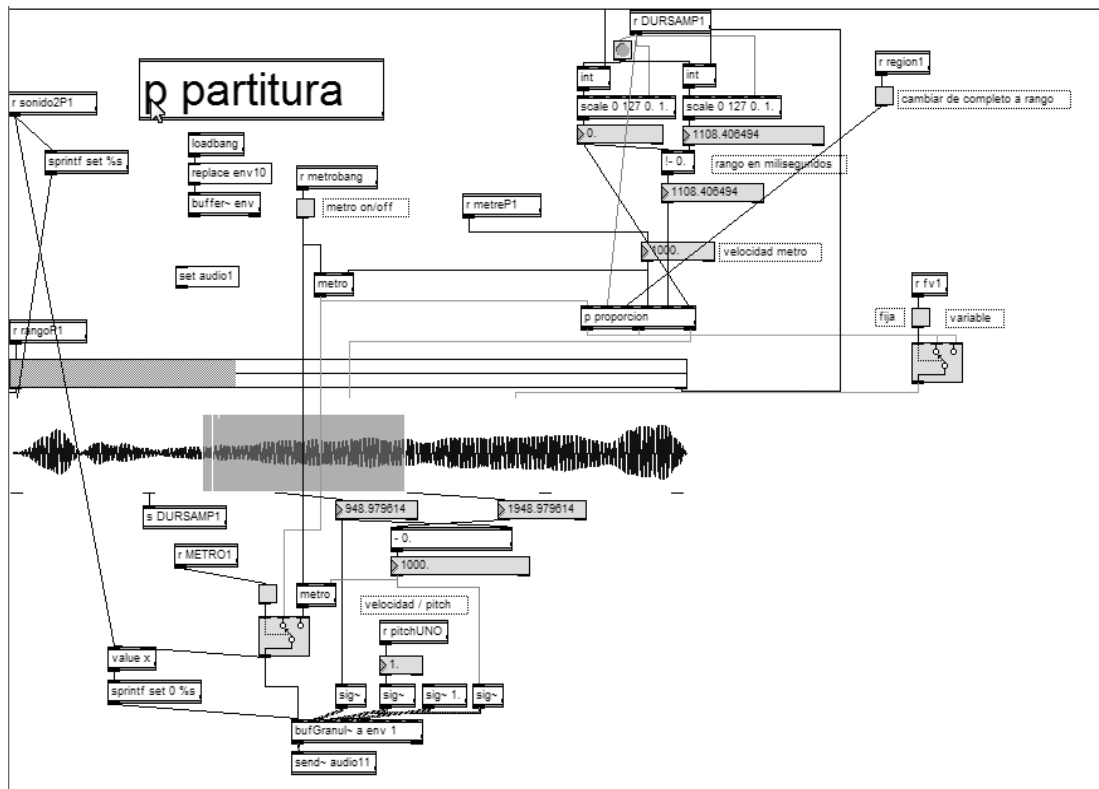
(Además de esta justificación existen muchas otras que consideran a la música interpretada por computadora como instrumental)

Maneras

La primera parte del tratamiento en el material sonoro de la composición consiste en prolongar el sonido obtenido de la obra Túnel y, ejecutándolos cuatro veces al mismo tiempo, y dividiéndolos en tres regiones definidas por la sub-programación “p partitura”, se logra la textura “ampliada”.



Quebrando el sonido en tres partes pequeñas que a través de la repetición se logran prolongar el sonido más allá de su proporción original. Este proceso tiene el nombre de “granulación en tiempo real”.



Cada muestra de audio consta de una "partitura" propia.

En cada programación llamada "rango" se accede a una muestra de audio, esta es dividida en tres grandes partes. En este momento, desde la programación llamada "interfase" se dan las ordenes para que comience la repetición en cada rango de la muestra. Cada programación es un conjunto de potencialidades que aleatoriamente escoge (dentro del rango antes mencionado) una sección para ser repetida. Los rangos son tres: principio, medio y final. Estos son escogidos desde la "interfase" y sirven para dar el rango de repetición. En la imagen se ve seleccionado el rango principio y la parte oscurecida de la representación auditiva (parte oscurecida al comienzo) es la que se repetirá. Estas partes oscurecidas se generan de manera aleatoria dentro de los rangos ya mencionados.

C - Secuencia

Cada audio, dividiéndose en tres partes, es reproducido constantemente a través de diferentes técnicas de sampleo o "looping" (el primer nombre de la pieza era "loopingo"). Estas sonoridades no son reproducidas cuatro veces al mismo tiempo sino que se turnan a través de una programación hecha en función de "compuerta" o "secuenciador" que los "turna" según especificaciones rítmicas (estas se ven en la programación llamada "matrics").

F - Matiz

Durante el desarrollo de la pieza surgió la idea de matizar este color con otros más definidos en torno a la musicalidad del resultado. Es decir, para los parámetros compositivos del momento, los cuales son similares a los de los primitivos juglares, la música debe de tener cierto nivel de diversión, es decir, lo monótono del discurso está relegado al vulgo (por ejemplo, en la música *Pop*). Luego, decidí exponer las muestras de audio a diferentes procesos espectrales que dieran otra noción sonora de lo que intento lograr a pesar de contar con esta cantidad ínfima de sonidos.

En el medio del trabajo de "extensión" se aplican las grabaciones hechas y se matiza espectralmente a las alturas.

G - Estructura

La pieza consta de 3 grandes partes, una por cada conjunto de alturas iguales (salvo la segunda que incluye una octava). Cada muestra de audio a su vez está dividida en 3 partes que constituyen las divisiones que realizo del sonido.

Comienza en el si bemol 3 y termina en el si becuadro 3.

La estructura se maneja en "tiempo real" desde otra programación que ayuda a estar en 4 partes al mismo tiempo.

Desde este diseño se controla (desde arriba para abajo). Tres formas de secuenciar los "rangos". Se controla que muestra de audio se carga en cual de los "rangos" y en qué rango, es decir, en una caja de número ingreso un número del uno al nueve (muestras de audio), al costado aparecen los botones principio, medio y final. Dependiendo que compuerta esté abierta, entonces la información será ingresada en las programaciones "rango". Ejemplo: Si tengo las compuertas uno y tres abiertas e ingreso el número 5 acompañado del botón medio, esto significa que las programaciones uno y tres estarán repitiendo la muestra número 5 (un fa 3) dentro del rango medio de la muestra.

En la programación se controlan además: La velocidad de reproducción de cada programación; El tempo; La opción de liberar tanto región como tempo del control potencial para lograr un espacio aleatorio de granulación (deja de ser en tiempo real). Se controla el accionar de las muestras que matizan las 3 grandes partes (**F**); por último aquí se controla la mezcladora y salida (**D** y **E**).

Bonus

El diseño electrónico realizado en MAX/MSP de esta pieza se implementa en otra pieza *Pop* que estoy realizando. Lo obtenido principalmente de este procedimiento es que la música de *Vanguardia* y la *Pop* no se diferencian a través del sonido ni su forma de "sonarlo".

Partitura

La razón de definir la parte **B** como una partitura viene definido a través de los resultados comparativos que se obtienen tanto de un contexto impreso (o digitalizado) y el meramente digital. Para esto defino una síntesis comparativa entre ambos.

Partitura impresa (o digitalizada)

Origen

Las partituras se desarrollan para comunicar una orden, aunque termine siendo un conjunto de sugerencias.

Metodología

Se construyen a partir de un contexto cartesiano donde se exponen dos ejes. Altura y duración. Altura significando una definición en cuanto a la afinación del sonido que pretende ser emitido; Duración afecta a la longitud de este sonido. Se construye, a través de símbolos, un sonido lo más definido posible que al interpretarlo, es "sonado" o aprehendido para luego pasar por un proceso de contextualización en donde interviene la partitura completa y después de ejercitarse este, se convierte en lo que Javier Álvarez llama "validación" de la misma.

Un conjunto de ordenes-sugerencias que llevan a comunicar la idea del compositor a través de la visión y posibilidades de otro ser humano con un instrumento musical.

Resultado

Un papel (o imagen digital) consistente en símbolos convencionales o individuales aclarados en un texto anterior o posterior a la misma. Un plan de trabajo, que funciona de manera cartesiana (antes expuesta) y resulta válido a través de herramientas de interpretación tanto instrumentales como analíticas.

Implicaciones sociales

Una partitura cumple funciones sociales que sirven al creador de la misma en aspectos como: Difusión de su "música"; ingreso en el mercado musical a través de algún tipo de registro de autor; ser sujeto de análisis en otro ámbito que no tenga necesariamente que contar con su presencia; ingreso en un mercado editorial; en un mercado discográfico; reconocimiento estilístico (incluido el que se diferencia a través del diseño de la partitura específico, ejemplo, la partitura de éste o aquel compositor que la hace de tal o cual manera definida).

Otro aspecto es el del acceso a otros y viene ligado a una diferencia con el otro tipo de partitura, más personalizado y sin la intención de ser socialmente difundido.

Partitura digital

Origen

La creación de esta cuenta con la función de definir varios aspectos que deben ejecutarse a un momento específico en el transcurso de la obra electroacústica.

Metodología

A través de un sistema de programación se acumulan las órdenes a ser ejecutadas en un mismo momento y pueden estar incluidas en otra programación que las active automáticamente o, pueden también ser accionadas por el intérprete a la hora que él considere.

Herramientas como MIDI o interfases textuales o gráficas tienen la opción de acumular órdenes en este sentido para por ejemplo, lograr que varios sonidos se ejecuten al mismo tiempo y cada uno en dinámica diferente.

Resultado

Un conjunto de órdenes específicas que sólo pueden ser ejecutadas de manera directa por la computadora. El término sugerencia aquí no aplica ya que, hasta este momento, las máquinas no tienen la opción de elegir que tan específico es la orden dada.

La diferencia principal radica en la visualización que hay entre estos conjuntos de órdenes. En una partitura impresa se ven a simple vista y son interpretadas con esta misma acción por quien conozca la simbología adherida al contexto. En una partitura digital el proceso puede estar oculto a la vista y ligarse a otras cuestiones del manejo sonoro que amplíen la noción de partitura hacia todo el contexto de la programación. Antiguamente se perforaban tablas de cartón con las indicaciones del sonido para que estas sirvieran como el conjunto de órdenes. Hoy en día esos tarjetones son superfluos y se realiza el mismo trabajo digitalmente (lo mismo que varias partituras se realizan digitalmente con programas como Sibelius). Luego la visualización de las partituras está relacionada mayoritariamente con su aspecto social.

Implicaciones sociales

Hasta el día de hoy se conoce poco sobre las implicaciones en el desarrollo de programaciones. Recién el GRM en Francia está desarrollando el proyecto CASPAR el cual busca, de manera antropológica tomar absolutamente todos los aspectos que el compositor desarrolla para hacer su obra. Dentro de este rango se contempla la inclusión de la programación realizada para la obra. Dentro de un pequeño grupo de compositores puede llegar a ocurrir que las programaciones se compartan y hasta sirvan de "parodia" barroca pero resultan, en la mayoría de los casos, nulos los beneficios que se pudieren obtener de las programaciones. Aun más; Nuevas tendencias del "copy left", open source y otras tendientes a desprestigiar el derecho de autor, se dedican a regalar tanto los programas como las programaciones hechas en ellos con lo que se diluye más aún el proceso de reconocimiento social que se podría obtener de una partitura impresa (o digitalizada).

Relación

El desarrollo intensivo de fórmulas que propongan una sonoridad específica, también pueden surgir de un evento que marque la vida de un creador. En este caso particular, el video que acompaña la pieza es una muestra ideal de aquello que defino.

El video consta de dos partes.

1. Científico

En este de mayor duración, se muestra completo el texto de von Neumann - Mathematical Foundations Of Quantum Mechanics. Este servirá para demostrar que existen complicaciones fundamentales en el desarrollo de nuestra física. Relaciones numéricas y textuales son descritas en un número

extenso de imágenes que nos intentan demostrar que todo puede ser analizado y previsto.

2. Radiográfico

En el año 2007 me diagnosticaron un tumor cerebelar, el cual puso en duda lo anterior. A través de técnicas basadas en el arte gráfico (artistas como Demian Hirst por ejemplo), busco crear un collage siniestro que muestra la secuencia de mi primer resonancia magnética, y donde se muestra el tumor exaltado por un líquido de contraste.

Esta experiencia, sumada al desencanto por las disciplinas duras, se suma para condicionar un tipo de intención que funciona a través de la vivencia. No es sujeta a ningún canon y tampoco es manifestada de manera más clara, que por el mismo artista. Adorno nos comenta algo similar en cuanto si es necesario precisar exactamente lo que ocurre en la psique del creador. En este caso, y a través de la textualidad de los cortes en el video, se intenta aclarar lo inevitable de las situaciones.

Conclusiones de las Notas al programa

Las obras descritas anteriormente intentan, entonces, verificar (de manera directa o indirecta) la manifestación de la *intención* en la composición, en este caso, en *mí* composición. Aunque solamente a través de la *intención* no pueda justificar una práctica musical, siento que es necesario estar al tanto de su existencia y pertinencia a fines de concluir de manera satisfactoria cualquier acto creativo. En mi experiencia, el estar en contacto directo con ella me permitió llegar a un punto de honestidad con respecto a la idea o concepto, para de esta manera no depender enteramente del sonido o del lenguaje-sistema de moda -o, dicho sin malicia, naturalizado.⁹⁹

El término *acción* antes planteado, también me sirvió como una respuesta a las ideas actuales sobre posmodernidad que plantean, sobretodo a través de los nuevos medios, una desidia profunda que manifiesta su extremo en esta parte del planeta (Latinoamérica). Se expanden estas nociones más adelante en las conclusiones generales, por lo pronto hago constar esta condición a través de mis obras. Primero desde una situación introspectiva con la obra "opción"; una segunda situación, ahora extrovertida con la obra "Patricio o de la composición" en la que el público deberá moverse siendo motivados por algo totalmente ajeno a ellos. Tal vez esta última oración tenga poco efecto claro, sin embargo podemos ver a nuestro alrededor un creciente nihilismo en todo sentido que provoca, entre tantas cosas, un individualismo sin ideal, ningún compromiso y una descreencia de cualquier idea ajena a uno. Si el público llegara a moverse para disfrutar la obra, y no por un compromiso, será un milagro.

⁹⁹ En este sentido las investigaciones hechas sobre la intención hechas por la filosofía de la acción (desde Wittgenstein hasta Anscombe) se dirigen hacia la política.

Las demás obras giran en torno a una liberación de las barreras disciplinarias. En ellas se puede ver una especie de bitácora que comienza por mi primera liberación a través de la voz. Las nueve miniaturas son un ejercicio de comprometer mi prisma hacia dimensiones que pocos se atreven a transitar.

Más adelante, luego de experimentar lo más posible encontré ideas de interdisciplina, primero en E. Morin, luego las llegué a encontrar en Heidegger, y por último llegué a concluir que Wagner habría sido el primer compositor musical multidisciplinario, cuestión que inspiró notablemente la composición de "Patricio o de la composición". La improvisación, principalmente la modalidad "libre", terminó de moldear la *intención* que buscaba. Después de haber aprobado las 4 partes de la materia "música de cámara" improvisando, tuve el impulso final para apropiarme de la experimentación como modalidad fundamental en mis procesos compositivos. Uno de estos procesos está plasmado en la obra "Él" y, en una vertiente diferente, en las obras "Impulso" y "Descontrabajo". La diferencia en estas últimas es la electroacústica, lo que plantea un acercamiento diferente a la tarea de improvisación. Algunos podrían llamar a este tipo de improvisación "mediada" pero insisto en que este tipo, corresponde a una versión "sublimada" del medio. Los teóricos que justifican estas prácticas, como Lev Manovich, todavía no ostentan la altura de Hegel por ejemplo, así que el haberlos utilizado fue un riesgo que estuve dispuesto a correr.

En resumen, la interdisciplina es un camino de autodescubrimiento (por más esotérico que esto suene). Como yo la entendí, y practico, es a través de un primer momento de "indisciplina" pasando por todas las variantes disciplinarias hasta experimentar un regreso a mi disciplina musical, para dar por (semi)concluido la generación de la obra. Este proceso no es para cualquiera. La sensación de perderse y deambular entre las *tecné* y estéticas entretrejidadas dentro de la urdimbre cultural, que hace posible la construcción de una obra, puede hacer sentirse a uno como "turco en niebla". Aún si fuéramos capaces de experimentar este abandono, el encontrar el camino de

regreso es también causa de "causas perdidas". Entiendo por otro lado que este tipo de creación no es un tema abordado necesariamente de donde estoy egresando. Lo entiendo y lo sufro, sin embargo lo defiendo y promuevo.

El terminar con la obra "Descontrabajo" tiene innumerables razones. La primera puede ser la inclusión necesaria de los nuevos medios de producción en la música contemporánea. La última es la carga emocional que representa para mí, esta carga está integrada por miedo, complejidad, casualidad (entretejida de causalidad) y tantas otras condiciones. El contrapunto entre dos maneras de interpretar lo digital: Una parte "seca" totalmente racional mostrada en la tesis de Neumann y por otro lado una inundada de sentido como lo muestra la resonancia magnética en la que aparecen imágenes de mi lesión cerebelar, condición que fue determinante para la conclusión de mi carrera.

Para concluir me gustaría aclarar que, si las obras no reflejan "paralelismos cualitativos" entre la complejidad del texto y el resultado musical, es por mala mediación. Es decir, la mediación de instrumentistas renuentes a tocar obra de colegas compositores, compositores renuentes a tocar obra de otro compositor y por último, una mala (que llamo desidiosa) *intención del escucha*, pueden lograr que el resultado musical se vea ensuciado, o resulte totalmente al contrario y resalte el mismo.¹⁰⁰

Aún logré la eliminación de una, ahora sí, mala mediación: La partitura. Aunque la primera obra del programa contenga una, esta está incompleta y

¹⁰⁰ La última pieza faltante, en cuanto a la conclusión del círculo que transita la intención lo da, paradójicamente, un compositor. P. Schaeffer, en su "Tratado de los objetos sonoros" describe la expectativa del espectador a través de la frase "intención de escucha" (*intention d'écoute*). Seguramente el epíteto de paradójico sobra ya que muchos compositores, a partir de la composición electroacústica se han vuelto escuchas de su obra, sí, de manera muy subjetiva pero sin embargo están concientes de, por lo menos, la materia signica a la que está expuesta una posible audiencia. La metamorfosis a la que está expuesta la obra cuando se presenta en público, es tema de otra reflexión.

se insiste que las alturas no definen más que una dirección y no un esquema de evaluación para la buena interpretación de la obra. Me costó mucho trabajo eliminar este papel, sobre todo por el valor institucional que posee. Pero insisto en no equivocarnos, la principal fuente de controversia que surge de este aspecto es que parece que estoy en contra de la escritura, no podríamos estar más equivocados. El descansar sobre una simbología artificial para conectar entre compositor e intérprete funciona, lo que reclamo es la limitación hacia un solo marco conceptual que defina este tipo de comunicación. En la música electroacústica, existe la escritura también. ¡Reclamo la desidia de modificar el paradigma de la comunicación entre compositor e intérprete! Existen suficientes paradojas para deshacer la imposición en la utilización de una partitura para justificar un trabajo de composición escolástica occidental.¹⁰¹ En la obra "Descontrabajo" hago un pequeño análisis sobre la funcionalidad de la partitura que puede añadir sustancia a este párrafo.

Nota: El no agotar las posibilidades que puedan surgir de cada obra, es intencionado, sirve para no volverme un psicópata y tener que anticipar *todo*.

¹⁰¹ Marshal McLuhan en su libro "La galaxia Guttemberg" anticipa la pérdida de importancia sobre el papel escrito, esto gracias a la aparición de nuevos medios.

Conclusiones generales

Habiendo desglosado un primer gran contenido de información y luego una aplicación formal sobre materia artística, podemos hacernos de herramientas argumentativas pertinentes para la afirmación, refutación, reflexión, crítica y/o análisis de la idea de *intención* en la composición musical.

A pesar de haber reunido citas y reflexiones elaboradas tanto por filósofos, estetas, científicos y músicos, la relevancia del concepto de *intención* puede ser altamente debatida. El concepto se manifiesta de manera inmaterial¹⁰² y constituye un precepto metafísico que, como ya nos hace saber la fenomenología, es irrelevante. Además, el concepto es primeramente histórico o lo conocemos a través de la memoria. Aún así, y con todas estas posibilidades yendo a contracorriente, podemos defender esta noción ya que se establece a pesar de este conjuro estético y artesanal. Se podrá considerar a la *intención* dentro de una etapa anterior a la consolidación del artista pero esto sería un error: la asimilación y comprensión (por lo menos reflexiva) de la dimensión compositiva, no puede más que darnos la libertad para desenvolvernos en esta actividad, por lo menos de manera honesta.

También, el proponer una etimología diferente a la establecida es una acción válida, y asume una expansión de la actividad compositiva hacia horizontes divergentes pero congruentes con la responsabilidad artística. A guisa de no repetir lo antes mencionado, puedo comentar que son numerosos los beneficios de contar con una palabra, que tal vez designe algo muy similar a la palabra "poiésis", pero que a diferencia de esta, esta es de uso cotidiano y por esto más cercana a cualquier creador. Podríamos, como en el caso de la palabra "melancolía", describir la poiésis de la manera más

¹⁰² Aunque luego deje huellas a través de la acción.

pertinente pero con seguridad nos tropezaremos con definiciones ya provistas y legalizadas de la misma. Gracias a la confusión de los derechos de autor, y el craso valor que se asigna al creador, la dimensión antes propuesta por este texto sobre la intención en la composición, puede ser vituperada o condenada, modificada o suprimida, aumentada o acotada; cualquier tipo de acción es pertinente con respecto a la naturalización de este nuevo término. Tal vez lo que realmente busco con dimensionar este concepto es encontrar aquel tipo de acciones: accionar sobre la mente del lector de tal manera que, aunque esté totalmente en desacuerdo (y proponga algo diferente), esto provoque algún tipo de movimiento. Movimiento que está definitivamente limitado en cuanto a la dimensión que podamos darle a palabras como poética, poiésis, melancolía, èlan, etc. Esto significaría suponer que la *intención* es una actualización de aquellos términos, un punto de llegada en el que la palabra no condicione al creador, sino que le de la libertad de ajustarla a sus criterios de acción creativa. Insisto, la reflexión sobre esta investigación no intenta imponer ningún tipo de declaración, sino que es una proposición, es un tipo de acción que logre provocar germinación.

Si en este texto no se diseña una metodología científica es porque no es su finalidad acotar y reproducir algún tipo de experimento: se trata de una propuesta de capacitación. Es un intento de revelar algún tipo de honestidad en el proceso de composición, evitar que aquellos procesos sólo se justifiquen de manera artesanal o progresista. Por esto último se podría ver este intento como posmoderno, sin embargo se verá que el enfoque es latinoamericano (también llamado postcolonial).

Como podemos ver, este primer esbozo de la *intención* sólo sienta las bases para una posterior expansión del mismo hacia diferentes disciplinas como la sociología, la historia, la instrumentación, la estética, etc. Habiendo desarrollado aquello que le es inmediatamente inherente, se buscó consolidar la noción sin más pretensiones que la expansión del mismo a través de la investigación y la ejecución.

Se intentará a continuación esbozar un panorama de lo que está ocurriendo actualmente en Latinoamérica. Esto último ya que, a pesar de haber incluido numerosas citas de compositores que nacieron en esta región, es la tarea de cualquier artista activo, ser crítico de la sociedad para la cual trabaja.

Posmodernidad musical en Latinoamérica

Hablar de posmodernidad en música es complicado. El texto de Julio López es un claro ejemplo.¹⁰³ Primero hay que dedicarse a desarrollar, o por lo menos nombrar a una cantidad inmensa de eruditos y sus teorías para luego, en el poco espacio que nos deja la subjetividad actual, desarrollar una opinión (sub)fundada sobre nuestra propia consideración sobre esta condición. En este apartado se obviarán las teorías que llevan a la posmodernidad para sólo enfocarse en la condición latinoamericana derivada de ésta.

Tal vez este texto se comprendería dentro de lo que Hal Foster llamaría posmodernismo de resistencia,¹⁰⁴ sin embargo la música de hoy no funciona así. Ya Lev Manovich nos integró en una "generación flash", donde el autor comenta la importancia que hoy le damos al "loop".¹⁰⁵ La música de hoy

¹⁰³ López, J. (1988). *La música de la posmodernidad, ensayo de hermenéutica cultural*. España: Antropos.

¹⁰⁴ "En la política cultural presente hay una oposición básica entre un Posmodernismo que busca desconstruir la modernidad y resistir el status quo y un Posmodernismo que rechaza a ésta y celebra a éste; o sea, un Posmodernismo de resistencia y un Posmodernismo de reacción". Ortiz Domínguez, José M. *Modernidad y posmodernidad en Latinoamérica*. Universidad abierta.

¹⁰⁵ Tal vez el "loop" no es el recurso musical que a todo compositor interesa, sin embargo, y para su desgracia, el público escucha, o quiere escuchar este tipo de recursos. Para esto el auge de la música pop no es gratuito. Podrán estos

avanza como retrocediendo pero a la vez provoca una *reiteración* acumulativa. Lipovetsky diría que es otro tipo de condición bilateral al cual el arte, por lo visto, ya ha sabido superar o acomodarse -o hacer una correspondencia reflexiva de las antinomias.

A pesar de que la posmodernidad encuentra una crisis de la razón (*razonamiento moderno*), paradójicamente ha producido a los pensadores más agudos de la historia, capaces de ir desde una crítica medieval, hasta posicionamientos vanguardistas. Mentes brillantes capaces del solventar la mayor parte del panorama crítico y pensante europeo para, con aquellas armas, darse el tiempo de ofrecer una opinión sobre Latinoamérica. Aunque sea sorprendente el bagaje cultural de estos pensadores, viven (como todos lo hacemos) con baches en el panorama histórico-informativo. Por ejemplo, dentro del mismo campo teórico europeo, el llamado a resignificar al *homo-sapiens* por *homo-videns* propuesto por el italiano Sartori, tendría su comparación más pertinente en la época medieval, con la construcción de las catedrales y su función pedagógica. Más que un acontecimiento novedoso y posible de ser acomodado dentro del bagaje posmoderno, debería de incluir aquellos intentos de enseñanza para el entendimiento antropológico moderno. Su error (u omisión involuntaria) puede ser parte de una falta de lo que hoy sobra, información. Luego, los que intentan destronar a la razón se vuelven sus más indirectos partidarios y no sólo eso, esta cuestión sigue siendo contagiada por la mayoría de los latinoamericanos quienes, no teniendo los recursos suficientes para *estar al tanto* del panorama, se conforman con lo que nos comentan desde el *cada vez más* avejentado continente.

Dentro de este conjunto de mentes y mentalidades podemos subrayar las propuestas de Villoro que, por ejemplo, nos propone reconciliarnos con la modernidad. Comenta el autor que, como Latinoamérica comienza la

compositores defenderse en la tradición y propagación de cierta tendencia pero lo claro es que sólo suman filas al creciente número de museógrafos del arte.

modernidad, a la par de que Europa la abandona, entonces propone mejor comenzar con aquel aprendizaje y lograr mejores resultados (posición privilegiada).¹⁰⁶ Esta propuesta tendría que lidiar también, entre tantas esperanzadoras intenciones, ¿Qué hacer con la coca-colonización?

Para entender esta última se puede resumir lo siguiente:

Deculturación, Induculturación y Reculturación conducirán a tres posibilidades: aculturación consumada (cultura de aceptación); aculturación resistida (cultura de resistencia) y aculturación vencida (cultura alternativa). En la cultura de aceptación los tres momentos triunfaron. En la cultura de resistencia ninguno de los tres procesos ha alcanzado la hegemonía. Y en la cultura alternativa los tres procesos han sido reducidos a su mínima expresión bien sea a través de la hibridación, mestizaje o resemantización.

En 1994, el príncipe Bandar bin Sultán comenta: que "las importaciones externas son bonitas como las cosas brillantes o de alta tecnología. Pero las instituciones políticas y sociales intangibles importadas de otras partes pueden ser fatales... El Islam es para nosotros no solo una religión sino un modo de vida. Nosotros los sauditas queremos modernizarnos pero no necesariamente occidentalizarnos". Que lejos estamos en estas latitudes de lograr aquel ideal medio-oriental.¹⁰⁷

El autor sigue:

Es preciso reformular nuestra visión; expresarla no necesariamente como cambio o progreso, sino como asombro; aprender a ver de nuevo el mundo, a leer nuestras circunstancias, poblar nuestras ciudades con la profundidad que da el sabernos precedidos y acompañados por la herencia espiritual y artística que hay en Latinoamérica. América tendrá que recrearse, reconstruirse, reinventarse retomando lo suyo, su pasado, su riqueza. Los hispanos tienen que recuperar su capacidad de asombro ante lo suyo, ante aquello que aparece como perdido en medio de la turbulencia moderna.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Villoro, Luis. (1993). *Filosofía para un fin de época*. México: Revista NEXOS, mayo del 93.

¹⁰⁷ Ortiz Domínguez, José M. *Op. cit.*

¹⁰⁸ *Ídem.*

España logró imponer un semi-occidentalismo en Latinoamérica. Por ejemplo, el nativo cultivó el miedo a la divinidad: Ésta: siempre vil y opresora, castiga más remunerera cuando la remuneración ya no es codiciada ¿Existirá este miedo hoy y el alejarnos del sistema capitalista (donde la economía global es la nueva divinidad), nos de tanta materia que preferimos vivir sujetos al condicionante económico (Norteamérica) y al cultural (Europa)? ¿Este miedo se disiparía con un antropocentrismo y subsiguiente período de iluminación e ilustración latina? Podríamos respondernos esto último para no terminar como las comunidades intelectuales-tecnológicas y artísticas nórdicas, en las cuales el ser humano ha llegado a su límite, y se propone la expansión del mismo a través de recursos tecnológicos como la robótica.¹⁰⁹

Aquí también se refleja en el vacío sustancial en el ser humano en aquellas latitudes, donde se intenta acaparar el consumo, sin embargo un consumo sustancial que es de índole intelectual-tecnológico y artístico.

Tal vez sea hora de cultivar la introspección y, a través de la *intención* por ejemplo, darnos a la tarea de confiar en aquello que nos motiva. Y esto no es gratuito, si buscamos a través de la historia podemos encontrar que han habido ciertas características o caracteres que carecen de objetivación científica y uno de ellos es esta *intención*. Tenemos algo más a favor, los latinoamericanos somos de los pocos que asistimos a las migraciones de maneras integrativas, por lo menos en comparación a las violentas y racistas que experimentan en el norte.

Y por último:

Pasan los siglos, los tiempos históricos se sustituyen unos a otros, nuevas modernidades reemplazan a las anteriores, varían los sentidos de la tradición. El problema central de las culturas sigue siendo el mismo: la pugna entre la producción y el deseo, que suelen alejarse y perderse de vista, destruyendo la aspiración de las sociedades que carecen de la voluntad

¹⁰⁹ La obra de Sterlac es un buen ejemplo de esto.

necesaria para imaginar y recrear constantemente ambos principios: la satisfacción personal y el cumplimiento del deseo.¹¹⁰

Condición latinoamericana (sintomatología de la desidia)

Entre los quechuas tres eran sus principios básicos para la vida social: "no seas ocioso", "no seas mentiroso" y "no seas ladrón"; que tan lejos se encontraban los conquistadores de detentar dichos valores

Ortiz Domínguez. Op. cit.

Síntomas: a. Si usted ha perdido aquello que lo motiva y la razón de esto sea la falta de recursos;¹¹¹ b. Si usted no puede conformarse con lo que posee; c. Si usted no puede comprometerse con el prójimo; d. Si usted (en resumen) *no puede*. Entonces usted padece de la condición latinoamericana.

Sin embargo ésta, es una condición de la que uno se puede recuperar. Uno puede ser un corrupto, un ladrón, un aprovechado, todo esto y más, así podemos ser en todos lados del mundo, el problema específico en Latinoamérica es la *desidia*.¹¹² Aplicada a la mayoría de lo que hacemos para ofrecer un mejor entorno al prójimo: Aquel que nada nos da y nada nos debe, aquella persona ajena a nuestros intereses y que convive en la proximidad, como un vecino por ejemplo. Se podría abusar de millares de ejemplos sobre cómo el latinoamericano es desidioso para lograr una

¹¹⁰ Ortiz Domínguez. Op. cit.

¹¹¹ Lo que nos motiva se utiliza como sinónimo de intención.

¹¹² La doctora Margarita Muñoz aumenta, proponiendo la "Visión de los vencidos", texto de Miguel León Portilla.

armonía con su par. Tal vez por esto los extranjeros que viven en Latinoamérica parecen dejados y medio libertinos: Están contagiados. Dejadados y desidiosos, no encuentran en Latinoamérica la paranoia que rige en sus países de origen y se dejan *llevar* por la corriente. ¿De esta manera se convive mejor? Dicen: "País donde fueres, haz lo que vieres" y se lo toman en serio.

Podemos hacer referencia a la solución. La motivación es personal y sólo funciona para nosotros, como la muerte. Podemos llegar a compartir estas impresiones con nuestros colegas pero en definitiva somos nosotros los que salimos beneficiados del hecho de motivarnos. Podríamos aprovechar la falta de recursos para motivarnos aún más, ya que lo que percibimos de esta motivación es más real que el dinero mismo. El resultado es tangible y propositivo, deja un buen sabor de boca y nos insita a intentarlo de nuevo.

Nos tienen engañados con que la única recompensa o remuneración del trabajo duro es el dinero. No es la única. Enfermedades físicas y mentales, desidia, parálisis, desencuentro, equilibrio roto entre cuerpo y mente; son efectos del trabajo duro que sólo genera dinero. El dinero es un *cohesionante* social, nada más. No sirve de nada al cuerpo y funciona a través de la confianza, y la fe en que ese pedazo de metal en forma circular (aunado a la fe que depositamos en el busto del caudillo impreso). Si basamos nuestra vida en obtener aquello que nos cohesionan socialmente definimos nuestra vida a partir del otro. El desarrollo personal no deriva de la cantidad de dinero que poseamos, por lo contrario, éste se deriva de la calidad del mismo y de la forma en la que lo generamos.

Tal vez por esto el valor de las cosas sea una prioridad de Estado. Tal vez el dinero sirva para aquellas personas que no se quieren dar a la tarea de valorar una pertenencia en conjunto (negociar). Tal vez sea una faceta de la desidia mundial. Tal vez sea más fácil no hablar con el otro y sólo derivar todo lo que uno quiere en forma de canon (económico) social. Tal vez es mejor desarrollar toda una serie de soluciones a los baches sociales a través de evitar el contacto humano, que en definitiva, es el que molesta.

Pero sólo podemos dedicarnos al diagnóstico. Como para reformar la iglesia se necesitó un cura, para reformar la economía se necesita un economista. Muchos han de pensar que la economía está mal, igual que a miles les molestaron los abusos que cometiera la iglesia. Al fin y al cabo siempre habrá gente que crea en el poder de la moneda, de la misma manera que hay gente que cree, aun hoy, en el poder de Dios a través de una institución que antaño se mostró duramente criticada. Hasta podemos insistir que la moneda, o el billete no tienen conexión directa con nuestro beneficio físico; tampoco la iglesia. Uno puede llegar a confiar o tener tanta fe en este tipo de idiosincrasias, que lleve a la equivocación de asignar una casualidad al efecto real que produciría un contacto físico directo con este tipo de entes, tal vez por esto Marx se oponía tanto a la religión. No haremos referencia aquí a la capacidad individual de cada ser, en cuanto a aplicar o manifestar sus ideologías en la práctica de la vida habitual.

Retomando lo monetario debemos aclarar que paradójicamente, esta sintomatología no la comparten en Cuba o en Brasil, donde han descubierto que los recursos monetarios no son los que condicionan necesariamente el éxito de una empresa -a diferencia de los económicos. La motivación, la encuentran en la propia manera de trabajar, trabajan *como si* tuvieran aquellos recursos. Cualquier compositor puede crear música *como si* le hubieran dado una comisión de un millón de dólares. Y los resultados, como podemos ver, son sorprendentes.

Podemos terminar diciendo que el trabajar teniendo presentes conceptos como la *intención*, pueden darnos aquel ámbito metafísico que esté dirigido hacia nosotros mismos y no hacia (*cohesionar*) el otro.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1978) *Music, lenguaje, and composition*. Trad. Susan Gillespie.
- Adorno, Theodor W. (1962). Prismas. *La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, España: Ariel.
- Aretz, Isabel y otros. (1984). *América latina en su música*. México: Siglo XXI, UNESCO.
- Camps, P. y otros. (1983). *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- Castillo Garcia, Oscar. (1998). *La imaginación y lo simbólico en el análisis de mi propuesta plástica*. Tesis. ENAP-UNAM.
- Cibanal, Luis. (2006). *Teoría de la comunicación humana*.
- Clair, Jean. (1996). *Malinconia, motivos saturninos en el arte de entreguerras*. España: La balsa de la medusa. Trad. Lydia Vázquez.
- Claus, Jürgen. (1970). *Expansión del arte*. México DF.: Extemporáneos México. Traducción Carlos Gerhard.
- Collingwood, R. G. (1993). *Los principios del arte*. México: Fondo de cultura económica.
- Dalhaus, Carl. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona, España: Idea Música.
- Delacroix, Henri. (1951). *Psicología del arte*. Argentina: El ateneo. Trad. Leonardo Starico.
- Fischer, Ernst. (1994). *La necesidad del arte*. España: Planeta-Agostini. Trad. Jordi Solé-Tura.
- García Bonilla, Roberto. (2001). *Visiones sonoras*. México DF.: Siglo XXI, CONACULTA.
- García Elksamp, Rafaela. (1986). *Intención e intencionalidad: Estudio comparativo*. La Coruña: Anales de Filosofía. Vol IV -, pp. 147-156.
- Gombrich, E. H. (1989). *La historia del arte (The history of art)*.

México DF.: CONACULTA – Diana. 15ª edición.

- González Aktories, Susana y Camacho, Gonzalo (coordinadores). (2011). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. México DF.: ENM – UNAM.
- Hausser, Arnold. (1994). *Historia social de la literatura y del arte*. Colombia: Panamericana Formas e Impresos S.A. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes.
- Hegel. Georg W. F. (1983). *Introducción a la Estética*. Argentina: Leviatán. Tomo 1. Trad. Alfredo Llanos.
- Kasner, Edgard y Newman, James. (2007). *Matemáticas e imaginación (Mathematics and the imagination)*. México: CONACULTA.
- Kris, Ernst. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Argentina: Paidós. Trad. Floreal Mazia.
- Lambert, Zui. (2004). *Dervaart, Artistic Truth*. UK: Cambridge university press.
- Lenci, Daniel (compilador). (2000). *Los jóvenes y la música: Armonías y conflictos*. Buenos Aires, Argentina: Cuadernos de historia social, año V, no. 5.
- Mendieta y Núñez, Lucio. (1979). *Sociología del arte*. México: UNAM.
- Mir, Pedro. (1979). *Fundamentos de teoría y crítica de arte*. Santo Domingo: Publicaciones de la Universidad autónoma de Santo Domingo.
- Morin, Edgar. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa. Trad. Marcelo Pakman.
- Nieto, Velia. (2002). *El arte de frontera en la música de Julio Estrada*. México: Anales del instituto de investigaciones estéticas, otoño, año/vol. XXIV, número 081. UNAM. Págs. 123-138
- Novaes, María H. (1973). *Psicología de la aptitud creadora*. Argentina: Kapelusz. Trad. Elena Duarte.
- Olson, Harry F. (1967). *Music, physics and engineering*. New York: Dover publications inc. (Segunda edición).

- Ortiz Domínguez, José M. (2010). *Modernidad y posmodernidad en Latinoamérica*. _____: Universidad abierta.
- Reyes, Rosalía – Cobo, Fernando. (1994). *Introducción al conocimiento artístico*. México DF.: UAM Xochimilco.
- Roads, Curtis. (2001). *Microsound*. London, England: MIT press. Cambridge, Massachusetts
- Salinas Sánchez, Ricardo Alberto. (2007). *La influencia de la ópera en la interpretación y repertorio de la guitarra en el siglo XIX*. México.
- Salzer, Felix. (1982). *Structural Hearing, tonal coherence in music*. New York: Dover publications inc.
- Sanchez Vazquez, Adolfo (compilador). (1982). *Antología: textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- Schneider, Daniel E. (1974). *El psicoanalista y el artista*. México DF.: Fondo de cultura económica – Colección popular. Trad. De Jas Reuter.
- Seashore, Carl E. (1967). *Psychology of music*. New Cork: Dover publications inc.
- Souriau, Étienne. (1965). *La correspondencia de las artes, elementos de estética comparada*. México DF. – Buenos Aires: Fondo de cultura económica. Trad. Margarita Nelken.
- Varela, Federico. (2005). *El pensamiento creativo de la música*. Mexico DF.: Libros para todos.
- Winnicott, Donald W. (2006). *Realidad y juego*. Barcelona, España: Gedisa.
- Biblioteca Salvat de grandes temas. (1973). *La música contemporánea*. España: Salvat editores.
- Internet: Wikipedia - Myspace