

El inconsciente/consciente en la creación de una obra musical

The unconscious/conscious inside a musical work creation

Erika Lara Posada*
Alberto De Castro Correa
Universidad del Norte, Colombia

(Rec.: septiembre de 2015 — Acept.: junio de 2016)

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis de los procesos psicológicos implicados en la creación de una obra musical, abordados teóricamente desde de la psicología fenomenológica existencial, con el objetivo de comprender la dinámica consciente e inconsciente de la composición a partir del método fenomenológico. Éste respeta la relación que hace la persona de sus propias vivencias y se centra en esas realidades poco comunicables, pero que son determinantes para la comprensión de la vida psíquica de cada persona. Los resultados mostraron que en un proceso creativo existen vivencias "irracionales", de carácter intuitivo, que sacan a la luz contenidos inconscientes, con vínculos en experiencias del pasado, que rinden cuentas del compromiso del compositor con el *encuentro*. Paradójicamente, estas áreas que emergen desde el *inconsciente*, son aquellas donde los compositores habían estado más *conscientemente* comprometidos en estado de vigilia, las cuales irrumpen para cumplir la función de completar una *gestalt* inconclusa con la que éstos luchaban conscientemente. Y existen también vivencias conscientes caracterizadas por una disciplina de trabajo constante, concluyéndose que no es posible la emergencia de ideas genuinamente creativas, sin un trabajo previo consciente y arduo realizado en estado de vigilia.

Palabras clave: Inconsciente, consciente, creatividad, música, creación artística, composición musical.

Abstract

The present research aimed to analyze psychological processes involved in creating a musical work. Existential phenomenological psychology was selected as theoretical base for the purpose of understanding the conscious and unconscious dynamics in composition, from the phenomenological method. The mentioned method respects the experiences accounted by the person and focus on those realities difficult to communicate which are, however, crucial for understanding the psychic life of each person. Results showed that "irrational" experiences of an intuitive nature are present within the creative process, bring to light unconscious contents linked to the past experiences and reveal the composer's commitment with the *encounter*. Paradoxically, these areas emerge from the *unconscious* where composers had been more consciously committed to be on guard, in order to fulfil the function of an unfinished *gestalt* against which they struggled consciously. Conscious experiences characterized by constant work discipline have also been detected. Therefore, it has been concluded that the emergence of genuinely creative ideas is not possible without prior conscious and arduous work performed in a wakeful mood.

Keywords: Unconscious, conscious, creativity, music, artistic creation, musical composition.

* Correspondencia a: Erika Lara Posada. Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Simón Bolívar, Carrera 59 No. 59-92, Barranquilla, Colombia. E-mail: eposada@uninorte.edu.co

Distintas han sido las ideas tejidas sobre cómo es creada una obra de arte, las cuales van desde la concepción que se tiene de su génesis, es decir, el momento en que surge en el artista la idea creativa, hasta cómo logra materializarse, considerándose comúnmente que toman forma a partir de la idea inicial creativa que en un momento puntual pudo emerger en su creador. Entendido el proceso creativo de esta forma, se desconoce en él no solo toda la dinámica intrapsíquica (inconsciente/consciente) acontecida durante dicho proceso de creación, sino además todos los factores que influyen de manera significativa en el nacimiento, desarrollo y posterior elaboración de la obra. Tales factores involucran desde las vivencias más tempranas hasta las más actuales de la vida del artista, así como una ardua labor sostenida (y en ocasiones difícil) que trae aparejado el proceso creativo para su materialización.

El principal criterio de selección para la revisión de bases de datos, fue encontrar estudios que desde la Psicología Fenomenológica Existencial profundizaran sobre la dinámica consciente/inconsciente en la composición musical¹. Asimismo, en artículos de investigación, tesis de grado y libros de texto, fueron encontrados varios documentos, algunos de los cuales describiremos a continuación.

Alfred Pike (1966) en *"The Phenomenological Approach to Musical Perception"* manifiesta que la experiencia musical es básicamente perceptiva, consistiendo en una capa de impresiones tonales, un sentido fluido de percepción y sensaciones. Posteriormente, en 1967, este mismo autor en *"The phenomenological analysis and description of musical experience"* publicado en *Journal of Research in Music Education*, realiza un análisis fenomenológico de la experiencia musical, definiendo la música como un sistema artístico de eventos tonales integrado psicológicamente en una experiencia, y explica que la clave para la comprensión de la experiencia musical la proporciona el aspecto concreto de la música, con la precisión de su significado afectivo percibido. Con estos dos acontecimientos tonales fenomenológicos (objetivos y subjetivos), los sonidos existen para el oyente como experiencia pre-lingüística, es decir, dándose antes de su explicación lingüística, convirtiéndose la música en su propia lengua y pudiendo así ser investigada sin referencia a esta. Lo anterior es muy similar a lo encontrado en *"Foundational aspects of musical perception: a phenomenological analysis"* donde Pike (1974), a partir de un análisis fenomenológico, analiza los aspectos que

¹ Algunas bases consultadas fueron: *ScienceDirect* y *Scopus* de Elsevier, *Jstor*, *Redalyc*, *ISI Web Knowledge*, además de la revisión de journals como: *Journals of Phenomenological Psychology*, *The Humanistic Psychology*, *Review of Existential Psychiatry and Psychology*; *Journal of Humanistic Psychology*, entre otros.

fundamentan la percepción musical, considerando que la opinión musical es básicamente una aprehensión pre-reflexiva de los acontecimientos musicales, y también *intencional*, esto es, que los mismos estímulos no producen siempre la misma respuesta, ya que las actitudes o emociones afectan dicha opinión musical, revelando así su carácter *intencional*.

En *"A phenomenological analysis of emotional experience in music"*, Pike (1972) resalta que el análisis fenomenológico presta especial atención a la estructura de la experiencia inmediata vivida, y usando el método fenomenológico en la respuesta afectiva a la música, encuentra que hay tantas respuestas diversas como oyentes hay, logrando los fundamentos existenciales de la experiencia musical común (las esencias).

En *"The creative process and its impact on awareness: a phenomenological investigation"*, Robinson (2008) con una aproximación fenomenológica cualitativa, investiga el proceso creativo como experiencia vivida en artistas visuales, escritores y músicos, junto al impacto de la creación en el conocimiento y su potencial para evocar transformación personal. Se revela una transformación, cambios en el conocimiento asociado al proceso creativo, y dimensiones cognoscitivas y emocionales en el mismo.

Nelson y Rawlings (2007) en *"Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity"* realizan un estudio fenomenológico de la creatividad artística con entrevistas semi-estructuradas en 11 artistas con 3 dinámicas: intuición-análisis, unión-división, y libertad-constricción, discutiéndose en sus resultados las aplicaciones de la creatividad y la espiritualidad, de la intuición y el análisis, de la síntesis creativa, de los componentes afectivos y de la fluidez. Los resultados enfatizaron en los cambios que se dan en el sentido de sí mismo, asociado a la experiencia creativa y al efecto de activación de una síntesis de elementos dispares.

Y sobre una psicología fenomenológica de la apreciación del arte, Roald (2008) en *"Toward a Phenomenological Psychology of Art Appreciation"*, basándose en tres entrevistas semi-estructuradas a visitantes de un museo, muestra que el aprecio del arte aparece como variaciones de experiencias gratificantes de belleza, desafíos a la comprensión y alteraciones en las formas corporales de las emociones.

Aunque en las anteriores investigaciones se realiza una aproximación a la comprensión del proceso creativo desde la Psicología Fenomenológica Existencial, la dinámica consciente/inconsciente en relación con la experiencia de *creación musical* no se aborda desde este mismo enfoque en ninguno de los estudios revisados, impidiéndonos entrar en el significado *experiencial* implicado en dicho proceso. Esta insuficiencia de información se considera un área problemática que necesita ser investigada (Sandoval, 2002; López,

2003). Se considera relevante, clarificar entonces la dinámica psicológica consciente/inconsciente vivida por el artista en la creación de sus obras musicales, lográndose una comprensión mucho más profunda del proceso creativo.

Marco Teórico

Consciente e Inconsciente

Los procesos conscientes e inconscientes de la presente investigación son abordados conceptualmente desde la Psicología Fenomenológica Existencial, comprendiendo la naturaleza de esta dinámica a partir de lo *consciente* o, en otras palabras, entendiendo la *experiencia inconsciente* desde las intenciones conscientes (cuando decidimos cerrarnos a la experiencia, y continúa así el contenido de dicha experiencia ajeno a uno mismo). Rollo May se convierte en uno de los autores más representativos que desde la Psicología Fenomenológica Existencial indagó en el proceso creativo en profundidad, y en el que en gran medida nos hemos fundamentado teóricamente para la comprensión del fenómeno de la creatividad musical. Sobre estos procesos conscientes e inconscientes, De Castro y García (2011) nos muestran también la posición de este enfoque en clara confrontación con la concepción que históricamente ha asumido el psicoanálisis con relación al inconsciente.

A través de su conciencia, el ser humano puede percibir experiencialmente sus valores, propósitos y significados a la hora de actuar o no actuar, y así, tratando de aproximarse a su inconsciente, puede hacer claridades relacionadas con la orientación de sus intenciones:

Al tratar de que la persona se ponga en contacto en el momento presente, no tanto con el contenido de su experiencia que proviene de causas pasadas, sino más bien con sus intenciones y valoraciones experienciales actuales acerca del contenido de dicha experiencia inconsciente, se podrá clarificar la orientación que la persona da a su proyecto vital. Esto es que, se puede aclarar la forma en que la persona se relaciona con su inconsciente y qué sentido le da a dicha relación. A partir de ahí, se podría notar el sentido al que pretende o desea llegar la persona experiencialmente y la orientación que da a sus decisiones para acceder a dicho sentido, lo cual, a su vez, permitiría conocer la necesidad actual de la persona de seguir haciendo que su experiencia permanezca oculta (inconsciente). (De Castro & García, 2011, p. 87-88)

Así como las experiencias pasadas inconscientes determinan las vivencias presentes, también las intenciones y valoraciones que se tengan en el presente y que implícita pero directamente apuntan al futuro, influyen también de manera significativa la forma cómo se asumen, enfrentan y vivencian en el momento actual esas influencias del pasado. Los conflictos del presente no dependen totalmente entonces de las experiencias inconscientes pasadas, pues no son

completamente ajenos a las propias intenciones, decisiones y valoraciones actuales, ya que "las intenciones que se tengan hacia el futuro determinan en algún grado la forma en que el ser humano se contacta en el presente con su propia experiencia, haciendo que esta siga permaneciendo inconsciente o no" (De Castro & García, 2011, p. 89). No se dejan de obtener ganancias secundarias con las conductas actuales, o no se asumen ciertos riesgos o responsabilidades en el presente; de ahí que:

...May prefiera hablar de experiencia inconsciente y no tanto de inconsciente en sí (...) Aunque se entiende que el contenido de la experiencia inconsciente se formó y viene del pasado, también se entiende que cuando dicha experiencia aparece en el presente, lo que le da forma es el significado que la persona le dé o pretenda darle a partir de lo que desee para sí de cara al futuro. (De Castro & García, 2011, p. 90)

Se pone de manifiesto la *intencionalidad* hacia la que apunta la persona cuando pretende seguir manteniendo en su actualidad experiencias inconscientes:

Se concibe el inconsciente en función de la conciencia, es decir, como una experiencia que (aunque cuyo contenido viene del pasado) el ser humano la sigue creando o manteniendo en el momento presente con alguna intencionalidad de cara al futuro, de forma tal que le permite enmascarar en la actualidad intenciones y necesidades implícitas (no manifiestas conscientemente aún). Luego, habría que atender a la forma en que el ser humano, en el momento presente, asume una posición, que en algún grado es consciente, ante las necesidades inconscientes que se le presentan. (De Castro & García, 2011, p. 90)

Las intenciones y decisiones presentes contribuyen bien sea para que el ser humano se abra a conocer sus experiencias inconscientes o por el contrario, a que dichas experiencias sigan permaneciendo inconscientes, haciendo referencia a "la experiencia de ocultar en el presente las propias valoraciones y significados para 'facilitar' las decisiones que se deban tomar, creando la fantasía que así se evitan responsabilidades muy exigentes o difíciles de asumir" (De Castro & García, 2011, p. 91).

Descripción de un proceso genuinamente creativo: Encuentro

Una distinción entre lo que Rollo May (1975) llamó la seudo-creatividad (o creatividad escapista) y la creatividad genuina, es la noción de *encuentro*. Afirma sobre la primera que "en las formas exhibicionistas, escapistas, de la creatividad, no hay ningún encuentro real, ningún compromiso con la realidad" (p. 62). Sobre la segunda, asevera que lo primero que se percibe en un verdadero acto creativo es un *encuentro*, donde la escisión sujeto-objeto desaparece:

El encuentro puede ser con una idea, una visión, que a su vez puede ser inspirada por los colores brillantes de la paleta o por la áspera e invitadora blancura de la tela.

La pintura, la tela, y los otros materiales se convierten entonces en la parte secundaria de este encuentro; son el lenguaje de él; el intermediario (...) También los científicos enfrentan sus experimentos, sus tareas de laboratorio, en una situación similar de encuentro. (May, 1975, p. 59)

Rollo May narra que fue esto lo que describió Walter B. Cannon como el mecanismo de "huida-lucha", cuando un artista es capaz ya sea de vivenciar un encuentro genuino en su proceso creativo, o por el contrario evitarlo; esto es, la entrega de energía al organismo para luchar o para escapar. Dice May (1975) que "adoramos la técnica como una manera de escapar de la ansiedad del encuentro directo" (p. 131).

Dinámica Inconsciente/Consciente en un proceso creativo

Sobre las intuiciones que irrumpen en una experiencia creativa, May (1975) aclara que esta intuición nunca viene al azar, sino que nacen de los niveles inconscientes, "exactamente en las áreas en las que estamos con más intensidad conscientemente comprometidos. La idea, la nueva forma que repentinamente se hizo presente, vino con el propósito de completar una Gestalt incompleta con la cual estaba luchando conscientemente" (p. 89-90):

Pueden ocurrir en momentos de relajación, o en una fantasía, o bien, otras veces, cuando alternamos juego con trabajo. Pero lo que está totalmente claro es que pertenecen a esas áreas en las cuales la persona ha trabajado con empeño y dedicación (...) No podemos proponernos creatividad. Pero podemos proponernos entregarnos al encuentro con la intensidad de la dedicación y el compromiso. Los aspectos más profundos de la toma de conciencia se activan hasta el límite en que la persona está comprometida con el encuentro. (May, 1975, p. 67-68)

La idea creativa surge desde aquellas áreas donde se ha estado intensamente comprometido a partir de la vivencia de un encuentro genuino; pero para que ella emerja necesita un estado de reposo; y aunque surgen en momentos de relajación, no emerge al azar, sino desde aquellas áreas en las que los artistas se han concentrado en su experiencia consciente de vigilia: "Puede ser (...) que las intuiciones se abran camino solo en momentos de relajación; pero decir esto es describir cómo surgen, en vez de explicar su génesis" (May, 1975, p. 135):

La intuición se presenta en un momento de transición entre el trabajo y el descanso. Viene en una pausa dentro de períodos de esfuerzo voluntario. La irrupción se produjo en mí cuando había dejado de lado mis libros e iba caminando hacia el subterráneo, con la mente alejada del problema. Es como si la intensa aplicación en el problema -pensar acerca de él, luchar con él- comenzara y mantuviera la marcha del proceso del trabajo, pero cierta parte del modelo, diferente de lo que estoy tratando de elucidar, se esfuerza por nacer. De ahí la tensión que va incluida en la actividad creativa. (May, 1975, p. 90-91)

Lo anterior nos permite comprender cómo los procesos

de formar, hacer, construir, continúan, aun cuando no nos demos cuenta conscientemente de ellos: "El punto clave no es la presencia o la ausencia del esfuerzo voluntario, sino el grado de absorción, el grado de intensidad" (May, 1975, p. 59). Esta intensidad de la toma de conciencia no está necesariamente relacionada con el propósito consciente o la voluntad, y dice May que era a lo que se refería William James cuando, sobre esta manifestación inconsciente, dijo que aprendíamos a nadar en invierno y a esquiar en verano:

Puede ocurrir en el ensueño o en los sueños, u originarse en los así llamados niveles inconscientes (...) es, sin embargo, evidente que la creatividad sigue su marcha, en diversos grados de intensidad, sobre niveles que no están directamente bajo el control de la voluntad consciente (...) Más bien se correlaciona con el abandono y la absorción, e incluye un aguzamiento de conciencia en la personalidad total. (May, 1975, p. 65-67)

Sobre esta vivencia creativa, May ilustra la experiencia del matemático y físico Jules Henri Poincaré, quien narra:

Lo más sorprendente es esta aparición de inspiración repentina, un signo manifiesto de un trabajo anterior, prolongado e inconsciente (...) a menudo cuando uno trabaja una pregunta difícil, nada positivo se consigue en el primer intento. Después uno se toma un descanso, más largo o más corto, y vuelve a sentarse a trabajar. Durante la primera media hora nada se descubre, como antes, y luego, de repente, la idea decisiva se presenta por sí sola en la mente. Podría decirse que el trabajo inconsciente ha sido más fructífero porque se ha interrumpido y el descanso ha devuelto a la mente su fuerza y frescura. (Poincaré, 1952, como se citó en May, 1975, p. 94)

May concluye de acuerdo a la experiencia de Poincaré, que las condiciones de este trabajo inconsciente es fructífero si y solo si:

(...) por un lado está precedido, y por el otro seguido, por un periodo de trabajo consciente. Estas inspiraciones repentinas nunca ocurren sino después de algunos días de esfuerzo voluntario que aparentemente fueron infructuosos y de los cuales nada bueno parece haber surgido y aparentemente el camino tomado está totalmente errado. Estos esfuerzos no han sido estériles como uno piensa; han puesto en movimiento la máquina inconsciente y sin ellos no hubiera marchado y no hubiera producido nada. (Poincaré, 1952, como se citó en May, 1975, p. 96)

En el momento en que irrumpió la intuición, May (1975) cuenta que hubo una transparencia especial que envolvió su mundo, señalando: "y mi visión recibió una claridad especial. Estoy convencido de que éste es el acompañamiento usual a la irrupción de una experiencia inconsciente en la conciencia" (p. 87-88). Fue lo que llamó éxtasis: "la unión de la experiencia inconsciente con la conciencia, una unión que no sucede in abstracto, sino en una fusión dinámica e inmediata" (May, 1975, p. 88), advirtiéndonos que no se debe confundir ese estado de intuición, con confusión, ya que normalmente se ha creído que lo generado por la intuición es

un estado de desorientación.

May describe la experiencia creativa *como un estado de conciencia exaltada* en el que el inconsciente es la dimensión profunda de la conciencia en esa lucha polar, y el resultado es una intensificación de la conciencia, que acrecienta no solo la capacidad de pensar, sino también los procesos sensoriales, e intensifica la memoria. El autor resume este estado en 7 puntos a partir de la experiencia de Poincaré:

- 1) *lo repentino de la inspiración;* 2) *que la intuición puede ocurrir, hasta cierto punto debe ocurrir, contra aquello a lo que nos aferramos conscientemente en nuestras teorías;* 3) *lo vívido del incidente y de la escena total que lo rodea;* 4) *la brevedad y concisión de la intuición, junto con la experiencia de certeza inmediata (...)* 5) *trabajo duro sobre el tema, anterior a la irrupción;* 6) *un descanso, en el que el "trabajo inconsciente" ha tenido la oportunidad de proceder por su cuenta y luego del cual la irrupción puede ocurrir;* 7) *la necesidad de alternar trabajo y relajación, surgiendo a menudo la intuición en el momento del intervalo entre los dos, o por lo menos dentro del mismo intervalo.* (Poincaré, como se citó en May, 1975, p. 95)

La conclusión a la que llega Poincaré, está relacionada con la pregunta sobre lo que determina el *por qué* de que surja una idea dada del inconsciente, proponiendo la *belleza* como factor selectivo resultante en esta intuición:

Las combinaciones útiles [que surgen del inconsciente] son precisamente las más hermosas (...). Entre el gran número de combinaciones formadas a ciegas por el yo subliminar, casi ninguna es de interés o utilidad; pero justamente por esa razón tampoco producen ningún efecto sobre la sensibilidad estética. La conciencia nunca llegará a conocerlas; solo algunas son armoniosas, y en consecuencia, simultáneamente útiles y hermosas (...) y de este modo les dará la oportunidad de volverse conscientes. (Poincaré, como se citó en May, 1975, p. 99-100)

La armonía de una forma interna, la coherencia interior de una teoría, el carácter de la belleza que conmueve nuestra sensibilidad, afirma May (1975), son los factores que determinan por qué emerge una idea dada, y comenta que como psicoanalista, su experiencia en ayudar a la gente para que logre esas intuiciones revela el mismo fenómeno. Las intuiciones no surgen porque sean 'racionalmente verdaderas' o beneficiosas, sino porque tienen una forma hermosa que completa la *gestalt* incompleta con la cual se había estado luchando conscientemente. Rescatando la advertencia de Poincaré, de *no dar por sentado que es el descanso el que produce la creatividad*, pues pareciera que esta es un fenómeno *regresivo* porque efectivamente saca a la luz contenidos psíquicos inconscientes, infantiles y arcaicos del artista), nos aclara que "El descanso -o regresión- solo sirve para librar a la persona del gran esfuerzo realizado y de las inhibiciones concomitantes, de modo tal que el impulso creativo pueda tener rienda suelta para expresarse" (May, 1975, p. 133).

Metodología

Se trata de un estudio de casos cualitativo, entendido, según Rodríguez, (1999) como un proceso de indagación caracterizado por el examen detallado, comprensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés. Esta información fue recolectada a través de la entrevista individual en profundidad, considerada por Berríos y Lucca (2003), como la que busca comprender el comportamiento de las personas sin establecer de antemano unas categorías que limiten la búsqueda de la información, formulando preguntas abiertas que indaguen sobre la experiencia, logrando profundizar al utilizar palabras tales como: *qué, cuándo, cómo, con qué objeto* (Bonilla, 1997). La información fue analizada mediante el enfoque *fenomenológico*, cuyo foco principal es el estudio de fenómenos y su sentido, enmarcado dentro de la experiencia, y co-constituido entre la persona y el mundo: "accediendo a las estructuras de sentido, no como cuestión de inducción o de generalización, sino como resultado del estudio directo de los fenómenos" (De Castro & Moran, 2007, p. 202).

Participaron tres compositores del Caribe colombiano; artistas que han dedicado gran parte de su vida a la creación de obras musicales de distintos géneros como: música clásica, tropical, folclórica, contemporánea, entre otros. Los criterios de inclusión de la investigación cualitativa de diseño fenomenológico son: 1. Que la persona haya vivenciado la experiencia que se pretende estudiar; y 2. Que la persona posea la capacidad de describir verbalmente dicha experiencia (Giorgi, 1985; Giorgi & Giorgi, 2003). Las preguntas guías u orientadoras abordaron: *¿cómo es la experiencia de la creación de una obra musical?, ¿cómo es enfrentada la experiencia de creación de una obra musical?, y ¿qué sentido tiene la experiencia de creación de una obra musical?*

El procedimiento investigativo implicado en método fenomenológico involucró la realización de las etapas: previa, descriptiva y estructural. En la primera, se realiza una "clarificación de los presupuestos", que estén presentes en él con respecto al fenómeno investigado. Luego, se pasa a la Etapa Descriptiva, en la que se elige la técnica de recolección de información más apropiada (en el caso del presente estudio la entrevista individual en profundidad), y la implementación de la misma. Por último, se realiza la Etapa Estructural, en la que el investigador leyendo la descripción de los protocolos de información de cada sujeto de investigación, se familiariza con estos para -en Cuadros de Análisis- delimitar las unidades temáticas o de sentido emergidas, y de esta manera proceder a su tematización. Así, identificando el tema central que domina cada unidad temática, se transforman estos en lenguaje científico, para posteriormente agruparlos todos en una estruc-

tura descriptiva denominada "estructura situada", de cada uno de los sujetos de investigación. Cada estructura particular o situada es integrada dentro de una estructura denominada "estructura general de sentido", y con la que son nuevamente convocados los sujetos de investigación para la realización de una entrevista final que permita la retroalimentación de toda información analizada a través del método fenomenológico anteriormente descrito. Finalmente, se elabora una Discusión, consecuencia del análisis efectuado a los resultados, con relación a lo que han planteado otros investigadores sobre el tema estudiado, para compararlos, contraponerlos o complementarlos, y de esta manera, poder entender mejor el fenómeno (Martínez, 2009).

Considerando los factores éticos y bioéticos, este estudio fue entendido como una *investigación sin riesgo*, es decir, que no realiza intervención o modificación intencionada de variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de los individuos que participan en el estudio (Artículo 11, Resolución N° 008430 de 1993, del 4 de Octubre de 1993 del Ministerio de Salud de la República de Colombia). No fue necesaria la mediación de un Comité de Ética, pero son tenidos en cuenta principios éticos de respeto y dignidad desde el momento mismo de contactar a los participantes, proceso que consistió en establecer comunicación directa con ellos, explicarles los objetivos y alcance del estudio. Las personas contactadas manifestaron su interés en ser partícipes de la investigación, y se les garantizó que al terminar la investigación se les brindará la información sobre todas las variables utilizadas, evitando el recurso de la información incompleta o encubierta, salvaguardando su bienestar y derechos. Esto queda asegurado en la comprensión y firma del consentimiento informado (Manual Deontológico y Bioético de la Psicología en Colombia, 2009, del Capítulo VII del mismo en cuanto a Investigación Científica).

Resultados

Habiéndose integrado todas las estructuras particulares en una general, esta *Estructura General de Sentido* equivale, según Martínez (2009) a "determinar la *fisonomía grupal*, es decir, la estructura fisonómica que caracteriza al grupo estudiado (...) una descripción sintética, pero completa, del fenómeno investigado, enunciado en términos que identifiquen de la mejor forma posible, sin equívocos, su estructura fundamental" (p. 182).

En el proceso de creación de un obra musical están implicadas básicamente dos vivencias: una intuitiva que saca a la luz contenidos inconscientes, vinculada a experiencias del pasado y a vivencias musicales anteriores (por ejemplo bailar -involucrar al cuerpo-, escuchar muchos tipos de música, disfrutarla, etc.), que en el presente se experimentan como estados aními-

cos por los que atraviesa su creador. Por ejemplo, en su situación emocional o afectiva, así como el estado de ánimo que él mismo intenta procurarse (alegría, exaltación, o incluso situaciones conflictivas que también lo incitan a crear); vivencias desde las que fluye toda una gama de información que permiten la emergencia de ideas creativas en el momento en que un artista quiere o se dispone a crear una obra musical.

La segunda vivencia implicada en la creación de una obra musical, consiste en un proceso puramente consciente y racional indispensable para materializar la obra, a partir del cual es necesario echar mano a todos los conocimientos musicales que se poseen: se hace uso del lenguaje musical preexistente, de las técnicas musicales ya establecidas, del conocimiento de todas las cualidades del sonido y su control, se tiene en cuenta el tipo de música que se va a componer para escoger el lenguaje musical más adecuado para esa obra, el público hacia quien va dirigida, etc. Todo este proceso racional o consciente es el que le permite al compositor iniciar la fase de organización de esos datos sensoriales emergidos en la primera fase intuitiva anteriormente descrita, para darles forma, de manera que pueda lograr hacerlos audibles e inteligibles al público oyente. El compositor necesita entonces disponerse a ordenar sus ideas sonoras, puesto que los elementos sonoros por sí solos no constituyen la música sino al organizarse. Esta segunda fase consciente de oficio ya no se constituye en una traba para el proceso de creación, sino por el contrario, es la que le permite al compositor resaltar o poner en evidencia aquellos aspectos que más quiere mostrar con su obra. Cuando esto no ocurre, es decir, que la técnica no le permite a la obra musical brillar de mejor manera, es porque el compositor no ha logrado una maestría en su trabajo, puesto que una técnica muy pulida, es la que permite que un compositor logre crear obras maestras: solo a través de un dominio absoluto de las técnicas de composición se logra llegar hasta las últimas consecuencias de lo que un compositor quiere expresar; y en esa medida más libre al componer puede ser. Sin embargo, aunque una experiencia musical enriquecedora puede estar sustentada racionalmente a través de una comprensión, la música va más allá de ese entendimiento racional. Más que entenderla, hay que vivirla: la música se vive y se siente.

En ocasiones, esta segunda fase consciente se constituye en la más difícil de todo el proceso de creación musical, puesto que la mayor parte del tiempo el compositor no se encuentra en ese estado de éxtasis inicial desde el cual surge su idea creativa, sino que dada la resolución de todos los problemas acústicos, orquestales, armónicos y demás aspectos técnicos-musicales implícitos en una composición para materializarla, el compositor demanda un gran esfuerzo que puede significarle mucha preocupación, poniendo en

evidencia su experiencia y los muchos o pocos conocimientos o recursos que haya adquirido.

Un tercer fenómeno acontecido en el proceso de creación de una obra musical, es la necesidad de abandonar por un tiempo el trabajo (y dar un paseo, por ejemplo), y "dejar dormir un poco las ideas", pues el retomarlo después, permite tener mayor claridad con relación a lo que necesitará usar en su composición musical.

Análisis de Resultados

Encuentro

Se observaron en los compositores unas características particulares que rinden cuentas de ser seres humanos altamente emotivos, que sin embargo logran confrontar las concomitantes vivencias que vienen aparejadas con el proceso de creación: "eternamente insatisfechos con los mundanos, los apáticos, los convencionales, [los artistas] siempre avanzan hacia mundos más nuevos (...) Esto requiere de una intensidad de emoción, una vitalidad exaltada ¿acaso lo vital no está siempre en posición a la muerte?" (May, 1975, p. 45). Para este autor, los artistas son personas que tienen puesto su interés en sus imágenes y visiones interiores, siendo eso lo que precisamente los hace ser temidos por toda sociedad coercitiva, "ya que son los portadores de la secular capacidad de los seres humanos para ser insurgentes. Aman sumergirse en el caos para darle forma" (p. 45). Necesita entonces el artista tener el coraje necesario para hacer frente a esas vivencias generadoras de angustia implicadas en un proceso creativo; sin embargo, para May (1975) "en la creatividad madura, la ansiedad debe ser enfrentada, si es que el artista (y el resto de nosotros que se beneficia más tarde con su obra) va a experimentar gozo en el trabajo creativo" (p. 137-138).

Dice May, que una persona no puede *proponerse* creatividad, pero sí puede proponer entregarse al encuentro con la intensidad de la dedicación y el compromiso. Este encuentro es entendido como ese momento de relación real con el mundo objetivo, en el que lo importante no es la presencia o ausencia del esfuerzo voluntario, sino el grado de absorción o grado de intensidad que llega con el abandono al que se entrega un creador durante su proceso creativo. Teniendo en cuenta lo anterior, observamos un proceso en el que tal como en la creación musical, están implicadas vivencias "irracionales", entendidas como de carácter intuitivo que sacan a la luz contenidos inconscientes, vinculadas a experiencias del pasado, que en el caso de los compositores entrevistados, les remitían a vivencias musicales anteriores (por ejemplo, bailar -involucrar al cuerpo-, escuchar muchos tipos de música, disfrutarla, etc.). Ya lo decía Rollo May (1975): "los aspectos más profundos de la toma de conciencia se activan hasta el límite en

que la persona está comprometida con el encuentro" (p. 67-68). La cita anterior refleja la experiencia como un estado de conciencia exaltada: "inconsciente es la dimensión profunda de la conciencia en esta suerte de lucha polar, el resultado es una intensificación de la conciencia. Acrecienta no solo la capacidad de pensar, sino también los procesos sensoriales; y ciertamente intensifica la memoria" (May, 1975, p. 89).

Lo anterior rinde cuentas de un proceso de creación en el que se vivencia un estado intensificado de conciencia, que se ha identificado como característico del encuentro, "el estado en el cual la dicotomía entre experiencia subjetiva y realidad objetiva ha sido superada y nacen símbolos que revelan nuevos significados, ha sido llamado históricamente *éxtasis* (...) El *éxtasis* es la superación temporaria de la dicotomía sujeto-objeto" (May, 1975, p. 136). Lo anterior, es parte de la razón de por qué la experiencia de fusión entre consciente e inconsciente nos asusta tanto:

El mundo, interna y externamente, asume una intensidad que momentáneamente puede resultar abrumadora. Este es un aspecto de lo que se llama éxtasis, la unión de la experiencia inconsciente con la conciencia, una unión que no sucede in abstracto, sino en una fusión dinámica e inmediata. (May, 1975, p. 88)

Proceso inconsciente

En un intento de comprensión de la creación de una obra musical, Agúndez (2010) afirma:

El que escribe música expone sus motivos y los justifica en función de la estructura que crea. Confiere a cada sonido que emite limpio o procesado un significado. Traduce un sentimiento en sonidos, y no cualquier sonido dice algo, aún cuando el tono sea el mismo, éste se puede convertir en un signo en particular que media entre ese sentimiento (Peirce, 1974). Cada signo acústico se reconvierte en la medida que se acopla y fusiona con otros, creando niveles superiores de significados, estados de ánimo, vivencias, escenas, atmósferas. (p. 3)

Dos son las vivencias que acompañan el ejercicio de creación de una obra musical. La primera está relacionada con procesos psicológicos inconscientes a partir de los cuales los compositores experimentan diversos estados de ánimo (alegría, exaltación o de conflictos). Delacroix (1951) al respecto dice: "Hemos visto como el canto musical o la imagen plástica nacen frecuentemente de un estado de indistinción previa, de una nebulosidad originaria (...) intuición esencial" (p. 280). Nos introduce así en la que pudiera ser descrita como la experiencia inconsciente con la que se inicia toda creación artística. Todos los sujetos entrevistados coinciden en la idea de las vivencias anímicas actuales, que aunque experimentadas en tiempo presente, se encuentran vinculadas a experiencias pasadas, que en el momento de la creación se convierten en insumos para la elaboración de obras musicales; y que como que conocimientos racionales, se experimentan como es-

tados de ánimo, como las expresadas por el sujeto No. 2:

De alguna forma uno va teniendo un depósito ahí de cosas y exactamente decir que uno toma una forma o una parte exacta y la usa, no, es algo que la práctica de la escucha y del ejercicio musical, en determinado momento, tienes cómo imaginarte cosas, tienes cómo empezar a recrear cosas a través del auxilio que te da haber escuchado tanta música, tantos recursos de otros compositores. (Tomado del Párrafo 22 en Entrevista Individual en Profundidad a Sujeto No. 2)

Lo manifestó Delacroix (1951) cuando dijo que la música no expresa sentimientos definidos, "pues éstos se vinculan a situaciones, a representaciones, a juicios (...) Lo que la música tiene de común con el sentimiento, es el movimiento, la dinámica que señala, no los sentimientos, sino las modificaciones de su curso" (p. 233), experiencia también vivida por el Sujeto No. 1:

Yo creo me conecta de alguna manera con unos recuerdos, con unas experiencias sin que yo lo sepa, o sea, no es que yo diga 'en este momento me estoy acordando cuando mi papá me enseñaba la guitarra o cuando vivía en Montería en el barrio Sucre, o cuando comencé mis primeras lecciones de piano', no, no se trata de eso, sino es una conexión que es absolutamente intuitiva que no se manifiesta en una forma clara pero que allí está. (Tomado del Párrafo 9 en Entrevista Individual en Profundidad a Sujeto No. 1)

Las anteriores descripciones rinden cuentas de un proceso de creación caracterizado por la vivencia de experiencias intuitivas por parte de los compositores, que si bien durante ellas tienen irrupción ideas creativas sobre las cuales versará posteriormente la obra musical, estas intuiciones les han llegado sin previo aviso y de manera espontánea durante momentos de descanso y/o relajación. El fenómeno es experimentado por los sujetos entrevistados como nos lo expresa Fregtman (1990) cuando afirma que: "un músico no crea a partir de una regla anteriormente establecida (...) esta espontaneidad (...) parte libre de una intuición de la imaginación, que finalmente también es "racional", pues concibe ideas pero ellas son de carácter estético" (p. 176).

Lo indispensable que es la suspensión temporal de su actividad de composición durante algún tiempo, puesto que al retomar las ideas en las que ha venido trabajando con anterioridad, luego de haberlas abandonado por un periodo prolongado de duración, solo posterior a dicha pausa es que puede encontrar las soluciones que la composición misma le estaba solicitando:

A veces es necesario, por ejemplo, eso también es parte del oficio o parte de la emocionalidad o de ambas cosas, o de la conjunción de ambas, en donde tú simplemente tienes que abandonar el trabajo y volver más tarde o volver al día siguiente o volver en algunos días de nuevo a retomar el trabajo porque el trabajo requiere, lo pide, requiere esa especie como de espacio, de reposo (...) o sea ese reposo es fundamental. Tú tienes una idea (...) muchas veces

es tú las tienes y tienes que dejar dormir las inclusive, o sea, dormir las es decir que la idea se quede en la cabeza y tú puedes acostarte y en la mitad de la noche puede ser que tú tengas el Eureka: "ya lo tengo", o al día siguiente tú tengas ya la visión de lo que estabas inventando con mayor claridad; eso a nivel emocional o a nivel psicológico o como se quiera, o espiritual, pero también a nivel del oficio, o sea del compositor se requiere muchas veces que tú dejes descansar la idea para que después puedas retomarla e introducir o utilizar la forma que la melodía que escribiste te esté pidiendo, ella misma te guía, ella misma te dice que es lo que quiere para ella, y no que sea una cosa forzada. (Tomado del Párrafo 20 en Entrevista Individual en Profundidad a Sujeto No. 1)

Es esta la misma vivencia registrada por May (1975) cuando desde su propia experiencia nos manifestó que para él la intuición se presenta justamente en ese momento de transición entre el trabajo y el descanso:

Viene en una pausa dentro de períodos de esfuerzo voluntario. La irrupción se produjo en mí cuando había dejado de lado mis libros e iba caminando hacia el subterráneo, con la mente alejada del problema. Es como si la intensa aplicación en el problema -pensar acerca de él, luchar con él- comenzara y mantuviera la marcha del proceso del trabajo, pero cierta parte del modelo, diferente de lo que estoy tratando de elucidar, se esfuerza por nacer. De ahí la tensión que va incluida en la actividad creativa. (p. 90-91)

Las intuiciones se abren camino así, solo en momentos de relajación, lo cual no significa que surjan al azar, sino por el contrario, significa ello que sobre estas mismas ideas se ha venido realizando un trabajo comprometido y arduo, previo a la irrupción de dichas ideas creativas, pero irrumpen en dichos momentos de relajación para permitir al artista liberarse tanto del esfuerzo que ha hecho, como de cualquier tipo de inhibiciones y pueda el impulso creativo emerger.

Proceso consciente

Aunque Fregtman (1990) nos diga: "una idea estética -dice Kant- no puede llegar a ser un conocimiento, porque es una *intuición de la imaginación*, para lo cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado" (p. 175), es también cierto que los elementos sonoros por sí solos no constituyen la música sino al organizarse; esto es, que un compositor necesita disponerse a ordenar sus ideas sonoras, siendo esta una fase en la que pone de manifiesto la vivencia de todo un proceso consciente y racional necesario para materializar la obra musical, lo cual implica para los compositores echar mano de todos los conocimientos musicales que posean: recursos, técnicas, experiencia, etc., haciendo uso del lenguaje musical preexistente, de las técnicas musicales establecidas, del conocimiento de todas las cualidades del sonido y su control, teniendo en cuenta además el tipo de música que se va a componer y el público hacia quien va dirigida esta. Ya lo había expresado Fregtman (1990) cuando nos decía que la espontaneidad característica de un proceso de creación

"parte libre de una intuición de la imaginación, que finalmente también es "racional", pues concibe ideas pero ellas son de carácter estético" (p. 176).

La creación lleva también implícito entonces un proceso consciente y racional que le permite a los compositores organizar los datos sensoriales emergidos en su fase intuitiva, para de esta manera darles forma y lograr hacerlos audibles e inteligibles a un público oyente, que es comprendido por uno de los participantes como el ejercicio que le permite al compositor resaltar o poner en evidencia aquellos aspectos que más quiere resaltar con su obra musical; es decir, no se constituye en una traba o en un obstáculo para el proceso de creación, sino le permite a la obra brillar de mejor manera.

Se pudo observar también la importancia que para los compositores reviste la práctica de una rigurosa disciplina en el ejercicio de creación de obras musicales, cuando manifiestan que si un compositor cuenta con una disciplina que le posibilite una rutina de trabajo a partir de una práctica constante, aunque sin poseer un talento extraordinario, tiene posibilidad de crear obras musicales, pues muchas veces al ejecutar la acción propiamente dicha, ha sido precisamente en dicho acto concreto donde la inspiración ha emergido y no al contrario; es decir, algunas veces es más importante una disciplina de trabajo que el talento para lograr culminar exitosamente una composición musical. Lo anterior hace evidente el gran esfuerzo voluntario del que debe hacer uso un compositor para culminar una obra musical en feliz término.

Para algunos compositores esta fase consciente se constituye en la más difícil de todo el proceso de creación musical, ya que la mayor parte del tiempo el compositor no se encuentra en el estado de éxtasis inicial desde el que surge la idea creativa; sino que dada la resolución de todos los problemas acústicos, orquestales, armónicos, melódicos y demás aspectos técnicos-musicales implícitos en la construcción de la misma, se demanda en ellos un gran esfuerzo de voluntad consciente y racional que puede significarle mucha preocupación, por ejemplo, colocar en partituras la composición musical, ejercicio en el que necesitan hacer uso de toda una serie de estrategias que les permitan lograr materializar en papel finalmente la obra.

Discusión y Conclusiones

Para May (1975) "la creatividad genuina se caracteriza por la intensidad de una aguzada toma de conciencia" (p. 64) que requiere de un *centramiento* dentro de nuestro propio ser. En dicho *centramiento* se ponen de manifiesto toda una serie de experiencias tanto conscientes como inconscientes, es decir, el proceso creativo no es solo irracional, sino que también involucra un proceso consciente (racional), implicando ambos

toda una serie de funciones tanto emocionales, como intelectuales, y también volitivas.

Sobre los procesos conscientes o racionales, este estudio muestra la importancia de una dedicación y un empeño a partir de una disciplina de trabajo constante que por parte de los compositores debe existir, pues se observó que aquellas áreas donde estos habían estado con intensidad más *conscientemente* comprometidos, son las que emergen desde el inconsciente, para finalmente cumplir su función de completar esa *gestalt* inconclusa con la que el creador había estado luchando conscientemente. Es decir, no es posible la emergencia de ideas genuinamente creativas, sin un trabajo previo consciente y arduo realizado en estado de vigilia.

Nos mostró además el presente estudio, que en dichos momentos de dedicación y empeño característicos de una disciplina de trabajo, pueden también develarse ideas creativas incluso más significativas y maravillosas que aquellas emergidas en los momentos considerados de inspiración; esto es, que durante el trabajo concreto de dar forma a la obra musical para materializarla, pueden igualmente emerger ideas originales y creativas, fuentes de creación de obras musicales.

Sobre los procesos inconscientes o irracionales, el presente estudio nos reveló que se ponen de manifiesto en momentos de relajación, con el objetivo de liberar a la persona de cualquier tipo de inhibición, atendiendo a la demanda de un esfuerzo consciente significativo que hace el artista en estado de vigilia, volcado sobre áreas en las que ha estado intensamente comprometido, pudiendo así el impulso creativo expresarse y cumplir con el objetivo de hacer un cierre que complete una experiencia o una idea que el artista había sentido inconclusa. La necesidad de crear en los compositores surge así con el propósito de completar una *gestalt* incompleta con la que habían estado luchando conscientemente, y que les reclama un "cierre", que logran a través de sus composiciones.

El ser humano puede percibir experiencialmente a través de su conciencia sus propios valores, propósitos y significados a la hora de actuar o no actuar, pudiendo hacer claridades con relación hacia la orientación que da a sus intenciones, tratando así de aproximarse a su inconsciente. Fue lo encontrado en las experiencias narradas por los sujetos investigados, al contactarse ellos con sus intenciones y valoraciones experienciales actuales, lo que les permitió clarificar la forma en que se relacionan con su inconsciente y el sentido que le dan a dicha relación, clarificándoles la orientación que dan a sus decisiones y creando un sentido en el proceso mismo de composición, determinando que a través de las intenciones que tienen hacia el futuro, sus experiencias pasadas no permanecerían inconscientes. Por el contrario, se abrieron a conocer sus

experiencias inconscientes, las cuales se convirtieron en importantes recursos para la creación musical, no permaneciendo en ellos las experiencias inconscientes totalmente ajenas a sus propias intenciones, decisiones y valoraciones conscientes actuales. Evocando los compositores sus experiencias pasadas, asumían y enfrentaban en el momento presente las influencias de dicho pasado, manteniéndolas en la actualidad, con la intencionalidad de hacer uso de estas como recursos, experiencias o información para sus composiciones. Asumían así su responsabilidad sobre el proceso de composición, ejerciendo su libertad en cada decisión tomada con relación a la música que quieren crear, definiendo cómo vivencian y afrontan su propia experiencia creativa, participando así de manera activa y consciente en la creación del significado que para ellos tiene el componer.

La vivencia de ambos procesos, conscientes y racionales experimentados en ese esfuerzo recordación, de empeño y dedicación, característicos de una disciplina de trabajo constante, e inconscientes o irracionales que emergen en estados de calma y relajación, son los que le permiten entonces al compositor crear una obra musical.

Referencias

- Agúndez, R. (2010). De la intencionalidad a la múltiple significación de la obra musical. *Razón y Palabra*, 15(73), 1-7. Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/27Agundez_V73.pdf
- Berrios, R. & Lucca, N. (2003). *Investigación cualitativa en educación y ciencias sociales*. Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueñas.
- Bonilla, E. & Rodríguez, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Norma.
- De Castro, A. & García G. (2011). *Psicología Clínica: Fundamentos Existenciales*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- De Castro, A. & Moran, M. (2007). *Estado del arte sobre el método fenomenológico hermenéutico en el ámbito de la investigación psicológica* (Tesis magistral inédita). División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.
- Delacroix, H. (1951). *Psicología del Arte*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Fregtman, C. (1990). *Música Transpersonal*. Barcelona: Kairos
- Giorgi, A. (1985). Sketch of a psychological phenomenological method. En A. Giorgi (Ed.), *Phenomenology and psychological research* (pp. 8-22). Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Giorgi, A. & Giorgi, B. (2003). The descriptive phenomenological psychological method. En P. Camic, L. Rhodes & L. Yardley (Eds.), *Qualitative research in psychology* (pp. 243-273). Washington, D.C.: American Psychological Association.
- López, H. (2003). *Investigación cualitativa y participativa*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Manual Deontológico y Bioético de la Psicología en Colombia (2009). Capítulo VII: De la Investigación Científica.
- Martínez, M. (2009). *Comportamiento Humano: Nuevos Métodos de Investigación*. México: Trillas.
- May, R. (1975). *La valentía de crear*. Buenos Aires: Emecé.
- Nelson, B. & Rawlings, D. (2007). Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity. *Journal of Phenomenological Psychology*, 2, 217-255. doi:10.1163/156916207X234284
- Pike, A. (1966). The phenomenological approach to musical perception. *Philosophy and Phenomenological Research*, 2, 247-254. doi:10.2307/2105363
- Pike, A. (1967). The phenomenological analysis and description of musical experience. *Journal of Research in Music Education*, 4, 316-319. doi:10.2307/3343947
- Pike, A. (1972). A phenomenological analysis of emotional experience in music. *Journal of Research in Music Education*, 2, 262-267. doi:10.2307/3344092
- Pike, A. (1974). Foundational aspects of musical perception: a phenomenological analysis. *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, 429-434. doi:10.2307/2107088
- Ministerio de Salud de la República de Colombia. Artículo 11, Resolución N° 008430 de 1993 (4 de Octubre de 1993).
- Roald, T. (2008). Toward a Phenomenological Psychology of Art Appreciation. *Journal of Phenomenological Psychology*, 2, 189-212. doi:10.1163/156916208X338783
- Robinson, M. (2008). *The creative process and its impact on awareness: a phenomenological investigation* (Tesis doctoral inédita). California Institute of Integral Studies. San Francisco, USA.
- Rodríguez, G. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Sandoval, A. (2002). *Investigación Cualitativa*. ICFES: Bogotá.