

La complejidad creadora. Elucidación de un proceso de creación musical

Ricardo Mandolini. Universidad Nacional de Tres de Febrero | ricardomandolini@gmail.com
ORCID: 0009-0006-5201-3200

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.59>

Resumen

Este trabajo parte del pensamiento dicotómico de Straus, cuando caracteriza los momentos gnóstico (conocer) y pático (sentir) y determina sus diferencias: el sentir está enraizado en el movimiento de atracción o repulsión que experimenta el creador con todo su ser, mientras que el conocer es el resultado de una elaboración conceptual mediada por el lenguaje. En ninguna parte de su trabajo Straus determina la existencia de un pasaje entre estos dos momentos, lo que nos permite formular la hipótesis de que, para él, se trataría de dos categorías irreducibles. Siendo esto último imposible de comprender para un artista, que trabaja normalmente en los dos niveles para realizar su obra, salimos a la búsqueda de ese pasaje entre el conocer y el sentir interpretando el pensamiento de Straus a la luz de la fenomenología y las neurociencias; formulamos la hipótesis de que el sentir, el momento pático, constituye lo que hoy en día llamamos conocimiento encarnado o enacción. Este punto de vista nos permitió basarnos en la concepción de circularidad entre conocimiento encarnado y conocimiento conceptual de Merleau-Ponty y Varela, lo que nos acercó mucho a la cuestión del pasaje entre el sentir y el conocer. Pero un problema suplementario se hizo patente en la representación de esta circularidad: respetando a Straus, sentir y conocer se encontrarían en dos categorías ontológicas diferentes, dado que una tiene su raíz en el movimiento y la acción —en la intencionalidad, diría Husserl—, y la otra no. Esto impedía imaginar un mero movimiento circular entre las dos, puesto que, de ser así, para que sentir y conocer comunicaran deberían estar ubicadas en el mismo nivel ontológico. Es ahí donde articulamos la representación topológica de Deleuze, permitiendo la circularidad y al mismo tiempo posibilitando el hecho de que sentir y conocer guardaran sus diferencias específicas; categorías separadas, pero al mismo tiempo unidas, la cinta de Möbius nos permite visualizar la virtualidad presente del conocer (el sentir), y, viceversa, la virtualidad presente del sentir (el conocer). Así quedaba definida la dinámica entre los dos momentos de Straus, pero no así la razón de ser, el combustible que pone esta dinámica de pasaje en funcionamiento. Nuestra hipótesis sostiene que la circularidad conocer/sentir se produce por lo que Jean-Marie Schaeffer llama la inmersión mimética, término que actualiza un descubrimiento de Platón en *La República* tres siglos antes de Cristo. Se trata de la personificación de materiales y de situaciones que experimenta el sujeto cuando la inmersión se produce y de su separación/ objetivación cuando la inmersión mimética está ausente.

Palabras clave: estética, psicología, heurística, complejidad, creación musical.

The Creative Complexity. Education for a Musical Creation Process

Abstract

This article starts from Straus' dichotomous thinking, characterising its gnostic (knowing) and pathic (feeling) moments and determining their differences: feeling is rooted in the movement of attraction or repulsion that the creator experiences with his whole being, while knowing is the result of a conceptual elaboration mediated by language. Nowhere in his work does Straus determine the existence of a passage between these two moments, which allows us to formulate the hypothesis that, for him, we are dealing with two irreducible categories. The latter being impossible to understand for an artist, who normally works on both levels to carry out his work, we set out in search of this passage between knowing and feeling by interpreting Straus' thought in the light of phenomenology and neuroscience; we formulated the hypothesis that feeling, the pathic moment, constitutes what we nowadays call embodied knowledge or enaction. This point of view allowed us to build on Merleau-Ponty's and Varela's conception of circularity between embodied knowledge and conceptual knowledge, which brought us very close to the question of the passage between feeling and knowing. But an additional problem was apparent in the representation of this circularity: according to

Straus, feeling and knowing would be in two different ontological categories, since one is rooted in movement and action—in intentionality, Husserl would say—and the other is not. This made it impossible to imagine a mere circular movement between the two, since, if this were the case, for feeling and knowing to communicate they would have to be located on the same ontological level. This is where we articulate Deleuze's topological representation, allowing circularity and at the same time making it possible for feeling and knowing to keep their specific differences; separate categories, but at the same time united, the Möbius strip allows us to visualise the present virtuality of knowing (feeling), and, vice versa, the present virtuality of feeling (knowing). The dynamic between Straus' two moments was thus defined, but not the *raison d'être*, the fuel that sets this dynamic of passage in motion. Our hypothesis is that the circularity of knowing/feeling is produced by what Jean-Marie Schaeffer calls mimetic immersion, a term that updates a discovery made by Plato in *The Republic* three centuries B.C. It is about the embodiment of materials and situations experienced by the subject when immersion occurs, and his or her separation/objectification when mimetic immersion is absent.

Keywords: Aesthetics, Psychology, Heuristics, Complexity, Musical Creation.

* * *

Introducción

Este trabajo completa el contenido del artículo “Composición musical a partir de una improvisación” mediante una profundización de aspectos esenciales del proceso creador que habían quedado en suspenso.¹ Se retoma, con modificaciones, el punto III de aquel artículo anterior, cuya problemática permanecía esbozada pero no resuelta. Straus será el punto de partida de nuestras elucubraciones actuales, que nos llevan a intentar elucidar la dinámica del proceso creativo considerándolo una circulación topológica entre acto encarnado y conocimiento.

Los momentos gnósico y pático en el pensamiento de Irwin Straus

Irwin Straus (1891-1975) fue un psicólogo alemán exiliado en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Su trabajo es una importante contribución a la psicopatología y a la psiquiatría clínica; ejerció una influencia profunda sobre la caracterización del hecho patológico como fenómeno vivencial. Entre sus numerosas publicaciones figuran investigaciones sobre la sugestión, las fobias, los tics, las alucinaciones y las obsesiones. Una síntesis de su concepción se encuentra en el trabajo *vom Sinn der Sinne (del Sentido del Sentido)* de 1935, donde pone de relieve la distorsión atribuida tradicionalmente al subjetivismo y a la despersonalización de la experiencia vivida. En esa obra capital Straus rehabilita el sentir del sujeto oponiéndose categóricamente a las reificaciones clásicas de la psicología de su época. Es sobre este trabajo que nos basaremos para iniciar nuestra investigación.

Según Straus, todo sujeto presenta por un lado una idea conceptual mediada y transmitida por el lenguaje, que es el origen de lo que llamamos conocimiento o saber conceptual. Esta capacidad de representar situaciones y cosas se basa en una organización racional de asociaciones causales. Por otro lado, Straus pone de manifiesto la intuición pre-conceptual del sujeto, que puede ser activada por el arte o por cualquier otra situación en la que el sentir se movilizce. En el sentir

¹ Publicado en español y en inglés. Véase Ricardo Mandolini, “Una composición musical a partir de una improvisación: Fundamentación hermenéutica - Experiencia heurística de creación”, *Itamar. Revista de Investigación Musical. Territorios para el Arte*, N° 8, (2022): 137-191. Ricardo Mandolini, “A musical composition based on improvisation”, *The American Journal of Humanities and Social Sciences Research*, Vol. 5, (2022).

captamos las situaciones y las cosas como un todo, como una globalidad en lugar de reducirla a representaciones fracturadas.

La originalidad de este punto de vista es que considera el sentir como un concepto enraizado en el movimiento corporal. Así, al igual que nos desplazamos de un punto a otro, el sentir se manifiesta como un tipo de movimiento, un impulso a unirse o separarse, una suerte de atracción o repulsión hacia las personas, los entornos y las cosas.

“El ser que siente vive en el mundo y está destinado, como parte de él, a unirse a ciertas partes del mundo o a separarse de ellas. Todo acto de separación o de unión es ya, en el orden de la inmanencia, un ser-móvil, o, mejor dicho, un ser-en-movimiento. En consecuencia, el movimiento y el sentir están unidos entre sí por una relación íntima que debe ser descrita y comprendida. La teoría de la sensación y la teoría del movimiento no pueden tratarse por separado, porque si lo hacemos separamos también los procesos de la sensación de aquellos del movimiento. Su relación se interrumpe y tenemos que renunciar indefectiblemente a restablecerla”.²

Cuando sentimos hacemos que nuestro ser sea inseparable del conocimiento que le produce ese sentimiento, mientras que en el conocer el pensamiento conceptual separa el sujeto y el objeto. “El conocimiento busca determinar las cosas como son en sí mismas”.³

Buscando esta determinación es como la ciencia progresa: entre dos o más modelos que describen una situación del mundo real, la representación que resulta más simple y más adecuada se considera mejor que las otras. Ahí está el progreso.⁴ El conocimiento busca una verdad sujeta a demostración; la validación del conocimiento no puede dejar de lado la verificación experimental. Pero en lo que concierne al sentir, no es ni el progreso ni la demostración lo que está en juego. En el caso del creador, éste *no tiene nada que demostrarle a nadie*. Su trabajo no necesita de una constatación objetiva. Sin embargo, no por eso renuncia a la universalidad con lo que realiza; se trata de otro tipo de universalidad, que no se basa ni en los conceptos ni en las definiciones. Kant llama a esto intersubjetividad, es decir, lo que permite la posibilidad de un acuerdo entre las personas sin necesitar una definición o un concepto.⁵

² « L'être sentant vit dans le monde et est voué, comme partie de ce monde, à s'unir à certaines autres parties de ce monde ou à se séparer de celles-ci. Toute acte de séparation ou d'union est déjà, à l'ordre de l'immanence, un être-mû, mieux, un être-en-mouvement. En conséquence le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime qu'il importe de décrire et de comprendre. On ne saurait traiter séparément la théorie de la sensation et la théorie du mouvement, car ce faisant, on sépare aussi les processus de sensation de ceux du mouvement, leur relation se trouve perturbée et il faut renoncer à la restaurer. » Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (Paris: Ediciones Jérôme Million, 2000), 235.

³ « La connaissance cherche à déterminer les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ». Straus, *Du sens des sens...*, 372.

⁴ Un ejemplo clásico: para explicar la observación del movimiento retrógrado de los planetas sin tener en cuenta la translación de la tierra alrededor del sol, la antigua astronomía de los griegos (Aristóteles, Ptolomeo) necesitó elaborar la teoría de los epiciclos, de gran complejidad. La revolución copernicana primero, al introducir los desplazamientos de la tierra, y la descripción orbital elíptica de Kepler después, no hicieron más que simplificar lo que era terriblemente complicado de explicar.

⁵ Por eso la segunda definición de Belleza de la *Crítica del Juicio* dice: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“ (“Es bello aquello que gusta universalmente sin concepto”). Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 14. Auflage, 1996, 134.

Sentido y emoción

“Con el percibir, que es el primer nivel de objetivación, ya hemos salido del sentir”.⁶

“Como todo conocimiento, la percepción precisa un medio objetivo general donde desarrollarse. El mundo de la percepción es un mundo de cosas con propiedades fijas y cambiantes en un espacio y un tiempo objetivos y universales”.⁷

La psicología de la Gestalt confirmó experimentalmente la hipótesis según la cual la percepción es el primer nivel de objetivación, es decir, del conocimiento. Queda así puesto en cuestión el postulado de Kant de la *Crítica de la razón pura* que afirma que las percepciones de la sensibilidad no producen síntesis. La percepción, por el contrario, determina una especie de prefiguración del concepto, la forma, como afirmaba Ehrenfels en 1890. Según él, la forma es una globalidad holística diferente de la suma de sus partes, lo que permite, por ejemplo, su transposición. Quiere decir que una melodía no puede considerarse una simple sumatoria de alturas dado que la transposición no altera su identidad.

“Afirmo que las operaciones cognitivas denominadas ‘pensamiento’, lejos de ser una prerrogativa de los procesos mentales que ocurren en un nivel muy superior y más allá de la percepción, forman parte de los ingredientes fundamentales de la propia percepción. Me refiero a las operaciones que exploran activamente, seleccionan, captan lo esencial, simplifican, abstraen, analizan y sintetizan, completan, reajustan, comparan, resuelven dificultades, así como realizan combinaciones, ordenan, sitúan en un contexto. Estas operaciones no forman parte de una sola función mental, sino que constituyen el modo en que la mente humana y animal procesa el material cognitivo, a cualquier nivel. No hay ninguna diferencia fundamental a este respecto entre lo que ocurre cuando una persona observa el mundo directamente y cuando lo ‘piensa’ con los ojos cerrados. [...] Parecería ser que no hay ningún proceso de pensamiento que no pudiera encontrarse en funcionamiento —al menos en principio— dentro de la percepción”.⁸

Según los psicólogos de la Gestalt, la forma es ya una especie de “proto-concepto” y funciona como parte del conocimiento.

Pero volvamos al ejemplo de la melodía. Supongamos que la escucha despierta en nosotros una fuerte emoción. Es en este momento donde la audición deja de ser el único canal sensorial en juego, porque a través de nuestro sentir se manifiesta todo nuestro cuerpo. Este se expresa a través de una globalidad indefinida de asociaciones, de fantasías que interactúan con reacciones físicas espontáneas tales como la carne de gallina, el estremecimiento, el latido apresurado del corazón, el aumento de la temperatura corporal, el lagrimeo. Vibramos con esta melodía a través de todo

⁶ « Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l’objectivation, nous sommes déjà sortis du Sentir. » Henri Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d’Erwin Straus », en *Regard, Parole, Espace* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2012), 189.

⁷ « Comme toute connaissance, la perception requiert un médium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec de propriétés fixes et changeantes dans un espace et dans un temps objectif et universel » Straus, *Du sens des sens...*, 376.

⁸ « Je prétends que les opérations cognitives désignées par le vocable “pensée”, loin d’être l’apanage du processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même. Je me réfère ici à des opérations qui consistent à explorer activement, à sélectionner, à appréhender ce qui est essentiel, à simplifier, à abstraire, à analyser et à synthétiser, à compléter, à réajuster, à comparer, à résoudre des difficultés, de même qu’à combiner, à trier, à placer dans un contexte. Ces opérations ne sont pas la prerrogative d’une seule et unique fonction mentale ; elles constituent la manière dont l’esprit de l’homme et celui de l’animal traitent le matériau cognitif, à quelque niveau que ce soit. Il n’y a pas à cet égard de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne regarde le monde directement et quand elle “pense” les yeux fermés. [...] Il semble qu’il n’y a pas de processus de pensée que l’on ne puisse trouver à l’œuvre — en principe tout au moins — au sein de la perception. » Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle* (Paris: Flammarion, 1976), 21.

nuestro ser. Todo nuestro cuerpo escucha, ve, toca, asocia, evoca, se emociona, reacciona, etc. Hemos dejado atrás el mero sentido del oído para reencontrarnos con esa totalidad sintiente que somos y que la melodía ha puesto en funcionamiento.

¿Dos categorías ontológicas diferentes?

El sentir produciría un *momento pático* de encuentro donde toda la actividad psíquica (pensamientos, imágenes y asociaciones) junto con toda la actividad corporal del sujeto se verían polarizadas a través de una dinámica de atracción o de repulsión respecto del objeto. Esta dinámica se manifiesta en una actitud de incorporación producida por el sujeto sintiente hacia la persona o la cosa sentida. Aquí los límites entre el sujeto y el objeto se desdibujan o desaparecen.

El conocer y el percibir, por su parte, configuran a su vez el *momento gnósico* en el que la observación del sujeto asegura una objetividad dando lugar a la comunicación universal. El sujeto y el objeto están perfectamente delimitados y no hay pasaje entre ellos. Se trata de una relación con el mundo donde la implicación del sujeto es asertiva y sujeta a constatación, a través de la mediación del lenguaje.

Postulamos que estos dos momentos se constituyen en categorías irreductibles en el trabajo de Straus; pero esta irreductibilidad es inaceptable para nosotros, que realizamos cotidianamente la práctica artística. ¿Cómo separar el sentir del conocer en el proceso de gestación de una obra, cuando lo que ocurre en los hechos es que ambas actitudes se complementan? Solo con el sentir, la obra no podría jamás escapar del cerco de la inmanencia; restaría una intuición, una idea fugaz. Solo con el conocer, el trabajo carecería de sentido, puesto que la obra no adquiere significado en la demostración de aquello que afirma. Es decir que el quehacer artístico nos muestra cómo, partiendo de un puro sentir, la obra se desarrolla gradualmente hasta diferenciarse en sus materiales sonoros, en su instrumentación, en sus diversas formas y caracteres, en la definición de cada uno de los elementos que la componen. De ser al principio un continuo compacto sin jerarquías ni causalidades, la obra se va transformando en un repertorio operativo de acciones y en un ordenamiento de los eventos. Entre el continuo compacto y el repertorio operativo se define el proceso de creación. Para comprenderlo y tornarlo inteligible nos es absolutamente necesario el hecho de encontrar una articulación que sirva de puente, un pasadizo entre las categorías enunciadas por Straus como los momentos pático y gnósico.

El sentir y el conocimiento encarnado

Como ya hemos dicho, del sentir emerge una forma dinámica de conocimiento, que viene de la manifestación del cuerpo mismo. Años después de la publicación de *vom Sinn der Sinne*, la fenomenología primero y las ciencias cognitivas después centrarían sus respectivas investigaciones en el conocimiento que se origina en la corporeidad: este es el ámbito de lo que llamamos *enacción*, *cognición corporizada* o *conocimiento encarnado*. Aquí, como en el ejemplo del compositor, lo que se conoce es lo que el cuerpo realiza y siente; una globalidad que proviene de la corporalidad misma, una respuesta enactiva (en acción) a un mundo del que el sujeto forma parte. Se trata de un saber que se pone de manifiesto, en primer término, en la inmanencia de los hábitos que se efectúan “sin pensar”, en los movimientos automáticos, en el desplazamiento del cuerpo como actividad global en el cual colaboran un sinnúmero de agentes emergentes.

“Se puede saber dactilografiar sin saber indicar dónde se hallan, en el teclado, las letras que componen las palabras. Saber dactilografiar no es, pues, conocer la ubicación en el teclado de cada letra, ni siquiera haber adquirido para cada una un reflejo condicionado que esta desencadenaría al presentarse ante nuestra vista. Si la habitud no es ni un conocimiento ni un automatismo, ¿qué será, pues? Se trata *de un saber que está en las manos*, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva”.⁹

En todas estas situaciones el sujeto crea su propio lugar en el mundo. Debe ponerse cómodo con las situaciones y las cosas y familiarizarse con ellas hasta habitarlas, hasta hacerlas propias.

“El ejemplo de los instrumentistas aún muestra mejor como la habitud no reside ni en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. Sabemos que un organista ejercitado es capaz de servirse de un órgano que no conoce, cuyos teclados son más o menos numerosos, y cuyos controles para los registros están dispuestos de manera diferente de la de su instrumento habitual. Le basta una hora de trabajo para estar en condiciones de ejecutar su programa. [...] Se sienta en un banco, acciona los pedales y los controles de registro, mide el instrumento con su cuerpo, incorpora a sí direcciones y dimensiones, *se instala en el órgano como quien se instala en una casa*. [...] Entre la esencia musical del fragmento tal como viene indicada en la partitura, y la música que efectivamente resuena entorno del órgano se establece una relación tan directa que el cuerpo del organista y el instrumento no son más que el lugar de paso de esta relación. En adelante, la música existe por sí y es por ella que existe todo lo demás”.¹⁰

Algo similar ocurre con el compositor de música: experimenta con los materiales musicales de su futura obra hasta encontrar la combinación que es la prolongación de su ser, sintiendo que por ahí es el camino. Una identificación se produce; los límites entre él como sujeto y su obra en estado naciente se tornan permeables, se desdibujan. A este estado lo llamaremos *intuición global de la forma*. Es una epifanía que siente el compositor, cualitativamente diferente de la experimentación realizada previamente con sus materiales; en la experimentación la curiosidad es el móvil, dando así lugar a un momento lúdico donde el creador analiza los resultados y los compara. La experimentación y la intuición global de la forma coinciden con la dicotomía categorial de Straus conocer y sentir. Revelada la intuición global de la forma, el compositor sabe estadísticamente cómo la obra va a ser, aunque no pueda definir los detalles de la realización. Así toma todo su sentido la siguiente afirmación:

“Nuestras series —las de Schönberg, las de Berg y la mías— son en su mayor parte el resultado de una idea que se relaciona con una visión total de la obra”.¹¹

Este conocimiento pre-conceptual dado por el sentir es la manifestación espontánea de su estructura corporal que, en un momento, reconoce la globalidad de lo que intuye y posterga los detalles para la realización completa de la obra.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Buenos Aires: Planeta – De Agostini, 1984), 161.

¹⁰ Ibidem, 162-163.

¹¹ « Nos séries —celles de Schönberg, de Berg et les miennes— sont la plupart du temps le résultat d’une idée qui est en relation avec une vision de l’œuvre conçue comme un tout. » Anton Webern, conferencia del ciclo “El camino hacia la composición de doce sonidos” del 26 de febrero de 1932. En *Chemin vers la nouvelle musique* (París: Ediciones Jean-Claude Lattès, 1980), 138-139.

El conocimiento como forma de evacuación de la individualidad corpórea

A pesar de que el conocimiento encarnado es obvio e imprescindible como manifestación de la vida misma —imposible de retirarlo del trasfondo del conocimiento racional—, la entronización secular de la razón y de la lógica como llaves maestras de las metodologías filosóficas y científicas permitió ignorar totalmente al sujeto investigador como entidad corporal.

“La ciencia occidental se fundó sobre la idea de que el método experimental, los procedimientos de verificación y el debate crítico entre científicos podían llegar a un universo de hechos objetivos, purgados de todo juicio de valor, presuposición y distorsión subjetiva. Postulaba la posibilidad de observar y explicar una realidad independiente del sujeto. Tal eliminación positivista del sujeto es ciertamente sólo un postulado y, como tal, es inverificable en su fundamento; pero este postulado correspondió al auge y al éxito excepcional de la ciencia occidental hasta principios del siglo XX”.¹²

Ya a comienzos del siglo XIX el romanticismo alemán literario nacido en Iena (Goethe, Schiller, Novalis, Hoffman, Hölderlin, Büchner) había comenzado a centralizarse en el tema del sujeto, en oposición al clasicismo y a la racionalidad, dando libertad al sentimiento y a la espontaneidad del artista. La filosofía de la segunda mitad del siglo XIX continúa esta tendencia que reivindica el sujeto y sus motivaciones contra la razón organizadora. Schopenhauer primero y Nietzsche después abren paso al conocimiento corpóreo como parte del conocimiento mismo.

“En realidad, el sentido que se busca en el mundo [...] sería para siempre imposible de descubrir si el investigador no fuera él mismo más que un sujeto puramente cognoscente (una cabeza de ángel alada privada de cuerpo). Lo que realmente ocurre es que él mismo se encuentra enraizado en este mundo y lo habita como individuo, es decir que su conocer, soporte condicional del mundo entero como representación, le es transmitido a través de un cuerpo donde los sentidos [...] son, para el entendimiento, el punto de partida de la intuición del mundo”.¹³

Como hemos dicho, el conocimiento conceptual parte de la separación originaria del sujeto cognoscente y la realidad pre-dada como postulado. Esto nos lleva a la concepción de un mundo que es independiente del sujeto, y que le preexiste. Sobre la base de esta presuposición o postulado, el objeto de conocimiento y el sujeto que conoce se presentan como dos entidades separadas y diferentes.¹⁴

¹² « La science occidentale s’est fondée sur l’idée que la méthode expérimentale, les procédures de vérification, le débat critique entre scientifiques pouvaient atteindre un univers de faits objectifs, purgés de tous jugements de valeur, de tous présupposés et de toutes déformations subjectives. Elle a postulé la possibilité d’observer et d’expliquer une réalité indépendante du sujet. Une telle élimination positiviste du sujet n’est certes qu’un postulat et, à ce titre, elle est invérifiable dans son fondement ; mais ce postulat a correspondu à l’essor et à la réussite exceptionnelle de la science occidentale jusqu’au début du siècle XX ». Edgar Morin, *La méthode de la Méthode, le manuscrit perdu* (Paris : Actes Sud, 2024), 65.

¹³ « En réalité, la signification recherchée du monde [...] serait à jamais impossible à découvrir si le chercheur n’était lui-même rien de plus que le sujet purement connaissant (une tête d’ange ailée privée de corps). Or, lui-même a des racines dans ce monde et l’habite en tant qu’INDIVIDU, c’est-à-dire que son connaître, support conditionnel de tout le monde comme représentation, lui est toutefois transmis par un corps dont les affections[...] sont pour l’entendement, le point de départ de l’intuition du monde » Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation* (Paris: Gallimard, 2009), 243.

¹⁴ El presupuesto del mundo como ente pre-dado e independiente del sujeto fue puesto radicalmente en duda por la filosofía budística de la tradición Madhyamika en los siglos I y II de la era cristiana. En sus *Estrofas de la vía intermedia* el filósofo Nagarjuna (llamado por sus acólitos “el primer pensador diáfano de la raza humana”) estudió los fundamentos de la *sunya-ta* (vacuidad o vacío). Como conclusión de sus investigaciones —su metodología crítica consistía en rebatir sistemáticamente las argumentaciones de los otros—, Nagarjuna afirma que ni el sujeto ni el mundo real existen por separado, sino que se encuentran en una relación de acoplamiento estructural y se significan mutuamente. Para ahondar en este tema, ver:

Guardando el dualismo inherente a los idealismos filosóficos (recordemos la dicotomía cartesiana *Res cogitans-Res extensa*) esta separación entre el sujeto y el mundo resulta ser una *ficción heurística* en el sentido en que Kant dio a este término.¹⁵ Ella es indemostrable pero útil: ha servido pragmáticamente a los fines de focalizar con exclusividad y sin dispersión aparente múltiples direcciones de investigación. Es así como la ciencia y la tecnología occidentales pudieron desarrollarse, dando la espalda a toda otra consideración que no fuera la consecución de los objetivos propuestos, y sacrificando en primer término la figura corporal del sujeto investigador.¹⁶ Esto fue posible partiendo de la base de que el investigador no contribuía a la realización del objeto estudiado o investigado. Los casos en que sujeto y objeto se confunden, es decir, donde no era posible determinar con exactitud los límites de uno y otro, fueron relegados a las ciencias humanas, a la filosofía o al arte.

Sin embargo, y, paradójicamente, al mismo tiempo que en las ciencias el paradigma de la separación sujeto/objeto comienza a declinar, en materia de ciencias del hombre la escisión reaparece. Se trata del estructuralismo, que comenzando por la lingüística (Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson), y siguiendo por la antropología (Claude Levi-Strauss), el psicoanálisis (Jacques Lacan), el marxismo (Louis Althusser) entre otras disciplinas, propone la interpretación de sus respectivos dominios a partir de la pre-existencia supuesta de estructuras congénitas e innatas capaces de controlar el desarrollo histórico, sociológico y metodológico de estas especialidades, dejando de lado los casos individuales. En todos los casos, el estructuralismo pareció haber tomado los presupuestos metodológicos de la investigación —presuposición de estructuras subyacentes como hipótesis de trabajo— como si fueran estructuras ontológicas comunes a todos los hombres. Aquí parece determinante la crítica de Eco:

“[...] La tentación de individualizar estructuras homólogas en hechos diversos —y considerarlas estables, ‘objetivas’— es muy fuerte (y más cuando se pasa del campo de todas las lenguas al de todos los sistemas de comunicación, y de este al de todos los sistemas posibles considerados como sistemas de comunicación). El razonamiento pasa, de una manera incontrolable, del ‘como si’ al ‘si’ y del ‘si’ al ‘por lo tanto’. En cierto modo parece casi imposible pedir al

<https://pijamasurf.com/2020/01/nagarjuna-y-la-idea-de-la-vacuidad-la-idea-mas-radical-en-la-historia-de-la-humanidad/>

¹⁵ “Los conceptos de la razón son, como se ha dicho, meras ideas y no tienen en verdad ningún objeto en ninguna experiencia, pero no apuntan, sin embargo, a objetos imaginados que al mismo tiempo serían aceptados como posibles. Sólo se piensan de manera problemática para fundamentar, en relación con ellos (como ficciones heurísticas), los principios reguladores para uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia. Si vamos más allá de esto, no son más que seres de razón cuya posibilidad no es demostrable, y que por consiguiente no pueden ser colocados ni en la base de una hipótesis, ni en el fundamento de los fenómenos que son realmente reales.”

„Die Vernunftbegriffe sind, wie gesagt, bloÙe Ideen, und haben freilich keinen Gegenstand in irgendeiner Erfahrung, aber bezeichnen darum doch nicht gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände. Sie sind bloÙ problematisch gedacht, um, in Beziehung auf sie (als heuristische Fiktionen) regulative Prinzipien der systematischen Verstandesgebrauchs im Felde der Erfahrung zu gründen. Geht man davon ab, so sind es bloÙe Gedankendinge, deren Möglichkeit nicht erweislich ist, und die daher auch nicht der Erklärung wirklicher Erscheinungen durch eine Hypothese zum Grunde gelegt werden können.” Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1976), 703.

¹⁶ Como sabemos, el sujeto corpóreo del investigador fue drásticamente reivindicado a comienzos del siglo XX por las ciencias físicas: en materia de astrofísica, la teoría de la relatividad postula que la localización de los sucesos físicos tanto en el tiempo como en el espacio son relativos al movimiento del observador. Sin él, ninguna medición espaciotemporal es posible. En física cuántica por su parte, el experimento llamado “de la doble rendija” demuestra que el observador influye de manera determinante en la forma como la onda/partícula se manifiesta. Cuando la observación se produce, la manifestación se comporta como una partícula, pasando a través de una u otra rendija, pero no a través de las dos. Cuando la observación no se produce, la manifestación se comporta como una onda atravesando las dos rendijas al mismo tiempo.

investigador que vaya en busca de estructuras constantes, y a la vez obligarle a que no crea *nunca*, ni por un instante, en la ficción operativa que ha elegido. En el mejor de los casos, aunque comience con el mayor empirismo posible, acaba por convencerse de que ha descubierto alguna estructura precisa de la mente humana”.¹⁷

El serialismo integral de Pierre Boulez de los años 50 es un ejemplo del estructuralismo aplicado a la música:

“Como dijo el sociólogo Levi-Strauss sobre el propio lenguaje, sigo convencido de que en la música no hay oposición entre forma y contenido, que no existe lo abstracto por un lado y lo concreto por otro. Forma y contenido son de una misma naturaleza, susceptibles de un mismo análisis”.¹⁸

La serie, que controlaba todos los parámetros musicales, constituía la estructura de base a partir de la cual la obra musical era generada, partiendo de sucesivas superposiciones paramétricas. El objetivo de la serie era “vincular [...] las estructuras rítmicas a las estructuras seriales mediante organizaciones comunes que incluyen también las demás características del sonido: intensidad, modo de ataque, timbre”.¹⁹

Ya de movida, las consideraciones individuales acechan el pretendido “objetivismo” de la serie: como el mismo Boulez reconoce, una serie de timbres no es equiparable a una serie de alturas y debe ser tratada por separado.

“Hay que señalar que estas permutaciones no se obtienen de forma automática, sino que se eligen por las cualidades especiales que poseen, dado que el punto de partida de estas investigaciones, y el objetivo que se proponen, pues, es ante todo, la evidencia del sonido”.²⁰

Aquí nos encontramos con una aporía fundamental. Recapitulemos: Boulez aplica la combinatoria como principio unificador de todos los parámetros musicales. Pero estos no son homogéneos; algunos permiten la abstracción (alturas, timbres) y en consecuencia pueden constituirse en series sin dificultad, mientras que otros (timbre, intensidades, articulaciones) son eminentemente fácticos y se elaboran a partir de la elección del compositor. Esta heterogeneidad de los parámetros musicales nos permite afirmar que el principio de unificación serial es irrealizable como método: existen filtraciones entre los dos niveles de la construcción musical considerados como herméticos, la estructura (la serie) y la forma (la obra). Así, comprendemos al serialismo integral como una heurística composicional, una ficción operativa donde la crítica de Eco al estructuralismo en general puede aplicarse sin reparos (ver nota N° 19).

¹⁷ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1989), 345-346.

¹⁸ « Ainsi que l'affirme le sociologue Lévi-Strauss à propos du langage proprement dit, je demeure persuadé qu'en musique il n'existe pas d'opposition entre forme et contenu, qu'il n'y a pas d'un côté, de l'abstrait, de l'autre, du concret. Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. » Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1963), 31.

¹⁹ « lier [...] les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. » Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966) 152. Reproduce el célebre artículo de Boulez “Éventuellement...”, de 1951.

²⁰ « Il est à noter que ces permutations ne sont pas automatiquement obtenues, mais qu'elles ont choisies pour les qualités spéciales qu'elles présentent, que le point de départ de ces recherches, et le but qu'elles se proposent, donc, est avant tout l'évidence sonore. » Boulez, *Relevés d'apprenti*, 45.

La circulación entre el sentir y el conocer, clave para la creación artística

Volviendo ahora a la cuestión de la irreductibilidad supuesta entre los momentos pático y gnósico de Straus, podemos interponer aquí el punto de vista de la fenomenología y de las ciencias cognitivas:

“Sostenemos, con Merleau-Ponty, que la cultura científica occidental requiere que veamos nuestros cuerpos no sólo como estructuras físicas sino como estructuras vividas y experienciales, es decir como ‘externos’ e ‘internos’, como biológicos y fenomenológicos. *Es obvio que ambos aspectos de la corporalidad no se oponen, sino que, por el contrario, circulamos continuamente de un aspecto al otro.* Merleau-Ponty entendía que no podemos comprender esta circulación sin una investigación detallada de su eje fundamental, a saber, la corporeidad del conocimiento, la cognición y la experiencia. Para Merleau-Ponty, pues, al igual que para nosotros, corporalidad tiene este doble sentido: abarca el cuerpo como estructura experiencial vivida y el cuerpo como el contexto o ámbito de los mecanismos cognitivos”.²¹

En ese mismo sentido, Morin describe la circularidad sujeto-objeto en los siguientes términos:

“Sólo hay un objeto en relación con un sujeto (que observa, aísla, define, piensa) y sólo hay sujeto en relación con un entorno objetivo, que lo co-constituye en su propio ser interno, que le permite existir, que le permite reconocerse, definirse y pensarse. El objeto y el sujeto, cada uno por su lado, son conceptos insuficientes. La idea del objeto puro es una reificación útil, no una representación correcta de la realidad. [...] Así, del mismo modo que la noción de objetividad sólo puede ser subjetiva, la noción de subjetividad no sólo puede ser objetiva; en otras palabras, *existe un circuito, una rotación ininterrumpida entre los dos términos de sujeto y objeto.*”²²

La cuestión de la circularidad nos remite a la pregunta que formuláramos anteriormente, en la que poníamos en cuestión el hecho de que el sentir y el conocer strausianos fueran dos categorías irreductibles. Aplicada al proceso de creación musical, la intuición del creador tiene que ser complementada con un conocimiento para que lo que originalmente constituye un puro sentir determinado sólo estadísticamente, pueda transformarse en un repertorio definido de instrumentos, acciones y principios.

Hacia una representación topológica

Guardando la idea de Straus por la cual las categorías de conocer/percibir y de sentir se encuentran en dos niveles ontológicos diferentes, el pasaje entre ambas no puede ser representado como un movimiento circular perfecto, que situaría las categorías al mismo nivel. El tránsito que buscamos entre categorías debe poder permitir la libre circulación de una categoría a la otra, guardando siempre la diferencia de niveles. Para ello, es preciso que el modelo de representación introduzca una circularidad topológica, dado que

²¹ Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Barcelona: Gedisa, 1992), 18-19.

²² « Il n’y a d’objet que par rapport à un sujet (qui observe, isole, définit, pense) et il n’y a de sujet que par rapport à un environnement objectif, qui le co-constitue dans son être interne même, qui lui permet d’exister, qui lui permet de se reconnaître, de se définir, de se penser. L’objet et le sujet, chacun livré à lui-même, sont des concepts insuffisants. L’idée d’objet pur est une réification utile, non pas une représentation correcte du réel. [...] Ainsi, de même que la notion d’objectivité ne peut être que subjective, la notion de subjectivité ne peut pas être qu’objective ; c’est-à-dire qu’il y a un circuit, une rotation ininterrompue entre les deux termes de sujet et objet [...] » Morin, *La méthode de la Méthode...*, 69-71.

"[...] esto no es un círculo. Es más bien la coexistencia de dos caras sin espesor, tales que pasamos de una a otra siguiendo la longitud. Inseparablemente, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas. Tiene una cara hacia las cosas, y una cara hacia las proposiciones".²³

En la ontología que propone Deleuze, el sentido mediador entre las cosas y las proposiciones y, por extensión, entre todas las categorías que se encuentran en oposición ontológica, depende de una continuidad entre los opuestos que puede estar dada por el anillo de Möbius.

"Sólo dividiendo el círculo como hicimos con el anillo de Möbius, desplegándolo en toda su longitud, desenroscándolo, aparece la dimensión del sentido por sí misma y en su irreductibilidad, pero también en su poder de génesis [...]".²⁴

De esta manera, la ontología de Deleuze articula los opuestos manteniendo siempre sus diferencias. [Figura 1].

"Al caracterizar los términos de los dualismos como dos lados de una superficie que están en una relación de 'continuidad reversible', Deleuze (1990, p. 340) deja claro que estos lados no se niegan el uno al otro, sino que se relacionan paradójicamente. Siguiendo el borde o frontera entre ellos, la lógica del sentido se desliza de un lado a otro, operando y funcionando en ambos, pero sin ser una característica formal de ninguno de ellos. Este borde carece de dimensionalidad propia, pero sirve para unir los dos lados divergentes (o series heterogéneas) en la superficie. Como frontera, distingue los dos lados y a la vez los pone en relación, como una membrana que pone en contacto los espacios internos y externos al mismo tiempo que los separa. [...]. Circulando sin cesar entre cada lado distinto, el anillo del Möbius crea la continuidad del reverso y del derecho: la frontera ramifica la serie heterogénea, hace de un mismo acontecimiento lo expresado por la proposición y el atributo de las cosas".²⁵

²³ « Mais là, ce n'est pas un cercle. C'est plutôt la coexistence de deux faces sans épaisseur, telle qu'on passe de l'une à l'autre en suivant la longueur. Inséparablement le sens est l'exprimable ou l'exprimé de la proposition, et l'attribut de l'état de choses. Il tend une face vers les choses, une face vers les propositions. » Gilles Deleuze, *Logique de sens* (Paris: Les éditions de Minuit, 1969), 34.

²⁴ « C'est seulement en fendant le cercle comme on a fait pour l'anneau de Möbius, en le dépliant dans toute sa longueur, en le détordant, que la dimension du sens apparaît pour elle-même et dans son irréductibilité, mais aussi dans son pouvoir de genèse [...]. Ibidem, 31-32.

²⁵ "In characterising the terms of the dualisms as two sides of a surface that are in a relation of 'reversible continuity', Deleuze (1990, p. 340) makes it clear that these sides do not negate each other but rather relate to one another paradoxically. Following the edge or frontier between them, the logic of sense slides from one side to another, operating upon and functioning within both but without being a formal characteristic of either. This frontier, edge, or border is without any dimensionality of its own but functions to link the two divergent sides (or heterogeneous series) at the surface. This frontier both distinguishes the two sides and brings them into relation with one another, like a membrane that puts internal and external spaces into contact at the same time as being that which separates them. [...]. Circulating endlessly between each distinct side, the edge of the Möbius creates the continuity of reverse and right sides. The frontier makes the heterogeneous series ramify; it makes one and the same event the expressed of the proposition and the attribute of things". Daniel Cockayne; Derek Ruez y Anna Secor, "Thinking Space Differently: Deleuze's Möbius Topology for a Theorisation of the Encounter", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 45, N° 1, (2020): 299.

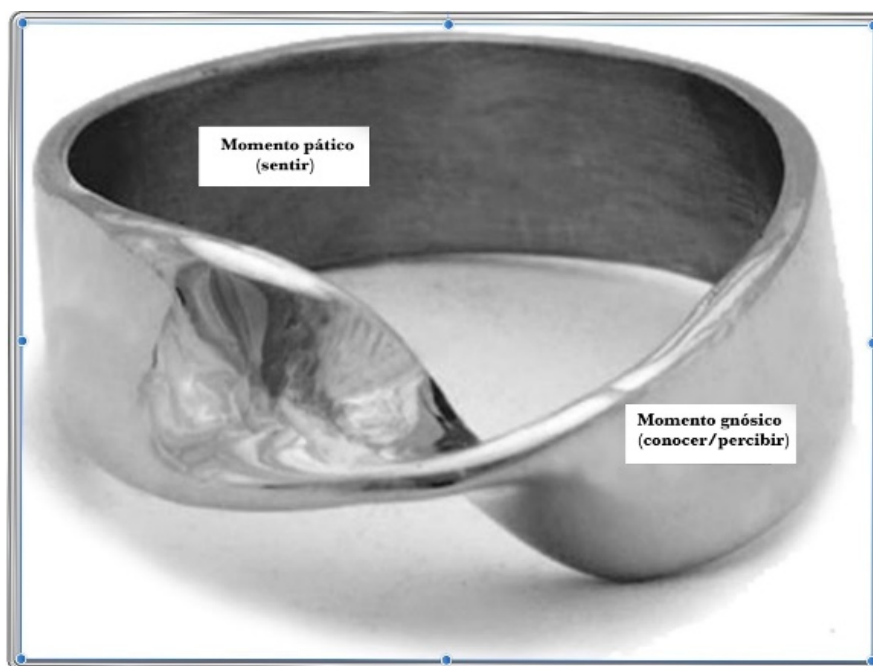


Figura 1. Los momentos pático y gnósico de Straus, articulados según la ontología de Deleuze

Queda de esta manera claro de qué forma una dimensión actúa como la virtualidad de la otra. Cuando conocer/percibir es una situación actual, sentir constituye su contraparte virtual y viceversa. Los dos aspectos son distintos y al mismo tiempo constituyen una unidad inseparable.

Hemos hasta aquí determinado una hipótesis de pasaje entre categorías presentadas como opuestas. Nos faltaría ahora preguntarnos cuál es el combustible que activa esa dinámica, es decir, cuál es la causa de la circularidad.

La inmersión mimética

“(Sócrates en diálogo con Adimante)

—Dime, te sabes de memoria el principio de la *Ilíada*: Crisés reza a Agamenón para que le devuelva a su hija; Agamenón se enfada, y Crisés, que fracasa en la obtención de su pedido, invoca los dioses contra los aqueos.

[...] Sabéis, pues, que hasta estos versos [...] es el Poeta (Homero) quien habla, y no intenta hacernos imaginar que se trata de otra persona; pero luego comienza a hablar como si fuera el mismo Crisés; intenta darnos la impresión, en la medida de lo posible, de que ya no es él quien habla, sino este sacerdote...

En general, es en este segundo estilo en el que se desarrollaron las aventuras en Ilion, o Itaca, o en la *Odisea* entera”.²⁶

²⁶ « (Socrate en dialogue avec Adimante) “Dis-moi, tu sais par cœur le début de l’*Iliade* : Chrysès prie Agamemnon de lui rendre sa fille ; Agamemnon se met en colère, et Chrysès, qui a donc échoué, invoque le Dieu contre les Achéens. [...] Tu sais donc que jusqu’à ces vers, [...] c’est le Poète qui parle, et il ne cherche pas à nous faire imaginer que c’est un autre ; mais ensuite, *il se met à parler comme s’il était lui-même Chrysès : il essaie de nous donner autant que possible l’impression que ce n’est plus Homère qui parle, mais ce prêtre* [...]”.

Globalement, c’est dans ce second style que se sont développées les aventures ayant pour théâtre Ilion, ou Ithaque, l’*Odyssée* tout entière.” » Platon, *La république* (Paris: Librairie Générale Française, 1995), 105.

En esta crítica contenida en *La República* de Platón a la *Ilíada* de Homero, queda manifiesto un procedimiento propio al arte, la *inmersión mimética*,²⁷ que el artista y el público experimentan en su relación con la obra. Observemos el pasaje más de cerca: Platón relata cómo en un primer momento, Homero habla en nombre de Crisés, contando cómo se postra ante Agamenón para pedir su gracia con la intención que le devuelva a su hija. Sigue un momento de gran emoción en la historia, consecuencia del iracundo rechazo de Agamenón y la humillación del padre suplicante.

Es a partir de este momento que el sacerdote invoca a los dioses y maldice a los aqueos por la afrenta que tiene que soportar. *Es ahora cuando Homero comienza a hablar en primera persona, tomando el lugar de Crisés; comprobamos el pasaje del momento gnósico al pático: la inmersión mimética se ha producido.* En la inmersión mimética hay, pues, un primer momento donde se mantiene la distancia entre el modelo y su representación. Partimos explícitamente de la metáfora: el modelo y su representación siguen siendo dos entidades autónomas con fronteras perfectamente delimitadas. Se trata entonces del momento gnósico de Straus.

Luego, hay un detonante que producirá la inmersión, que en este caso es la emoción de Homero ante la injusticia. Es esta emoción la que hace desaparecer la mediación de la representación. La distancia metafórica se suprime: el "a como si fuera b" se desvanece dejando en su lugar "a = b". Ahora hemos repentinamente abandonado el momento gnósico para introducirnos en el sentir, en lo que desdibuja los límites entre personaje y relator y de pronto configuran una unidad de sentido.

De hecho, Homero no pretende ser Crisés. Su compenetración con la situación dramática lo lleva a *ser y a no ser su personaje*, embriagado por la emoción de su relato. Su propia inmersión en la ficción es el requisito previo para que la inmersión del público se produzca, ya que Homero no es simplemente el poeta, sino también el primer receptor de su obra. Lo que le pasa a él, les pasa a todos. Es ciertamente un lector privilegiado, pero también es, en cierto sentido, como todos los otros. Lo que Homero siente, por encima de todo, es el detonante de los sentimientos que el público experimentará cuando lea la *Ilíada*.²⁸

Aquí vislumbramos la esencia de la actividad artística: poder pasar insensiblemente de una metáfora a una personificación, de un sentido consciente y voluntario de representación a un sentido inconsciente e involuntario de apropiación, de un momento gnósico donde es posible separar el sujeto y el objeto (en el ejemplo, el relator y el relato) a un momento pático donde ambos se confunden.

Este desplazamiento de sentido encuentra su fundamento epistemológico en los juegos infantiles de todas las culturas. En una transferencia de significado, necesaria para el desarrollo de su vida adulta, los niños aprenden a representar e inventar situaciones, produciéndose una escisión entre lo que ellos son en realidad y lo que pretenden ser a través de sus juegos. En principio, ellos son perfectamente conscientes de los límites que separan los dos mundos. Pero cualquier situación emocional puede detonar la inmersión y hacer que se deslicen al mundo virtual, donde la ficción se convierte en algo real. Es decir que el efecto que Platón descubrió y criticó en Homero como un acto de imitación que falsea la verdad, implica, tanto para los niños como para los adultos, un momento donde las fronteras de la realidad y la ficción se tornan difusas: el sentir superpone los

²⁷ Terminología de Jean-Marie Schaeffer, en su libro *Pourquoi la fiction?* (París: Éditions du Seuil, 1999). Respecto de la inmersión mimética, ver el capítulo II « Mimesis : imiter, feindre, représenter et connaître » ("Mimesis : imitar, fingir, representar y conocer"), 61-132.

²⁸ En la *Poética*, Aristóteles también pondrá en evidencia el efecto de inmersión mimética en el público: se trata de la *catharsis*, la purgación de las pasiones, de los sentimientos de miedo, lástima o cólera que la representación de la tragedia provoca.

dos niveles. Lo que comienza como un simulacro o una representación puede convertirse rápidamente en real —lo que sucede en los juegos de lucha y competición de los niños, por ejemplo—.

Ficciones inmersivas y no inmersivas

Recordemos que, en relación con el desarrollo psíquico de los niños, el psicólogo inglés Donald Winnicott desarrolló la teoría del *objeto transicional*.²⁹ Se trata de un objeto que no pertenece ni a la realidad psíquica ni a la realidad del mundo por separados, sino a las dos al mismo tiempo. El objeto transicional es una figura de reemplazo que el niño necesita para salirse de la fusión originaria con la madre e ir desarrollando gradualmente su personalidad de adulto. Winnicott llevó adelante su investigación distinguiendo dos funciones diferentes en los objetos transicionales: a) la de *reemplazo de la madre como persona*, donde el niño distingue perfectamente entre los dos y facilita en el futuro el desarrollo del pensamiento simbólico y representativo; b) la del *reemplazo de lo que la madre le brinda*, la sensación de seguridad, la comodidad de estar en sus brazos, el placer de amamantar. Con el objeto transicional el niño se sumerge al interior de estas sensaciones placenteras y se deja poseer por ellas, deslizándose así en un mundo de bienestar indisociable de él mismo.

Afirmamos que la teoría de Winnicott es la base epistemológica que explica la existencia de dos tipos de ficciones : a) las ficciones no inmersivas, aquellas en las que la referencia juega un papel metafórico o alusivo, pero en las que siempre es posible tener definidos los límites de la realidad y la ficción; y b) la ficciones inmersivas, por las que el sujeto se desliza en un mundo virtual de significados que se superpondrán a la realidad, y, si bien puede salir de ese mundo en cualquier momento, él siente, sufre, llora, ríe, se comporta y actúa en función del mundo virtual, guardando siempre un fondo difuso de realidad en segundo plano.

Estas dos modalidades no son estables; puede haber pasajes de una a otra, situaciones u objetos que faciliten la inmersión —que llamamos con Jean-Marie Schaeffer “vectores de inmersión”— y otros que devuelvan al sujeto a la realidad de la representación alusiva y metafórica. En las ficciones no inmersivas, el sentimiento de autocritica o el análisis de la situación impiden la dinámica de fusión sujeto/objeto (momento gnósico). Los límites entre el sujeto y el objeto se mantienen.

En las ficciones inmersivas se opera una identificación en la que el sujeto y el objeto son uno (momento pático); es en un primer momento imposible de determinar dónde comienza uno y dónde el otro.

Aplicación al arte

Al comienzo del proceso creativo, encontramos una identidad fusional entre el artista y su obra en estado de gestación. La obra terminada consume, por su parte, su separación con el creador. Entre estos dos momentos media una evolución de distanciación gradual, que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, que se va desarrollando a medida que la obra se realiza.

Como en el desarrollo de la personalidad de los niños, la individuación del artista produce un movimiento entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Se realiza necesariamente una separación gradual entre el artista y su obra, y para lograrla, los creadores hacen lo que los niños

²⁹ Donald Winnicott, *Jeu et réalité* (París: Gallimard, 1975).

con sus juegos: experimentan de manera involuntaria e inconsciente una escisión en la personalidad. Llegan muchas veces a resentir una presencia externa controlando las operaciones que se llevarán a cabo; esto ocurre como si la obra en gestación estuviera controlando su propia evolución, independientemente de ellos como creadores.

“Ya he evocado y seguiré evocando el intercambio en forma de diálogo que tiene lugar entre el creador y su obra, y la necesidad que siente el artista de tratar su obra como un ser independiente dotado de una vida autónoma”.³⁰

La apropiación e internalización de los materiales con los que se realizará la obra produce como consecuencia la aparición de una realidad virtual, que, a semejanza de los juegos infantiles, se superpone e interactúa con el mundo exterior.

Aplicación del modelo desarrollado a la improvisación musical³¹

En situación de improvisación, los momentos pático y gnósico de Straus constituyen los dos polos del trabajo a realizar. El conocimiento se ve representado a través de una semiótica evolutiva, adonde se van agregando las informaciones que provienen de los emergentes de la improvisación. Esta es una acción, un sentir; la improvisación se delinea como un camino que nos hace progresar hacia la determinación de los eventos involucrados. Los símbolos también evolucionan hasta cristalizar en la partitura definitiva del trabajo.

Existe entonces un movimiento de circulación entre la improvisación y la presentación gráfica, que es exactamente lo que acabamos de poner de manifiesto con nuestra investigación actual: entre la improvisación y sus símbolos se produce la circularidad topológica entre el sentir el conocer que ya hemos postulado. [Figura 2].

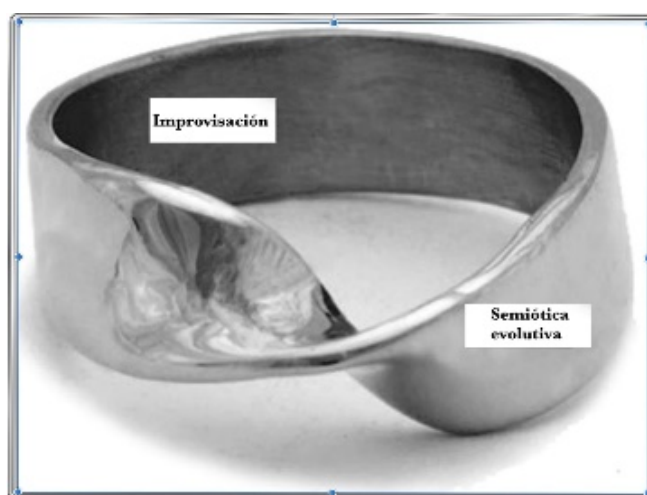


Figura 2. Articulación entre la improvisación y la semiótica evolutiva, según la ontología de Deleuze

³⁰ « J'ai déjà évoqué et j'évoquerai encore l'échange dialogué qui s'instaure entre le créateur et son œuvre, et le besoin que ressent l'artiste de traiter son œuvre comme un être indépendant doué d'une vie autonome. » Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (Paris: Gallimard, 1974), 121-122.

³¹ En la segunda parte de nuestro artículo “Una composición musical a partir de una improvisación: Fundamentación hermenéutica - Experiencia heurística de creación” (nota N° 1) damos un ejemplo del desarrollo evolutivo de una improvisación en vías a la composición de una obra. Es importante que el lector pueda consultar la bitácora de dicha improvisación, a la que remitimos.

El diagrama evolutivo que se muestra a continuación explica los diferentes momentos de la improvisación musical realizada en vías de la composición de una obra. [Figura 3].

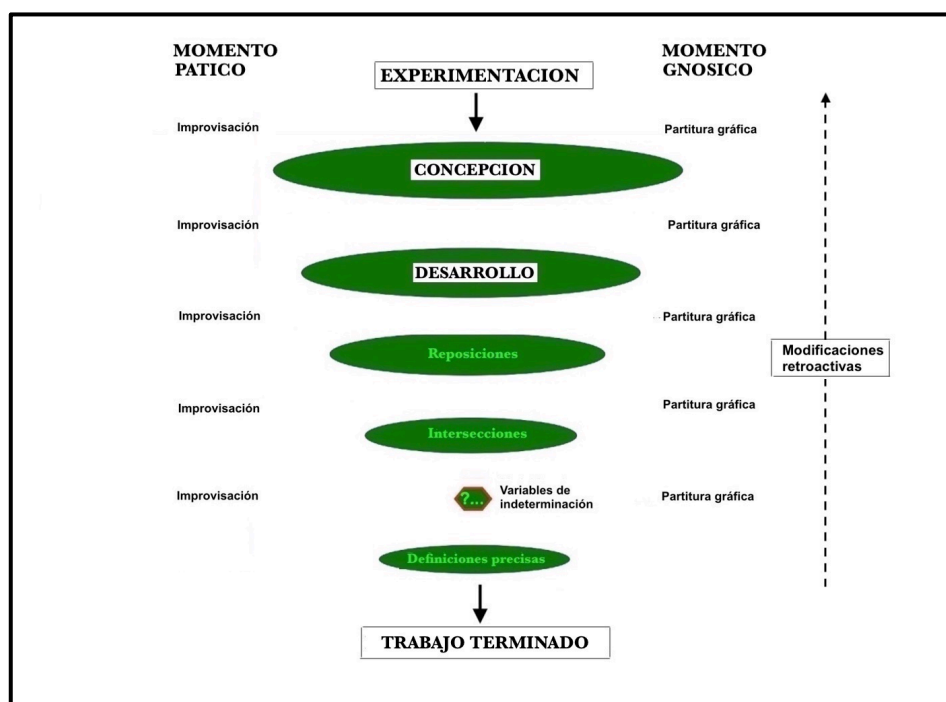


Figura 3. Diagrama evolutivo de una improvisación musical. Fuente: elaboración propia

En un primer momento se produce la experimentación con los materiales que van a utilizarse en la improvisación, hasta lograr determinar lo que los improvisadores sienten como comienzo. Se produce la concepción de la futura obra como una epifanía, un encuentro mágico con el germen que va a dar origen a la pieza. Es el momento de lo que hemos llamado *intuición global de la forma*.

A partir de aquí se origina el desarrollo del trabajo de improvisación, incluyendo las cuestiones relativas a la reposición de los eventos, a las intersecciones posibles entre las situaciones temáticas que se plantean y a la emergencia de determinaciones precisas de los materiales y de las acciones. Un lugar aparte merece lo que podemos llamar las variables de indeterminación, en el diagrama representadas con un signo de interrogación. Hay que tener en cuenta que la improvisación no tiene necesariamente que seguir el diagrama de manera sistemática: además, no todas las situaciones temáticas que surgen como emergentes del trabajo evolucionan al mismo tiempo. Puede ocurrir que el trabajo derive en un juego y, entonces, el desarrollo será la determinación de sus reglas, estadísticas o determinadas. Además, está abierto el tema de la simbólica musical que se emplea: puede ocurrir que algunos pasajes continúen a ser descriptos mediante notaciones gráficas, mientras que otros puedan ser escritos en notación tradicional, dependiendo de la naturaleza de las ideas y de las acciones que resultan.

Se puede constatar que los diferentes niveles propuestos siguen un orden en forma de pirámide invertida, lo que indica a las claras cómo el proceso de identificación de los improvisadores con sus acciones y materiales va delimitando y definiendo el resultado futuro.

También el diagrama indica que hay modificaciones retroactivas que pueden tener lugar, sin alterar el desenvolvimiento regular del trabajo. Esto impide considerar el proceso como una dialéctica dura, polarizada en el resultado como síntesis.³²

El final del proceso es la obra terminada, la partitura para las obras escritas o la fijación mnemónica estadística o determinista para las obras no escritas.

Conclusión

El título de este artículo "La complejidad creadora" hace alusión a la filosofía de la complejidad de Edgar Morin. En efecto, otra manera de llegar a las mismas conclusiones en cuanto a la circularidad entre sentir y conocer que hemos desarrollado aquí sería analizar estas dos categorías como entreteniéndose una dialógica, es decir un diferendo que no llega a resolverse nunca pero que contribuye a producir, y a explicar, el proceso de creación. Es sin duda este diferendo el que rescata Ehrenzweig para definir sus visiones *sincrética* y *analítica* del artista, materia de su trabajo *El orden oculto del arte*. Pero todo esto ya ha sido desarrollado en la fundamentación hermenéutica del artículo gemelo a este, al cual, una vez más, remitimos.

Guardamos la esperanza de que nuestras incursiones en el proceso vivo de creación musical hayan posibilitado la creación de una herramienta estética dinámica que pueda contribuir a la inteligibilidad de la complejidad creadora, arrojando nuevas luces sobre el proceso de composición de una obra.

* * *

Referencias bibliográficas

- Arnheim, Rudolf. *La pensée visuelle* [traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu]. París: Flammarion, 1976.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. París: Gallimard, 1963.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. París: Seuil, 1966.
- Cockayne, Daniel; Ruez, Derek y Anna Secor. "Thinking Space Differently: Deleuze's Möbius Topology for a Theorisation of the Encounter", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 45, N° 1, (2020): 194-207. <https://doi.org/10.1111/tran.12311>
- Deleuze, Gilles. *Logique de sens*. París: Les éditions de Minuit, 1969.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* [traducción de Francisco Serra Cantarell], 4ta. ed. Barcelona: Lumen, 1989.
- Ehrenfels, Christian von. "Sur les qualités de la forme" [traducción al francés de Denis Fisette]. En *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, 2007.
- Ehrenzweig, Anton. *L'ordre caché de l'art* [traducción al francés de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy]. París: Gallimard, 1974.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteils-kraft* [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft], 14. Aulage, 1996.

³² Sobre la crítica a la dialéctica de la composición, véase Ricardo Mandolini, "Adorno and Avant-garde Music", *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, Vol. 4, 3, (2021).

- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1976.
- Maldiney, Henri. "Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus". En *Regard, Parole, Espace*. París: Les Éditions du Cerf, 2012.
- Mandolini, Ricardo. "Una composición musical a partir de una improvisación: fundamentación hermenéutica - Experiencia heurística de creación", *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N° 8, (2022): 137-191. <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/24823>
- Mandolini, Ricardo. "A Musical Composition based on Improvisation", *The American Journal of Humanities and Social Sciences Research* (the AJHSSR), Vol. 5, 5, (2022). http://www.theajhssr.com/current_issue.html
- Mandolini, Ricardo. "Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics", *Journal of Fine Arts*, Vol. 3, N° 1, (2020). https://www.sryahwapublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptfERJ7zKJa7-ZJf3i9B4no2IaKIEZ_So35Ewx1BAakzUIzs8
- Mandolini, Ricardo. "Adorno and Avant-garde Music", *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis* (IJMRA), Vol. 4 N° 3, (2021). <http://ijmra.in/v4i3/10.php>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción* [traducción de Jem Cabanes]. Buenos Aires: Planeta – De Agostini, 1984.
- Morin, Edgar. *La méthode de la Méthode, le manuscrit perdu*. París: Actes Sud, 2024.
- Platón. *La république* [traducción al francés de Jacques Cazeaux]. París: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995.
- Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation* [traducción al francés de Christian Sommer, Vincent Stanek y Marianne Dautrey. Notas de Vincent Stanek, Ugo Batini y Christian Sommer]. París: Gallimard, 2009.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* París: Éditions du Seuil, 1999.
- Straus, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [traducción al francés de G. Thines y J.-P. Legrand]. París: Ediciones Jérôme Million, 2000.
- Varela, Francisco; Thompson, Evan y Eleanor Rosch. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* [traducción de Carlos Gardini de *Embodied Mind. Cognitive Sciences and Human Experience*]. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Webern, Anton. Conferencia del ciclo "El camino hacia la composición de doce sonidos" del 26 de febrero de 1932. En *Chemin vers la nouvelle musique (Camino hacia la nueva música)* [traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé]. París: Ediciones Jean-Claude Lattès, 1980.
- Winnicott, Donald. *Jeu et réalité* [traducción al francés de Claude Monod y Jean-Bertrand Pontalis]. París: Gallimard, 1975.

* * *

Ricardo Mandolini. Compositor argentino, Profesor Emérito de la Universidad de Lille, Francia. Creador de la disciplina musicológica Heurística Musical. Fundador del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Lille. Organizador del Festival Internacional Anual SIME (Semana Internacional de la Música Electroacústica) y del concurso homónimo de música electroacústica, entre 2013 y 2019. Doctorado en la

Universidad París VIII, en Saint-Denis, Francia, en 1988. Habilitado para dirigir investigaciones por la Universidad de París I Panthéon–Sorbonne, en 1993. Realizó sus estudios de composición en Alemania, en la Musikhochschule de Colonia; y, previamente, en el Antiguo Conservatorio Musical Beethoven, de Buenos Aires. Obtuvo el Premio “Magisterium” del Festival Internacional de Música Electroacústica, en Bourges, Francia, en 2002; y el Gran Premio de Artes, de Lille, en 2013. Autor de más de cincuenta composiciones, sus obras se interpretan en los más prestigiosos festivales de música electroacústica. Ha publicado cinco libros y más de cuarenta artículos en revistas especializadas de Alemania, Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la India. Actualmente, es docente de posgrado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2025