



Psicología desde el Caribe

ISSN: 0123-417X

psicaribe@uninorte.edu.co

Universidad del Norte

Colombia

Lara Posada, Erika M.; De Castro Correa, Alberto M.
Libertad vs. límites en la creación de una obra musical
Psicología desde el Caribe, vol. 34, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 172-183
Universidad del Norte
Barranquilla, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21356012002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LIBERTAD VS. LÍMITES EN LA CREACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL

Freedom vs. limits in the creation of a musical work

Erika M. Lara Posada, Ph.D.*
Alberto M. De Castro Correa, Ph.D.**

Resumen

Varios han sido los aspectos no tenidos en cuenta en la comprensión del fenómeno de creación de obras musicales en lo que respecta a experiencias vividas por los compositores, tales como la experiencia de libertad y la vivencia de límites o determinismos durante el proceso creativo. En este artículo se analizan estos dos fenómenos humanos (libertad y determinismos) en 3 compositores del Caribe colombiano a través del método fenomenológico, el cual busca comprender realidades cuya naturaleza y estructura dependen de las personas que las viven y experimentan, y que son determinantes para la comprensión de la vida psíquica de cada persona (Martínez, 2009), y se encontró que a pesar de que el compositor necesita confrontar toda una serie de determinismos los cuales inician desde las mismas limitaciones del lenguaje musical, que en su estructura maneja unas reglas propias, puede sin embargo vivenciar un importante grado de libertad, reflejándose este en la manera como ellos se relacionan con dichos límites, y en la capacidad que tienen de saber que son también ellos los determinados. Se concluye que la creatividad surge en ellos a partir de esa tensión entre la propia espontaneidad y las limitaciones.

Palabras clave: Creatividad, música, creación musical, libertad, límites.

*Universidad Simón Bolívar, Barranquilla (Colombia)

** Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia)

Correspondencia: Universidad del Norte, km 5 antigua vía a Puerto Colombia. Barranquilla, Atlántico. amdecast@uninorte.edu.co, eposada@uninorte.edu.co.

Abstract

Several aspects don't have been studied in understanding the phenomenon of creation of musical works, with respect to experience by composers, such as experience of freedom, and experience of limits or determinism, during the creative process. In this article these two human phenomena (freedom and determinism) in 3 composers of Colombian caribbean were researched through the phenomenological method, which seeks to understand realities whose nature and structure depend on the people who live and experience, and which are decisive for the understanding of life are analyzed psychic each person (Martinez, 2009), finding that although the composer needs to confront a series of determinisms which start from the same limitations of musical language, which in its structure have their own rules, the composer can still experiencing a significant degree of freedom, reflected it in how they relate to those limits, and the ability to know that are they also determined, concluding that creativity arises in them from the tension between spontaneity itself and limitations.

Keywords: Creativity, music, music creation, freedom, limits.

Citación/referenciación: Andrés, M., Castañeras, C., Stelzer, F., Canet Juric, L., & Introzzi, I. (2016). Funciones Ejecutivas y Regulación de la Emoción: evidencia de su relación en niños. *Psicología Desde el Caribe*, 2(33), 169-189. DOI: <http://dx.doi.org/10.14482/psdc.33.2.7278>

INTRODUCCIÓN

Haciendo una revisión en bases de datos sobre investigaciones en Psicología existencial que indagaran desde el método fenomenológico sobre la vivencia, la libertad y los límites en la creación de obras musicales, tales como: ScienceDirect y Scopus de Elsevier, Jstor, Redalyc, ISI Web Knowledge, y Journals como: Journals of Phenomenological Psychology, The Humanistic Psychology, Review of Existential Psychiatry and Psychology; Journal of Humanistic Psychology, etc., entre artículos de investigación, tesis de grado y libros de texto, fueron encontrados algunos documentos desde 1939, año en el que el músico ruso Igor Stravinsky en su libro *Poética Musical* se constituye en uno de los pocos autores que escribe sobre dicha dinámica (Libertad vs. Límites). Otros estudios, a pesar de aproximarse desde el enfoque fenomenológico a las distintas dinámicas implicadas en la experiencia

musical, ninguno indaga o hace comprensión de la vivencia de libertad y/o límites en la creación de la música.

La *libertad* para Irvin Yalom (1984) es la característica que permite a los seres humanos cambiar la estructura de sus vidas, que ha sido “tejida por ellos mismos y susceptible de volver a tejerse de múltiples maneras (...) para volver a conformarla de forma enteramente diferente” (pp. 283-284). “Uno se crea a sí mismo (...) el desear y decidir son los dos fundamentos básicos de la creación (...) La persona se crea a sí misma tal como desea ser” (p. 281). Este autor afirma entonces que no hay reglas, sistemas éticos ni valores, ni ningún tipo de referencia externa ni grandes designios en el universo, pues solo el individuo es el creador (p. 269).

Cuando reparamos que nada tiene en el mundo significación sino es por la propia *creación* del

hombre (Yalom, 1984, p. 354), ello es igualmente válido en el proceso del arte, que como afirma Fregtman (1990), el músico construye un nuevo mundo que no está allí hasta que él lo pone, y que ese movimiento de la mutación conlleva un elemento esencial que es el principio de *libertad* y autonomía: “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).

En contraste con esta experiencia de *libertad*, Rollo May (1975) reconoce que actuar a partir (o a pesar) de los *límites*, le permite al ser humano tener la capacidad de saber que es un ser determinado; y de acuerdo con la manera como se relaciona con estos límites (haciendo conciencia de eso que *es* respecto a lo que lo determina) será lo que definirá su devenir. De la lucha contra un límite nace la adquisición de la *conciencia*, que es “el conocimiento que surge de la tensión dialéctica entre las posibilidades y las limitaciones (...) para la personalidad humana la confrontación de límites resulta ser, en realidad, expansiva. De este modo la limitación y la expansión van juntas (May, 1975, p. 170).

Desde el punto de vista psicológico, May observó en los hospitales que muchos psicóticos caminan pegados a la pared, porque cualquier existencia “sin límites” la experimentan como algo extremadamente peligroso: “Se mantienen orientados hacia los bordes, preservando siempre su ubicación en el ambiente externo. Como no tienen ubicación interna, les es de especial importancia el retener cualquier tipo de ubicación externa de la que puedan disponer” (May, 1975, p. 180); finaliza diciendo que la *forma* es la última necesidad de los límites y

la que evita que la imaginación nos arrastre a la psicosis (p. 182), pues es la *forma* la que provee las fronteras esenciales y la estructura para el acto creativo: “De ahí que la forma, y de modo similar, el diseño, el plano y el modelo se refieran todos al significado inmaterial presente en los límites” (p. 175).

La creatividad requiere entonces *límites* como factor necesario en su nacimiento, puesto que “el acto creativo surge de la lucha de los seres humanos con y contra aquello que los limita” (May, 1975, p. 168). Para May, “la tensión controlada y superada que se halla presente en la obra de arte es el resultado de la victoriosa batalla que el artista sostuvo con y contra los límites” (p. 173-174):

Como aquellos que establecen las márgenes de un río, sin las cuales las aguas se desparmarían sobre la tierra y no existiría ningún río, es decir, el río está constituido por la tensión entre el agua que fluye y las márgenes (...) la creatividad surge de la tensión entre la espontaneidad y las limitaciones, y éstas últimas (como márgenes de un río) constriñen la espontaneidad dentro de las formas diversas que les son esenciales a la obra de arte o al poema (p. 172).

Igor Stravinsky (s. f.) afirma que un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía: “porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es” (p. 85); los límites no se constituyen como impedimento para la creatividad; por el contrario, delimitan los recursos desde los cuales puede asirse el compositor para dar forma a su creación. Stravinsky siente una especie de terror cuando al ponerse a trabajar tiene la sensación que todo le está permitido:

Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor; si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa, desde entonces, es vana. ¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? (p. 86).

Definida la música como la sensación agradable que somos capaces de percibir “como resultado de la energía acústica que se propaga a través de un medio, formada por multitud de frecuencias que dan lugar a un determinado espectro, y originada por las vibraciones de determinados cuerpos u objetos” (Jauset, 2011, p. 25), Stravinsky se aferra así a las reglas y estructura propia del lenguaje musical, a partir de cuyas limitantes, paradójicamente, le sobreviene un cierto grado de libertad:

Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes. De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás (p. 86).

Solo cuando Stravinsky sabía a ciencia cierta cuáles eran los recursos con los que contaba y con cuales no era que lograba disminuir su ansiedad:

Lo que me saca de la angustia que me invade ante una libertad sin cortapisas es que tengo siempre la facultad de dirigirme inmediatamente a las cosas concretas que he expuesto. Sólo he

de habérmelas con una libertad teórica. Que me den lo finito, lo definido, la materia que puede servir a mi operación, en tanto esté al alcance de mis posibilidades. Ella se me da dentro de sus limitaciones. A mi vez le impongo yo las mías. (p. 87).

Concluye entonces que en la vivencia de la libertad es el mismo creador quien se impone sus propios límites para la construcción de la obra:

Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas. Y diré más: mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga, uno, mejor se libera de las cadenas que traban al espíritu (p. 87).

MÉTODO

No existiendo estudios sobre la experiencia de libertad y límites vividos por los compositores, se constituye este vacío de información en un área problemática, que en la investigación cualitativa es entendida por Sandoval (1997) como aquella que “emerge del análisis concreto de un sector de la realidad social o cultural tal cual ella se manifiesta en la práctica y no a partir de conceptualizaciones previas realizadas desde alguna de las disciplinas ocupadas del estudio de lo humano” (p. 103); tal como lo resalta López (2003) cuando afirma que la realidad es la que inspira este tipo de investigaciones, y es a partir de su reconocimiento que se puede determinar la problemática a investigar.

Tipo de investigación

Estudio de caso cualitativo, el cual implica, según Rodríguez (1999, p. 8), un proceso de

indagación que se caracteriza por el examen detallado, comprensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés, información recolectada a través de la entrevista individual en profundidad, considerada por Lucca y Berríos (2003) como la entrevista 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).

Esta información es analizada metodológicamente mediante un 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, si no como resultado del estudio directo de los fenómenos”. (De Castro & Moran, 2007, p. 202).

Participantes

Tres compositores hombres del Caribe colombiano de 52, 53 y 69 años, dos de ellos con formación académica musical (especialización en Composición, Conservatoire Nationale de París, y doctorado en Musicología, Universidad de la Sorbona) y uno sin formación académica musical, habiendo dedicado todos gran parte de sus vidas a la creación de obras musicales, de géneros distintos, tales como: música clásica, sinfónica, de cámara, vocal, tropical, folclórica, contemporánea, entre otros, constituyéndose en ellos la composición musical como actividad laboral.

Los criterios de inclusión de la investigación cualitativa de diseño fenomenológico tenidos en cuenta para la escogencia de los sujetos de investigación de este estudio fueron: 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 y Giorgi, 2003; Giorgi, 1985). Así, los tres participantes seleccionados han vivenciado todos la experiencia de creación musical, pues son todos compositores, y pudieron explicar verbalmente su experiencia de creación musical.

Instrumento

La entrevista individual en profundidad fue la técnica escogida en la recolección de información de este estudio. Acerca de la misma Lucca y Berríos (2003) consideran que mediante esta clase de entrevista se busca comprender el comportamiento de las personas, sin establecer de antemano unas categorías que limiten la búsqueda de la información. Se trabaja básicamente con preguntas abiertas que dependen del curso espontáneo que tome el relato del entrevistado, por lo cual este representa un papel activo y puede hablar libremente acerca de sus ideas, sentimientos, actitudes y puntos de vista sin ser interrumpido.

Por lo anterior, consideran que para obtener respuestas detalladas, el entrevistador debe formular preguntas abiertas que indaguen sobre la experiencia, logrando profundizar al utilizar palabras tales como qué, cuándo, cómo, con qué objeto (Bonilla, 1997), por lo que debe estar preparado para aceptar cualquier respuesta posible sin reaccionar positiva o negativamente a ellas. En el caso de este estudio, las preguntas guía u orientadoras fueron: ¿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 para la persona la experiencia de creación de una obra musical?

La entrevista individual en profundidad es entonces más flexible en cuanto al intercambio verbal, y se obtiene así una gran cantidad de datos con mayor facilidad. No se tiene de ante mano una estructura definida rígidamente para la forma de la entrevista, por lo tanto el sujeto entrevistado asume un rol activo al expresarse libremente en cuanto a sus sentimientos, ideas, actitudes, puntos de vista, sin ser interrumpido por el investigador. El objetivo de esta entrevista es llegar a comprender el comportamiento tanto de la sociedad como de las personas que la integran sin limitar la búsqueda de información (Lucca & Berrios, 2003).

Procedimiento

El método fenomenológico implica la realización de tres etapas: Previa, Descriptiva y Estructural, en cuya primera etapa el investigador realiza una “Clarificación de los presupuestos” que estén presentes en él con respecto al fenómeno investigado. Posterior a ello se pasa a la Etapa Descriptiva, en la que se elige la técnica de recolección de información más apropiada (en el caso de este 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, 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 estructura descriptiva denominada “Estructura Situada” de cada uno de los sujetos de investigación. (Martínez, 2009).

Finalmente, 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 con los sujetos estudiados, que permita la retroalimentación de toda información analizada a través del anteriormente descrito método fenomenológico, y así finalmente elaborar una Discusión, resultado esta del análisis efectuado a sus Resultados, en relación con lo que ha sido planteado por otros investigadores sobre el tema estudiado, para compararlos, contraponerlos o complementarlos, de esta manera poder entenderlo mejor (Martínez, 2009).

El estudio cualifica como una Investigación sin riesgo, es decir, que no realiza ninguna intervención o modificación intencionada de variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de los individuos que participan en el estudio (artículo 11, Resolución 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, sin embargo, son tenidos en cuenta principios éticos de respeto y dignidad desde el momento mismo de contactar a los participantes.

El proceso consistió en establecer comunicación directa con ellos, explicarles los objetivos y alcance del estudio, quienes, manifestando su interés en ser partícipes de la investigación, se les garantiza con la comprensión y firma del “Consentimiento Informado” que al terminar

la investigación se les brindaría la información correcta sobre todas las variables utilizadas, evitando el recurso de la información incompleta o encubierta, salvaguardando su bienestar y derechos (Colegio Colombiano de Psicólogos, 2009, capítulo VII: De la investigación científica, la propiedad intelectual y las publicaciones).

RESULTADOS

Habiéndose integrado todas las estructuras particulares en una estructura 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).

Observamos que al disponerse el compositor a ordenar sus ideas sonoras (puesto que los elementos sonoros por sí solos no constituyen la música sino al organizarse), en la creación de una obra musical está implicado un proceso consciente y racional indispensable para materializar la obra, y que hace al compositor consciente tanto de los recursos que no posee como de aquellos que sí posee, o en qué nivel, tales como los conocimientos musicales que posee, acerca del lenguaje musical preexistente, las técnicas musicales establecidas, el conocimiento de todas las cualidades del sonido y su control, el tipo de música que se va a componer para escoger el lenguaje musical más adecuado para esa obra, y el público al que va dirigida, etc.

Esta fase consciente de oficio es la que le permite al compositor poner en evidencia todos aquellos aspectos que más quiere resaltar en su

obra; así, una técnica muy pulida, es decir, bastante desarrollada, le permitirá a un compositor crear obras maestras, ya que a través de un buen dominio de las técnicas de composición este logrará llegar hasta donde quiere expresarse, sintiéndose así más libre al componer, tal como fue manifestado por el Sujeto 1:

Solamente una técnica muy pulida, muy determinada, muy grande, hace que alguien pueda lograr hacer obras maestras, porque ya la técnica y el oficio no es una traba en el proceso de creación, sino al contrario, es algo que hace que fluya todo el resto, o sea, tu oficio está allí y tu oficio simplemente se encarga de que todo fluya, de que todo salga, de que todo se vea mejor.

Todo este proceso racional o consciente le permite al compositor iniciar un estadio de organización de unos primeros datos sensoriales emergidos previamente en una primera fase intuitiva, a los cuales posteriormente dará forma, de manera que pueda lograr hacerlos audibles e inteligibles a un público oyente; constituyéndose esta fase consciente en ocasiones en la más difícil de todo el proceso de creación musical, puesto que dadas las reglas y el lenguaje propio de la música, así como la resolución de todos los problemas acústicos, orquestales, armónicos y demás aspectos técnicos-musicales implícitos en una composición para materializarla, estos demandan del compositor un gran esfuerzo, que puede significarle mucha preocupación y angustia, lo cual pone en evidencia su experiencia, sus límites y los muchos o pocos conocimientos o recursos que haya adquirido; lo que rinde cuentas de la *voluntad* de trabajo que le es requerida a un compositor para explorarse, desarrollar y culminar una obra musical en feliz término. A este respecto, el sujeto de investigación 2 expresó:

Muy a pesar de que siempre tengo algo que decir musicalmente, siempre tengo algo en la cabeza dándome vueltas, no siempre estoy en el oficio o en la intencionalidad de ponerme a definir algo que me está dando vueltas en la cabeza; porque definirlo me requiere un tiempo, me requiere una dedicación, me requiere un estado también; para mí requiere un estado.

Para algunos compositores, colocar en partituras la composición musical una vez finalizada requiere, por ejemplo, de un gran esfuerzo de voluntad. Y para lograr dicho objetivo, cada uno hace uso de las más personales maneras de construcción y finalización de la misma: por un lado, a sabiendas que tanto el movimiento del cuerpo en la ejecución de los instrumentos como el sentimiento que experimenta el músico cuando los ejecuta influyen en el sonido que finalmente se genera, algunos compositores experimentan la necesidad de explorar y sentir los instrumentos, para aproximarse un poco a la forma como estos serán ejecutados en la interpretación de sus composiciones; como también se torna importante trabajar previamente con quienes serán los intérpretes de la obra, y en esa medida, tratar de acercarse a la idea de cómo se escuchará.

Valiéndose entonces los compositores de toda esa gama de recursos para manifestar a través de la obra todo aquello que quieren expresar, en la medida en que sean mayores estos recursos, más posibilidad tendrá el compositor de ser *libre*, tal como lo manifiesta el sujeto de investigación 1 cuando aclara que solo a través de un buen dominio de las técnicas de composición logra un compositor crear obras maestras y llegar hasta donde él mismo quisiera expresarse; es decir, solo una técnica muy pulida y bastante desarrollada es lo que le permitiría a un compositor sentir mayor libertad al componer, como lo manifestó el sujeto 1:

Es absolutamente necesario que el compositor como en cualquier otra disciplina de trabajo tú domines el oficio, hasta en sus máximas posibilidades, y eso te va a dar la libertad de expresión para lograr el objetivo final que es una composición realmente inspirada, libre, sin ataduras, o sin los problemas que significa tener que estar luchando con la técnica misma del oficio que pues en este caso serían las técnicas de composición, porque eso te va a limitar tu propia expresión; o sea, la única manera de lograr llegar hasta las últimas consecuencias de lo que quieres expresar, de lo que quieres decir, es solo a través de una técnica de un dominio absoluto de tu técnica de composición.

Así, a través de una composición musical los compositores logran entonces exteriorizar estados psicológicos, que se necesitan de alguna manera decir o “retratar”; por ejemplo, cuando la idea inicial de la obra es del propio compositor, este, buscando dentro de sí mismo, orienta la expresión de su sentimiento a través de la armonización y la orquestación hacia el estado psicológico que quiere transmitir; o cuando la idea creativa es de otra persona, el compositor necesita sentir que es el dueño de la melodía, interiorizándola como suya, como si hubiese nacido de él, sentirse en determinado momento su creador, de esta manera, elegir los elementos sonoros requeridos para orientarla musicalmente hacia donde su autor la quiso llevar.

Pero además de los límites presentes en todo lo concerniente al lenguaje musical mismo, aspectos concretos del contexto pueden igualmente fungir como limitantes en un proceso de creación musical, como lo manifestó el sujeto de investigación 2:

En la medida en que tú tengas un espacio satisfactorio, de tiempo y del propio espacio, que tengas la tranquilidad, y eso implica normal, que

esté la leche para el desayuno, y que esté pago el colegio de los niños, el precio del agua, entonces sí están esas condiciones mínimas, entonces me pongo, voy en el proceso de la creación.

Todo lo anterior nos aclara que ese camino que inicia el compositor de dar un orden musicalmente estético a lo que quiere expresar, lo conduce a un proceso en el que si bien vivencia la posibilidad de dar rienda suelta a su imaginación y experimentar cierto grado de libertad, le implica también la confrontación con ciertas demarcaciones que si bien ofician como límites en su objetivo final que es la creación de la obra, son precisamente dichos límites los que le permiten moldear a su gusto las figuras que aspira esculpir para pulir su obra musical de manera que quede materializada como quiere, es decir, darle la *forma* como le gustaría finalmente que se escuchara.

DISCUSIÓN

Siendo el objetivo de este artículo realizar un análisis sobre la comprensión de la experiencia de libertad, así como de la vivencia de determinismos o límites implicados en la creación de obras musicales, se observó en el desarrollo de la creación de las mismas que los compositores vivencian un proceso consciente y racional, de selección y exclusión de elementos, que lo van conduciendo a la obtención de la forma musical que quiere lograr; y en su necesidad de querer adecuar el significado a una u otra forma, requiere que indague en la imaginación por nuevos significados.

Lo anterior rinde cuentas de cierto grado de libertad del que gozan los compositores de acuerdo con sus conocimientos musicales y sus capacidades creativas, que los hace ya sea rechazar ciertas formas de decir lo que se quie-

re expresar, y por el contrario escoger otras, encontrando significados quizás mucho más profundos y novedosos, proceso este de dar *forma* que para May (1975) no consistía simplemente en una mera poda; por el contrario: “es una ayuda para encontrar nuevos significados, un estímulo para condensarlos, simplificarlos y purificarlos y para descubrir en una dimensión más universal la esencia de lo que deseamos expresar” (p. 177).

Sin embargo, los compositores se ven confrontados con la presencia de ciertos límites que la misma construcción de la obra le impone a su proyecto creativo; a lo que se refirió Stravinsky cuando sobre los elementos de *sonido y tiempo* —con los que cuenta únicamente el lenguaje musical—, manifestó que la música es inimaginable desvinculada de ellos. Manifiesta este autor que la función del creador es pasar por cierto filtro los elementos que recibe, ya que es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites, así: “cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es” (Stravinsky, s.f., p. 85); sobre lo que finalmente concluyó: “Me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos” (p. 86).

En ese sentido nos expresa May que la creatividad surge de la tensión entre la espontaneidad y las limitaciones, y estas últimas, como márgenes de un río, “constrañen la espontaneidad dentro de las formas diversas que les son esenciales a la obra de arte o al poema. Escuchemos nuevamente a Heráclito (...) la armonía consiste en la tensión de los opuestos, como la del arco y la lira” (May, 1975, p. 172).

En dicho proceso de creación de obras musicales, el compositor es también confrontado por situaciones concretas de contexto, condiciones externas a su vivencia de creación, pero que de manera significativa pueden ejercer cierta influencia en un proceso de creación.

Sin embargo, cualesquiera que sean los recursos propios con los que cuenta (o con los que no cuenta) el compositor, así como sus condiciones concretas de existencia, en medio de ellas, tiene la posibilidad de vivenciar una de las más profundas experiencias humanas:

Un hombre, o mujer, se torna totalmente humano solo por sus elecciones y su compromiso hacia ellas. La gente alcanza valía y dignidad por la multitud de decisiones que toma día a día. Tales decisiones requieren valentía. Es por ello que Paul Tillich (1975) se refiere al *valor* como ontológico esencial a nuestro ser” (p. 17).

Ya lo habían también expresado De Castro y García (2011) al decirnos que la libertad está de alguna forma limitada por el hecho de que el ser humano siempre existe y se desarrolla en un mundo concreto, el cual está determinado y/o limitado por ciertas características que el mismo ser humano no ha decidido; afirman entonces que la libertad no significa ausencia de límites: “La libertad no se opone al determinismo. La libertad es la capacidad que tiene el individuo de saber que él es el determinado” (May, 1990, p. 147, citado por De Castro & García, 2011); y esta libertad se puede ver reflejada en la manera como el ser humano se relaciona con dichos límites o realidades deterministas de su vida, teniendo así siempre un margen, por muy pequeño que sea, para poder elegir:

A pesar de todo lo que se argumente a favor del punto de vista del determinismo, todavía

se puede garantizar que existe un margen en el cual el ser humano viviente puede tener conciencia de lo que es respecto a lo que lo determina (May, 1983, p. 130, citado por De Castro & García, 2011).

De Castro y García (2011) afirman que la libertad es la capacidad que tiene el individuo de saber que él es el determinado; esto es, que el ser humano puede tener conciencia de lo que *es* respecto a lo que lo determina; haciendo reconocimiento de sus límites, será la manera como se relaciona con ellos lo que determinará su devenir.

Así, a pesar de que un compositor tiene la posibilidad de vivenciar un margen de libertad de acuerdo con los conocimientos, formación o dominio musical que posea, pudiendo realizar una combinación ilimitada de sonoridades, que permitan una diversidad tanto rítmica como melódica, que si bien, como decía Stravinsky (s.f.), no la agotará jamás un ser humano (p. 86), las características concretas (limitadas) propias del lenguaje musical preestablecido, le obligan a confrontar ese cerco estrecho que lo limita musicalmente, pues cuenta únicamente con 7 notas y sus intervalos cromáticos, con el tiempo fuerte y el tiempo débil, con doce sonidos en cada octava, es decir, las características concretas de la música que dentro de un ceñido marco de operación le impone unos límites; dicho con otras palabras, este podrá experimentar un cierto grado de libertad, que rinde cuentas de su propia conciencia de lo que él *es* (conocimientos, formación, dominio musical) respecto a lo que lo determina (límites del lenguaje musical).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que en el objetivo de lograr una forma musical no solo está implícita la ordenación melódica o armónica de unas notas musicales; esto es,

que implicado en el proceso de lograr una obra auditivamente estética, el proceso de creación musical rinde cuentas también de la vivencia de fenómenos psicológicos tales como el de la confrontación con la libertad así como de los límites.

Sobre la primera (libertad), el compositor logra vivenciarla al expresar todo aquello que quiere exteriorizar, logrando así desarrollar sus potencialidades; pero, por otro lado, se ve confrontado con que le impone ya sea el lenguaje musical mismo, los posibles límites en el conocimiento y la formación musical que posee; o incluso límites tales como los recursos físicos y materiales con los que cuenta, las condiciones de espacio, el contexto en que desarrolla su actividad, sus necesidades cotidianas del día a día, etc.

Concluimos, entonces, que solo identificando límites o determinismos es como un compositor experimenta un margen de libertad -por él mismo impuesto-, que rinde cuentas de su propia conciencia de lo que *es* respecto a lo que lo determina, tal como fue manifestado por De Castro y García cuando afirmaron que la libertad no significa ausencia de límites: “La libertad no se opone al determinismo” (May, 1990, p. 147, citado por De Castro & García, 2011); por el contrario, una vez reconocidos los límites del propio campo de acción, estos se constituyen en la herramienta a través de la cual el compositor se reta y se prueba así mismo su propia capacidad creativa: son los limitados elementos que constituyen la música (melodía y ritmo) desde de los cuales el compositor, realizando todas las combinaciones posibles de sonoridades, rendirá cuentas del grado de libertad que experimenta, a partir de su propia confrontación de lo que es, lo que conoce y sabe, respecto de esas limitaciones que lo determinan.

Puesto que desde el método fenomenológico de la investigación cualitativa el objetivo es comprender el verdadero sentido de los fenómenos vividos por los sujetos investigados, este pone mayor énfasis en lo individual y en la experiencia subjetiva, lo cual limita a este estudio de la posibilidad de extrapolar sus Resultados, ya que la experiencia investigada, vivenciada por los sujetos, desde el punto de vista interno y propio de estos mismos, es única e irrepetible.

A partir de este análisis surge la siguiente pregunta de investigación, susceptible de ser explorada en próximas pesquisas como recomendación para futuros estudios dentro de esta área: teniendo en cuenta el aspecto sociocultural como una dimensión conexa al fenómeno investigado (Libertad vs. Límites en la Creación de una Obra Musical), ¿de qué manera podría la cultura (caribe/colombiana/latinoamericana) influenciar el margen de libertad o de determinismos implícitos en la creación de una obra musical de los compositores?

REFERENCIAS

- Bonilla, E. y Rodríguez, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Norma.
- Colegio Colombiano de Psicólogos (2009). *Deontología y bioética del ejercicio de la psicología en Colombia*. Bogotá: Manual Moderno.
- De Castro, A. & García, G. (2011). *Psicología Clínica: Fundamentos Existenciales*. Barranquilla (Colombia): Ediciones Uninorte.
- De Castro, A. & Moran, M. (2007). *Estado del arte sobre el método fenomenológico hermenéutico en el ámbito de la investigación psicológica*. Tesis para optar al título de magíster en Psicología, 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. & Giorgi, B. (2003). The descriptive phenomenological psychological method. In P. Camic, J.E. Rhodes & L. Yardley (Ed.), *Qualitative research in psychology*. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Giorgi, A. (1985). Sketch of a psychological phenomenological method. In A. Giorgi (Ed.), *Phenomenology and psychological research*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Jauset, J. (2011). *Música y neurociencia: La musicoterapia, sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: UOC.
- López, H. (2003). *Investigación cualitativa y participativa*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Lucca, N. & Berríos, R. (2003). *Investigación cualitativa en educación y ciencias sociales*. Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueñas.
- Martínez, M. (2009). *Comportamiento Humano: Nuevos Métodos de Investigación*. México: Trillas.
- May, R. (2000). *Amor y voluntad: Las fuerzas que dan sentido a nuestra vida*. México: Gedisa.
- May, R. (1975). *La valentía de crear*. Buenos Aires: Emecé.
- Ministerio de Salud de la República de Colombia (1993). Resolución 008430 del 4 de octubre de 1993, artículo 11. Bogotá: Ministerio de Salud.
- Rodríguez, G. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Sandoval, A. (1997). *Investigación Cualitativa*. Bogotá: Icfes.
- Stravinsky, I. (s.f.) *Poética Musical*.
- Yalom, I. (1984). *Psicoterapia Existencial*. Barcelona: Herder.

