

APROXIMACIÓN AL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Approach to the artistic creation process

Juan de Dios García Aguilera

Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba
jdgaguilera@gmail.com

RESUMEN

Sin menosprecio de la didáctica, el cometido principal de un creador es crear, no contar cómo crea, y mucho menos analizarse. Sin embargo, entender y explicar estos dos aspectos es importante no solo para la comunidad artística sino para la educativa, ya que, sin duda, el estudio y análisis del proceso de creación va a aportar un conocimiento nuevo y distinto derivado de la experiencia artística (Hernández, 2008, p. 90), susceptible de ser transmitido.

Al objeto de allanar campos para futuras investigaciones, nuestro texto solo pretende contribuir a esclarecer someramente cuáles son los pasos de la creación artística, y, en especial, la musical.

PALABRAS CLAVE: CREATIVIDAD; INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA; PROCESO DE CREACIÓN; MÚSICA;

ABSTRACT

Without neglecting the didactics, the main task of a creator is to create, not tell how he creates, much less analyze. However, understanding and explaining these two aspects is important not only for the artistic community but also for the educational one, since the study and analysis of the creation process will provide a new and different knowledge derived from the artistic experience (Hernández, 2008, p. 90), capable of being transmitted.

In order to pave the way for future research, our text only aims to help clarify briefly what are the steps of artistic creation, and especially musical.

KEYWORDS: CREATIVITY; ARTISTIC RESEARCH; CREATION PROCESS; MUSIC;

Fecha de recepción del artículo: 7/09/2019

Fecha de Aceptación: 01/11/2019

Citar artículo: GARCÍA AGUILERA, J. D. (2019). Aproximación al proceso de creación artística. e-CO. *Revista Digital de Educación y Formación del profesorado*. nº Extraordinario: Jornadas de Investigación para las Enseñanzas Artísticas Superiores, CEP de Córdoba.

Inteligencia y creatividad

La conducta creadora ha constituido un campo de estudio de la psicología de gran importancia. La psicología ha hecho aproximaciones al fenómeno de la creación y del arte desde el campo de la estética, cuando se ha propuesto observar el efecto de la obra en su destinatario, y del de la creatividad como función psíquica, cuando ha intentado esclarecer los mecanismos y las capacidades del sujeto creador.

Respecto del primero, desde el siglo XIX se venía planteando la idea de que los productos creativos procedían de una habilidad del intelecto, se había llegado a formular una cierta idea acerca del pensamiento divergente, e incluso se habían introducido en la escala de inteligencia ítems destinados a evaluar la creatividad. Pero no es hasta 1950 cuando Guilford, siendo presidente de la American Psychological Association, sienta definitivamente las bases para que la identidad del concepto *creatividad* se pueda desarrollar, iniciando él mismo una investigación empírica que le lleva a formular la tesis de que la inteligencia está formada por la combinación de dos tipos de pensamiento, que denomina convergente y divergente. Un pensamiento común que produce respuestas inteligentes estandarizadas, que si no son del todo previsibles al menos responden a una lógica de la razón y la forma de pensar predominantes, y un

pensamiento excepcional que produce respuestas inteligentes que salen fuera de lo común. Constata, además, que los test de C.I. (coeficiente de inteligencia) no pueden medir la creatividad ya que ésta se escapa a tales pruebas al situarse en el ámbito del pensamiento divergente (Gardner, 1995, p. 38).

En las dos décadas siguientes los psicólogos llegan a establecer que creatividad no es lo mismo que inteligencia, que aunque estos dos rasgos son correlativos, mantienen entre sí una dialéctica que permite que un individuo puede ser mucho más creativo que inteligente, o mucho más inteligente que creativo. Por tanto, este “*simplista, exclusivo y unidimensional concepto de inteligencia tenía que ser reemplazado por una concepción más compleja, inclusiva y multidimensional.*” (Simonton, 2000, p. 153).

Esta noción no tarda mucho en llegar con Gardner (2001). Para él, el individuo creativo es quien resuelve regularmente problemas o inventa productos en un ámbito, y cuyo trabajo es considerado innovador y aceptable por los miembros reconocidos de un Campo (la mayúscula es suya), por los especialistas. Gardner es un psicólogo formado en el terreno de la psicología del desarrollo, un ámbito cuya tendencia general es la de considerar las diferentes esferas o módulos de la mente. Esto tuvo que influir inevitablemente en la formulación de su proposición más innovadora, la teoría de la existencia de múltiples inteligencias. Gardner habla de múltiples inteligencias porque encuentra evidencias persuasivas sobre la existencia de varias competencias intelectuales humanas *relativamente autónomas*, y aunque probablemente “*no existe, y jamás pueda*

existir, una sola lista irrefutable y aceptada en forma universal de las inteligencias humanas” (Gardner, 2001, p. 60), él, apoyándose en pruebas biológicas y antropológicas, no duda en considerar hasta siete inteligencias distintas: las inteligencias lingüística y logicomatemática, la inteligencia musical, la inteligencia espacial, la inteligencia cinestésicocorporal, y dos formas de inteligencia personal, una que se dirige hacia los demás y otra que apunta hacia la propia persona.

Pero observa además que cada competencia intelectual humana no solo debe dominar un conjunto de habilidades para solucionar problemas y crear productos efectivos, sino que también debe dominar la potencia para encontrar o crear nuevos problemas, estableciendo con ello las bases para la adquisición de nuevo conocimiento.

Cuando la psicología ha contemplado la creatividad desde la observación y el estudio de la personalidad, algunos han querido asociarla con ciertas patologías que afectan a las personas creativas. Manuela Romo (1998, pp. 20-21) explica que en estas teorías *“hay siempre una patología que remite con frecuencia a experiencias traumáticas de la infancia —como plantea Freud en su estudio sobre Leonardo— una apertura a los conflictos del inconsciente.”* Incluso algunas de estas concepciones, las más extremas, suponían que la persona considerada creativa había de presentar determinadas patologías o rasgos de personalidad muy evidentes, como tendencia al consumo de sustancias adictivas o introversión extrema con cuadros de extraversión descontrolada. Estas

características, se decía, permitían a los creadores poseer rasgos de genialidad (Fuentes y Torbay, 2004, p. 2).

Rebatidas y superadas estas tesis, hay, sin embargo, quien sostiene que las personas creativas sí que poseen determinados rasgos de personalidad — aunque no patológicos— asociados. *“En particular, estas personas están dispuestas a ser independientes, inconformistas, no convencionales, incluso bohemias, y que es probable que tengan amplios intereses, muy abiertos a nuevas experiencias”* (Simonton, 2000, p. 153).

También el psicoanálisis ha puesto su mirada en el fenómeno del proceso creativo. Fiorini (1989, p. 1), por ejemplo, ha postulado la existencia de un tipo de pensamiento en los procesos creadores que no se limita a las calidades o cualidades que Freud llamó proceso primario y proceso secundario, entendiendo que los procesos creadores instauran un cierto tipo de temporalidad complejo y distinto —que él denomina proceso terciario—, que ni es sólo la temporalidad del tiempo sucesivo —el tiempo de la realidad—, ni sólo la temporalidad del inconsciente freudiano. O Winnicott (1993, pp. 64-65), quien señala que *"cuando el psicoanálisis trató de encarar el tema de la creatividad perdió de vista el aspecto principal"*: el del impulso creador mismo. Y que este impulso es necesario porque vivir en forma creadora es un estado saludable que hace que los individuos sientan que la vida es digna de ser vivida.

Hoy se admite de manera generalizada que *“la creatividad es consustancial al ser humano, es sencillamente un acto inseparable al hecho de vivir”* (Fuentes y Torbay, 2004, p. 2). O como dicen Rodrigo et al. (2014, p. 29) es *“una capacidad que poseen todas las personas y que es susceptible de ser desarrollada con el esfuerzo y el entrenamiento”*, que *“no se encuentra sólo en la mente de los sujetos, ni depende exclusivamente de factores cognitivos”*, ya que entran en juego *“sentimientos, emociones, motivaciones, representaciones, percepciones, historias de vida, interacciones sociales, contextos particulares, entre otros factores, que serían determinantes de las posibilidades de desplegar la creatividad en diversas situaciones”*.

Otro punto de vista alternativo que se viene desarrollando desde las ciencias sociales es el de las teorías implícitas, que derivan de lo que artistas y creadores piensan acerca de lo que hacen, pero visto con un tratamiento sociológico.

Afirma Romo (1998) su *“convicción —que sólo da el contacto prolongado con el tema de la creatividad y sus protagonistas— de que el mundo artístico es un ámbito donde resulta legítimo postular la existencia de conceptualizaciones implícitas no sometidas a contrastación empírica”* (p. 16), y coincide con Fiorini (2006, p. 13) en que *“hay que hacer hablar a los artistas, a los poetas. Hay que proponerles teoría para sus registros, hay que conocer sus teorías”*.

También viene entendiendo un nuevo grupo de investigadores, algunos de los cuales trabajan en el campo de la economía y la empresa, que hay que vincular

el concepto de creatividad con el de acción emprendedora. Levitt (2003, p. 67) expresa de manera crítica que a menudo *“se considera que la concepción de ideas y la innovación son sinónimos”*, y no es cierto. Porque nuevas ideas interesantes puede generarlas prácticamente cualquiera con la inteligencia de un profesional medio ante un entorno y un estímulo razonablemente buenos. Pero lo que escasean son las personas que tienen los conocimientos prácticos, la energía, la osadía y la perseverancia de poner las ideas en práctica. Y lo ilustra así:

“Supongamos que conoce usted a dos artistas. Uno de ellos le cuenta una idea para un gran cuadro, pero no lo pinta. El otro tiene la misma idea y pinta el cuadro. Podría usted decir con facilidad que el segundo hombre es un gran artista creativo. Sin embargo, ¿podría decir lo mismo del primer hombre? Evidentemente, no. Es un cuentista, no un pintor.” (p. 67)

También Ken Robinson encuentra en la imaginación el rasgo distintivo de la inteligencia humana, pero una imaginación dirigida hacia la acción, hacia el aporte de valor, porque *“tenemos una imaginación muy potente. Gracias a la imaginación se puede visitar el pasado y anticipar el futuro; se puede asumir el punto de vista de otra persona”*. Y *“se puede entender la creatividad como imaginación aplicada: es el proceso de tener nuevas ideas que sean valiosas”* (Punset, 2011, p. 2). Digamos que su tesis principal es que la creatividad consiste en *“el proceso de tener ideas originales que aporten valor”*. Porque *“se puede ser imaginativo durante todo el día sin que nadie se dé cuenta. Pero nunca dirías*

que una persona es creativa si nunca ha hecho nada” (Robinson con Aronica, 2012, p. 48). Luego para ser creativo hay que hacer algo, trabajar con algo, emprender un proyecto sobre algo, y se puede ser creativo con cualquier cosa.

El proyecto

Aceptemos, pues, que ser creativo no es simplemente tener imaginación para concebir ideas e inventar posibilidades sino que hay que entender cómo llevarlas a la práctica y proceder, tal como lo plantea Levitt en su ensayo *La creatividad no es suficiente* (2003). Es necesario alumbrar un proyecto creador.

La noción de proyecto no es nueva. Que la vida está hecha de posibilidades y “vivir es constantemente decidir lo que vamos a ser” constituye una de las ideas medulares de la filosofía de Ortega y Gasset (2007, p. 212), y de este pensamiento se desprende que la vida es emprender un proyecto y, por tanto, temporalidad. Esto significa que el hombre desarrolla su vida en la serie dialéctica de experiencias con sus propios proyectos, no sólo el actual sino también los anteriores, que son todos aquellos que se han ido descartando por el fracaso pero que cuentan, porque sobre la experiencia de ellos se construye el proyecto actual (Ortega y Gasset, 1971, p. 15).

Proyecto, tal como lo define el diccionario de la R.A.E, consiste en que se ha de idear, trazar o proponer el plan y los medios para ejecutar algo. El proyecto conduce a la acción.

Recientemente, Marina (2007, p. 21) sostiene que *“la realidad queda expandida por las posibilidades que en ella inventa la inteligencia, al integrarla en proyectos humanos”*. Y añade, además, que esta preciosa facultad, ésta que consiste en inventar caminos, es una desconcertante función de la inteligencia humana, que permite al creador inventar distintas posibilidades entre las cuales elegir, distintos anteproyectos, y que el proyecto es, de todas, la posibilidad elegida: la que está ordenada a la realización.

La mente no progresa por su competencia para dar respuesta a los estímulos que recibe —que la tiene—, sino por su capacidad para generarlos desarrollando iniciativas. Por tener ocurrencias. Por la curiosidad. La decisión de realizar una determinada invención se convierte en proyecto, consiguiendo que todos los mecanismos de la mente se pongan a su servicio. Pero el proyecto, que conduce a la acción, que es una acción a punto de ponerse en marcha, no es la acción.

Hipótesis y problemas de la creación

La creación artística es la que se dirige a inventar o encontrar posibilidades en el mundo de las artes. Y si al principio la obra no es otra cosa que un concepto imaginado, una propuesta objetivable, una posibilidad inventada o *un tema indigente*, su producción, su plasmación, ya sea material o inmaterial, puede ser concebida como la realización o puesta en plan de ese proyecto. Un proyecto artístico.

“Desde hace mucho tiempo se sabe que la creación artística puede considerarse como la solución de un problema. Lo que oscurece el

asunto es que ni siquiera el autor podría precisar el problema que quiere resolver con su obra, ya que, de hecho, cuando la comienza sólo posee un esbozo vacío, casi un presentimiento. Es lo que me gusta llamar 'un tema indigente'". (Marina, 2007, p. 155).

Según Marina (2002, p. 3), el proyecto artístico concierne a tres aspectos importantes en la conducta del creador: a su personalidad creadora, que se ve implicada en un proyecto personal a largo plazo: el proyecto de ser artista. Una idea de sí mismo. A su actividad artística, en donde confluyen el proyecto sobre cómo ejercer la profesión y el proyecto de adquisición de un estilo propio.

"La perspectiva histórica —consecuencia de nuestra fatal lejanía— nos lleva a uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes. La distancia nos hace olvidar las diferencias que separan a Sófocles de Eurípides, a Tirso de Lope. Y esas diferencias no son el fruto de las variaciones históricas, sino de algo mucho más sutil e inapreciable: la persona humana. Así, no es tanto la ciencia histórica sino la biografía la que podría darnos la llave de la comprensión del poema." (Octavio Paz, 1972, p. 5).

Y finalmente, el proyecto de creación de una obra concreta en el que los anteriores se realizan.

"Dentro de la producción de cada poeta cada obra es también única, aislada e irreductible. La Galatea o El viaje del Parnaso no explican a Don Quijote de la Mancha (...) La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un período o de una vida, dibujarnos las fronteras de

una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo; también son capaces de esclarecernos el sentido general de una tendencia y hasta desentrañarnos el porqué y el cómo de un poema. Pero no pueden decirnos qué es un poema." (Octavio Paz, 1972, p. 5).

El creador de arte formula, o adopta, hipótesis de partida para su proyecto. Ya sean enunciadas ex profeso o recogidas de las circunstancias y de la casualidad, parece que sin hipótesis la creación es imposible. Y tal vez no se trate de que las mismas sean cuantificables, racionales y demostrables, sino más bien hipótesis de viabilidad artística, problemas de creación cuya resolución en uno u otro sentido marcará definitivamente el resultado. Una elección de materiales para un trabajo plástico, una localización espacial o temporal de un episodio narrativo, una determinada instrumentación musical, son ejemplos de este tipo de hipótesis.

Cuando una de esas hipótesis es confirmada se abre un camino nuevo que produce una experiencia estética, un conocimiento. *"No son la creación artística y la experiencia estética ni evasión ni huida por embellecimiento, son descubrimiento y recreación del orden de las cosas (la estética)" (Mazzotti y Alcaraz, 2006, p. 31).* Ese descubrimiento *artístico* amplía y enriquece de una manera nueva y diferente el registro del conocimiento humano.

El compositor Hans Werner Henze (1999, p. 11) describe el proceso de creación como camino de descubrimiento:

"La misión del creador es emprender una y otra vez viajes de investigación a lo desconocido. Forma parte de la condición humana iniciar siempre una conquista de nuevas tierras intelectuales, parece haber detrás una necesidad humana, un deseo instintivo e imposible de saciar. Tiene algo de arriesgado y podría acabar en la locura o la muerte. La locura y la muerte podrían ser también el objetivo buscado, the point of arrival. Y, una vez que se ha logrado penetrar en las oscuras zonas míticas y que se ha comenzado el descenso o ascenso a una obra nueva, uno se convierte a ojos vista en herramienta, entrando en la noche con seguridad sonámbula y lunática, y poco a poco se van abriendo puertas y más puertas a otros espacios de imágenes y sonidos, y surgen relaciones de las que nada se sabía (...)."

Toda experiencia humana produce conocimiento, y el arte también. Pero la experiencia del arte no es una experiencia que siga el esquema de las tradiciones racionalistas y de la que puedan extraerse conclusiones abstractas —la ciencia tradicional, empeñada en la búsqueda de patrones y en el establecimiento de normas, da prioridad no a los ejemplos mismos sino a sus descripciones abstractas—. Como dice el físico Paul Feyerabend en *Adiós a la razón* (2008, p. 60), *"para juzgar los logros artísticos uno tiene que familiarizarse con ellos (...) sin aspiraciones normativas"*. Aceptando que la subjetividad está en la naturaleza de la misma manera que lo está el azar, especialmente en todo lo que concierne al ser humano, y aceptando el valor de la experiencia personal (Zaldívar, 2010, p. 125); que el arte es en sí mismo una gran parte de

conocimiento subjetivo del artista que aporta a la comunidad y que desde el arte y desde la creación se investiga.

Los contenidos y el plan

En el proceso de creación, una vez que el proyecto está definido hay que dotarlo de contenidos. En ese momento una serie de actividades mentales cobran relevancia de primer orden: las operaciones de búsqueda de soluciones.

Los problemas artísticos, salvo aquellos trabajos por encargo que define el patrocinador, suelen presentar un estado inicial mal definido, pero su estado final está siempre mal definido. Esta indefinición estimula y dispara operaciones de búsqueda cuya misión es ir precisando el esquema de construcción de la obra —un esquema que en principio no tienen contenidos, está vacío— y obliga a ir orientando cada uno de los hallazgos de manera que estimulen nuevas búsquedas y nuevos hallazgos.

Esta búsqueda ha de comportar un riesgo, y no puede ser un reconfortarse en la aparente seguridad que proporciona el empleo de soluciones manidas, estereotipos y cómodos *lugares comunes*. Y para que no caigamos en el error de ver cruzar estos lugares comunes a aquellos que justamente tienen el mérito de haberlos descubierto, quiero recordar el bellissimo comentario que a propósito de Góngora escribe Octavio Paz en *El arco y la lira*:

"Llamar a Góngora poeta barroco puede ser verdadero desde el punto de vista de la historia literaria, pero no lo es si se quiere penetrar en su

poesía, que siempre es algo más. Es cierto que los poemas del cordobés constituyen el más alto ejemplo del estilo barroco, ¿mas no será demasiado olvidar que las formas expresivas características de Góngora —eso que llamamos ahora su estilo— no fueron primero sino invenciones, creaciones verbales inéditas y que sólo después se convirtieron en procedimientos, hábitos y recetas?" (Octavio Paz, 1972, pp. 5-6).

Pues bien, estas operaciones mentales de búsqueda y selección tienen una gran responsabilidad: deben rechazar los ensayos equivocados y al mismo tiempo reconocer el acierto cuando aparece.

Ghiselin (1985, p. 45) nos ha transmitido una carta en la que Mozart relata su propio proceso de creación:

"Cuando estoy completamente conmigo mismo, enteramente solo y de buen humor, como ocurre, digamos, dando una vuelta en un carricoche o paseando a pie después de una buena comida o durante la noche cuando no puedo dormir, es en tales ocasiones cuando mis ideas fluyen mejor y más abundantemente. De dónde y cómo vienen, no lo sé; ni yo puedo forzarlas. Aquellas ideas que me agradan las retengo en la memoria y estoy acostumbrado, según me han dicho, a tararearlas para mí mismo, en voz baja; si continúo de esta manera, pronto se me ocurre que puedo combinar este o aquel manjar para que encajen, de forma que haga con ellas un buen plato, es decir, de acuerdo con las reglas

del contrapunto y con las peculiaridades de los diversos instrumentos, etc. (...). Mi tema va creciendo, se vuelve metódico y definido y el conjunto, aunque sea largo, se presenta ante mi mente casi completo y terminado, de manera que puedo examinarlo de una ojeada, como si se tratase de un hermoso cuadro o de una bella escultura. En mi imaginación no escucho las partes en forma sucesiva sino que las oigo, por así decirlo, todas a la vez."

Ruth Prieto Menchero es directora y creadora de la web El Compositor Habla, un punto de encuentro, como ella dice, de creadores, compositores, directores de escena, autores y artistas actuales que incorpora noticias y entrevistas. Del considerable volumen de artículos que tiene publicados dedicados a entrevistar a compositores hemos entresacado cuarenta y dos, realizados entre 2014 y 2016, por la conveniencia de su contenido para este texto. Los entrevistados son en su mayoría españoles, de edad que varía entre los veinticinco años de los más jóvenes y los ochenta y tres años de Antón García Abril, el más veterano, y practican estilos de composición distintos pero todos dentro del campo de la composición musical culta¹.

Treinta y uno de los entrevistados lo eran porque se había interpretado con éxito alguna de sus obras, estaban en vísperas de un estreno importante o habían sido galardonados recientemente por alguna composición. Los otros once son

¹ Nos referimos a la "música de creación, artística, culta o llamada (mal llamada) 'clásica'" (Marco, 2003, pág. 2). Pese a la "infinidad de descripciones existentes sobre música clásica, integradas por pseudo-conceptos que conducen a remisiones interminables y cuyo significado es obviado por la mayoría de teóricos pero actualmente indefinido" (Bautista García, 2013, pág. 208), se entiende por música culta aquella que implica consideraciones teóricas, estéticas y estructurales importantes y habitualmente conlleva una larga tradición escrita, tal como sucede en nuestra música, a la que López Cano (2006, pág. 20) denomina "el gran arte musical occidental".

compositores de prestigio nacional o internacional que se encontraban en ese momento en nuestro país o habían venido invitados por alguna institución a impartir algún tipo de actividad formativa. Esto nos hace pensar que el estímulo es muy similar para todos. También el formulario de preguntas es el mismo y con el mismo orden, o con alguna ligerísima variante que no afecta a la unidad. En todo caso, el interés principal radica en que en sus respectivas entrevistas todos han tenido que responder a una misma pregunta: ¿cómo es su proceso creativo? Las respuestas son muy interesantes. De todas las examinadas, las once respuestas que siguen son suficientemente representativas del contenido del conjunto.

George Benjamin, londinense, nacido en 1960, con una carrera importante como compositor y director de orquesta, manifiesta:

"Mi obsesión principal cuando trabajo es evitar lo genérico yendo a la búsqueda de algo preciso y auténtico, e intentar equilibrar el instante dentro del marco estructural global, mejorando los medios técnicos que conduzcan a los mejores resultados en cada caso. Ser muy paciente y, siempre, escuchar." (Prieto, 2016a).

Evitar lo genérico, es decir lo estereotipado, lo que haría cualquiera. Ir a la búsqueda de algo preciso y auténtico. Intentar equilibrar, ser muy paciente y permanecer a la escucha ¿para qué? para rechazar los ensayos equivocados y reconocer el acierto cuando aparece.

Veamos la respuesta del compositor catalán, nacido en 1967, Josep María Guix:

"Tenía un conjunto de ideas en la cabeza que acabaron convergiendo de forma casi espontánea tras un largo proceso de reflexión, cosa que (...) originó una actividad compositiva muy fluida.

Por un lado me perseguía insistentemente la letra y el espíritu de Across the universe de The Beatles (...) y a su vez, había escogido una serie de haikus clásicos japoneses como punto de referencia, como fotografías en blanco y negro de determinadas situaciones. Al cabo, comprendí que ambos mundos podían fusionarse en uno solo y surgió una obra en cuatro movimientos sin solución de continuidad." (Prieto, 2016b).

El creador reclama tiempo para pensar y fluidez. Búsqueda de soluciones hasta que todo encaja y se hace viable.

Para el compositor griego George Aperghis (1945) el proceso de composición:

"Es muy variable, no hay una manera...² las cosas vienen. Cada pieza es diferente y los procesos son diferentes, digamos que no hay una manera de hacer. Hay muchas. Para mí es sobretodo trabajo cotidiano. Trabajo todos los días. Creo mucho en esto, trabajar y trabajar..."

² En esta y en las siguientes citas pueden aparecer puntos suspensivos que no se encierran entre paréntesis porque proceden del texto original de la fuente.

porque me gusta mucho ésto, me gusta mucho trabajar... descubrir las cosas que aparecen justamente por el trabajo. (...)

Ser lo más claro posible. Lo más claro y lo más simple posible." (Prieto, 2016c).

No hay una única manera de hacer, nos dice el compositor. Cada pieza es diferente y diferentes son las maneras de trabajar. Pero el secreto está en trabajar y en el trabajo se nos revelan las cosas interesantes.

Para el andaluz Francisco Martín Quintero (1969) cada proceso de composición es diferente, porque:

"Depende mucho de la obra, pero con frecuencia parto de la lectura de un texto (poesía o prosa poética), que me conmueva de algún modo, que me incite a componer (...) esta fase es continuada por la elaboración de un boceto muy primigenio a base de sencillos dibujos, signos, anotaciones sintéticas, con el que trato de cazar el instante musical, de recordar el sonido imaginado y su trama, cómo evoluciona. Procuro hacer esta tarea rápido, tanto como me sea posible para adquirir una primera sensación global de la forma musical en el tiempo del cual dispongo, sin sonido aún, tiempo que resulta muy importante para mí por lo que es en sí, una especie de lienzo temporal, un tiempo de silencio que quiero convertir en música. Luego vuelvo sobre el boceto una y otra vez para perfeccionarlo, hasta que ese conjunto de signos casi adquiere vida propia y comienza a interrogarme acerca de

la manera para llevar a cabo cada idea. Así, pasando del qué al cómo va surgiendo la parte técnica, (...). El orden de trabajo me parece sumamente importante, marcando primero el objetivo expresivo, y yendo poco a poco a la realización técnica, pues creo imprescindible que la primera etapa sea más despreocupada, más infantil si se me permite, en la que se sueñe casi sin freno, y ésta sea seguida por una fase en la que nos enfrentemos con las limitaciones de la realización musical, más adulta por tanto, aunque con la complicidad necesaria con lo soñado como para tratar de que ese sueño no se rompa, como para aspirar a preservarlo intacto." (Prieto, 2016d).

Etapa despreocupada e infantil, en la que se sueña sin freno. Complicidad con lo soñado. Anotaciones y signos para cazar el instante musical. Lienzo temporal. Los signos adquieren vida propia e interrogan. El momento es descrito como impregnado de una magia y un encanto que parecen prolongarse sin solución. Alguna respuesta delata cierta sobreestimación de la intuición. La de la compositora madrileña Mercedes Zavala (1963) más parece salida improvisada y estereotipada por la tangente que opinión sincera:

"Yo lo siento cada vez como diferente, pero quizás los que me rodean no dirían lo mismo... La realidad es que hay obras que casi no tienen proceso, que fluyen casi no se sabe cómo, y otras que requieren mayores batallas y esfuerzos de concentración extenuantes. Me sigue pareciendo un enigma." (Prieto, 2015a).

Otras desparpajo y picardía, como la respuesta de Antón García Abril (1933):

"¡ Ya me gustaría a mí saberlo!" (Prieto, 2015b).

Pero la inmensa mayoría reconocen un trabajo de búsqueda multidireccional de soluciones que llegado el momento, cuando el proceso madura, se revelan solas. No parece haber recetas ni fórmulas para esta búsqueda, sólo un estado de alerta general que afecta a todos los sentidos.

Así lo expresa el compositor madrileño Sergio Blardony (1965):

"Nunca trabajo en una única dirección. En la planificación de la obra van surgiendo estratos que se presentan y se desarrollan en paralelo, a veces muy alejados conceptualmente entre sí, pero que en determinado momento confluyen en algún punto (o se oponen, que es en definitiva una forma de confluencia). Esa es, por cierto, una situación muy satisfactoria. Me refiero al momento en el que repentinamente eres consciente de que las piezas encajan de algún modo. Es un momento que provoca un placer extraño. El trazado de esos vínculos, esos filamentos que transitan de un estrato a otro en una planificación o ya durante la escritura, es muchas veces el resultado de un proceso muy poco consciente. No soy muy amigo de considerar la intuición como un valor, sobre todo en el campo artístico, pero lo cierto es que hay cosas difícilmente explicables desde la perspectiva de lo meramente racional.

(...)

De todas formas, no he elaborado, ni me interesa, nada parecido a un sistema (lo hice hace tiempo, pero lo abandoné inmediatamente). Cada

obra requiere una manera distinta de actuar, que lógicamente da lugar a un proceso creativo de características bastante diferenciadas." (Prieto, 2015c).

Igualmente lo reconoce la compositora argentina María Eugenia Luc (1958), de manera más concisa, más esencial:

"Libertad, búsqueda, descubrimientos, cuestionamientos, reflexiones..." (Prieto, 2015d).

Proceso capaz de provocar un estado de excitación y desenfreno creativo en el compositor catalán Ramón Humet (1968):

"Irregular, imprevisible. Internamente caótico, aunque esté arropado por un procedimiento aparentemente disciplinado. De hecho, escribo cada día varias horas, con un método de trabajo regular: bocetos, materiales, lecturas, apuntes, etc... Pero al final, me doy cuenta de que lo esencial es impredecible y sorprendente. Parece como si la intuición y el arrebató -en mi caso- necesitaran de un espacio de seguridad donde desarrollarse, una rutina que no garantiza nada, pero que nutre la pasión y el desenfreno creativo que, de golpe, aparece sin avisar." (Prieto, 2015e).

Y la gran mayoría —lo estamos viendo— muestran su acuerdo en que el proceso creativo puede variar mucho de una obra a otra. Como el español Alberto Bernal, cuando es preguntado por el suyo:

"No creo que tenga realmente "uno" generalizable. Si bien hay algunas tendencias que pueden ser comunes a diferentes obras, el proceso creativo es algo que puede variar enormemente de una a otra obra."
(Prieto, 2015f).

O Miquel Oliu (1973):

"En cada obra el proceso es distinto, pero en general hay un primer momento a lo que llamamos 'inspiración', de una primera idea o gesto musical, o de una intuición sonora; a menudo en relación con la naturaleza, un texto u otra expresión artística. Después viene la búsqueda de éste material de partida y un trabajo de desarrollo del mismo. A partir de aquí hago un primer esbozo de la obra que me sirve de guía, pero que a su vez queda siempre abierto a revisión y a cambios a medida que la obra va avanzando y ella misma cuestiona y/o propone caminos no previstos. Es el difícil equilibrio entre la intuición/inspiración y lo racional/desarrollo del material y su relación con la forma." (Prieto, 2015g).

También el compositor italiano Stefano Gervasoni (1962), quien además afirma que componer es una forma de conocerse a sí mismo:

"Siempre está cambiando. Suelo pasar algunos días o semanas pensando, pero no de una manera directa... dejando que mi mente trabaje en segundo plano... entonces empiezo a hacer bocetos mediante la escritura y trato de seguir esas pistas, para coincidir y descubrir el camino a la forma de la música que quiero visitar."

Y entonces el proceso se acelera rápidamente y me pongo a escribir. Por lo tanto, el inicio es un proceso muy largo, no demasiado productivo, pero cuando comienzo a escribir, las cosas van muy rápidas. Pero, en general, no soy un compositor muy productivo, a veces tengo que parar, necesito parar." (Prieto, 2014a).

Y el austríaco Georg Nussbaumer (1963):

"El proceso creativo es muy diferente para cada pieza. Por lo general, hay una idea conceptual. Unas veces un pensamiento de un segundo, otras el resultado de muchos pensamientos que fluyen juntos después de años. En ocasiones esta idea solo ha necesitado la corrección de algunos detalles de organización para que funcione, pero con frecuencia la idea requiere una gran cantidad de búsqueda y trabajo para encontrar su razón de ser." (Prieto, 2014b).

De todas estas respuestas y comentarios de entrevistas se pueden extraer algunas ideas interesantes. Es opinión bastante común que el proyecto se concreta mediante un proceso de reflexión y búsqueda prolongado —igual que sucedía con Mozart hace ya varios siglos—, y parece que todos coinciden en que el plan de trabajo, si no es impredecible, es, cuanto menos, único y diferente para cada proyecto; que no existe un único procedimiento.

Esto no nos resulta extraño, e incluso coincidimos más o menos en lo que los compositores entrevistados han dicho. Además, no parece ser exclusivo del ámbito de la composición musical. Cuando en *El arco y la lira* Octavio Paz (1972,

p. 5) se refiere a la poesía, viene a decir que el procedimiento —del que la técnica forma parte— vale en la medida de su eficacia, y su valor dura sólo hasta que surge un nuevo procedimiento. Que cada poema es un objeto único, creado por una técnica que muere en el momento mismo de la creación, y que *“la llamada técnica poética no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador”* (p. 5).

En el capítulo 2 de *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco (1985, p. 6) describe el proceso creador como la resolución de un problema:

“El que escribe (el que pinta, el que esculpe, el que compone música) siempre sabe lo que hace y cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Los datos iniciales pueden ser oscuros, intuitivos, obsesivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad).”

Diversos autores hablan de un *esquema vacío* aplicado a la creación artística. Este constructo de esquema vacío significa que las ideas o conceptos que el artista debe tener de su proyecto para poder desarrollar un plan faltan o aún no se han concretado. El esquema sería responsable de dirigir todas las operaciones de búsqueda, y entre ellas, tal vez la más importante, la de

búsqueda de un plan. Y hacer planes es adoptar modelos de actuación, admitir pautas. Si el proyecto es la intención de hacer algo, el plan es el método.

El método

Vamos a intentar aclarar esto diciendo que una vez que se ha trazado un plan hacia la consecución de un objetivo, la metodología, que no es otra cosa que el conjunto de métodos que se siguen en una investigación o en una exposición doctrinal —según el Diccionario de la RAE—, tiene como fin adoptar estrategias válidas para culminar con éxito ese plan, y cada “*método es (...) una forma bien meditada y sistemática de alcanzar un objetivo concreto*” (Borgdorff, 2010, p. 37).

Una obra artística es un objeto material o inmaterial, producto del deseo del artista y resultado de un proyecto que se desarrolla, y como tal susceptible de ser planificado buscando en el proceso de creación la mayor eficiencia. Las herramientas metodológicas del artista, que pueden adoptar muy distintas formas (diarios, cuadernos, apuntes, registros sonoros, etc.) cumplen la función de proyectar y planificar el proceso de transformación del concepto hacia la obra artística, el desarrollo, y ayudan al control temporal de la creación.

A menudo sirven también para registrar las reacciones del artista durante el período de creación, y cuando se conservan son fuente privilegiada de información para entender mejor la obra y fuente también para entender, por qué no, la realidad social en la que el creador se inserta.

No puede haber un sistema de planificación universal; no se aspira a un manual, método o esquema que pueda servir para realizar cualquier obra. Hablamos de necesidad de planificación, no de que la planificación tenga que ser igual para todos, ni para un estilo o para un grupo, ni siquiera igual para dos obras distintas del mismo autor. Planificación en un sentido abierto, flexible y creativo.

Para terminar: conjurar un peligro

La verdadera creación no consiste simplemente un activismo hiperventilado. Solo tiene valor cuando aporta un conocimiento nuevo y original.

Tampoco el fomento de la creatividad —tantas veces invocada como un mantra— es garantía de ingeniosidad y originalidad, que son asimismo cualidades indispensables para el trabajo artístico. Y el sistema educativo, que forma e instruye, no ayuda mucho, ya que desde la escuela se suele premiar el trabajo dócil, controlado y metódico, de aceptación de las reglas, frente a un exceso de creatividad e imaginación disparadas, frente al inconformismo.

Pero del alumno aplicado, dócil, estudioso y seguidor de las reglas, el sistema, que suele actuar como el mejor fiador del pensamiento convergente, tal vez acaba por hacer un profesional admirable, cabal, pero no necesariamente innovador. Este alumno seguramente tiene muchas posibilidades de llegar a ser experto en su campo de trabajo o líder de su organización, pero pocas para ser un creador revolucionario, porque el creador no puede limitarse a heredar y conservar conocimiento, sino que tiene que producir nuevos hallazgos. Como

dice Grant (2016, p. 2), no puede conformarse con reglas ya codificadas, sino que tiene que inventar las suyas.

Bibliografía

Bautista García, V. E. (2013). Un concepto revisado de música clásica. *Música oral del Sur*, (10), 207-217.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.

Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. (R. Pochtar, Trad.). Barcelona: Editorial Lumen.

Feyerabend, P. (2008). *Adiós a la razón* (4ª). Madrid: Editorial Tecnos, S.A.

Fiorini, H. J. (1989). *Formaciones de procesos terciarios. Una tópic del psiquismo creador. Actas del XXII Congreso Interamericano de Psicología*. Buenos Aires.

Fiorini, H. J. (2006). *El psiquismo creador: teoría y clínica de procesos terciarios*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.

Fuentes, C.-R., & Torbay, Á. (2004). Desarrollar la creatividad desde los contextos educativos: un marco de reflexión sobre la mejora socio-personal. *REICE-Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 2(1), 1-14. Recuperado a partir de <http://www.ice.deusto.es/rinace/reice/vol2n1/Fuentes.pdf>

Gardner, H. (1995). *Mentes creativas*. (J. P. Tosaus Abadía, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Paidós S.A.

Gardner, H. (2001). *Estructuras de la Mente. Teoría de Las Inteligencias Múltiples* (6ª ed.). Santafé de Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica Ltda.

Ghiselin, B. (Ed.). (1985). *The Creative Process. Reflections on the Invention in the Arts and Sciences*. University of California Press.

Grant, A. (30 de enero de 2016). How to Raise a Creative Child. Step One: Back Off. *The New York Times*. New York, USA.

Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.

Levitt, T. (2003). La creatividad no es suficiente. *Harvard Deusto Business Review*, (112), 66-75.

López Cano, R. (2006). La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música. *Revista Boletín Música*, (17), 38.

Marco, T. (2003). *Historia de la Música Occidental del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto S. A.

Marina, J. A. (2002). *La voluntad de crear*. Madrid. Recuperado a partir de [http://www.jesumateo.com/imagemateo/unescoalarcon/document/JOSE ANTONIO MARINA ENSAYO.pdf](http://www.jesumateo.com/imagemateo/unescoalarcon/document/JOSE_ANTONIO_MARINA_ENSAYO.pdf)

Marina, J. A. (2007). *Teoría de la inteligencia creadora* (7ª ed.). Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.

Mazzotti, G., & Alcaraz, V. M. (2006). Arte y experiencia estética como forma de conocer. *Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, VII(87)*, 31-38.

Ortega y Gasset, J. (1971). *Historia como sistema*. Madrid: Espasa Calpe S.A.

Ortega y Gasset, J. (2007). *¿Qué es Filosofía?* (16ª). Madrid: Espasa Calpe S.A.

Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España.

Prieto, R. (2014a). Stefano Gervasoni. Componer es una forma de conocerme a mí mismo. Recuperado 7 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=80&arg_pagina=11

Prieto, R. (2014b). Entrevista al compositor Georg Nussbaumer. Recuperado 6 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=219&arg_pagina=12

Prieto, R. (2015a). Hablamos con Mercedes Zavala sobre el festival COMA'15.

Recuperado 7 de mayo de 2016, a partir de
http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=145&arg_pagina=3

Prieto, R. (2015b). Antón García Abril en el festival COMA'2015. Recuperado 2

de mayo de 2016, a partir de
http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=178&arg_pagina=3

Prieto, R. (2015c). Sergio Blardony en el COMA'15. Recuperado 7 de mayo de

2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=183&arg_pagina=4

Prieto, R. (2015d). María Eugenia Luc estrena nuevo cd «de aire y luz» editado

por Orpheus. Recuperado 7 de mayo de 2016, a partir de
http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=185&arg_pagina=4

Prieto, R. (2015e). Ramón Humet estrena «El temps i la campana», encargo de

la ONE, en el Auditorio Nacional de Música. Recuperado 7 de mayo de
2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=112&arg_pagina=5

Prieto, R. (2015f). Alberto Bernal estrena 0.997 en Sinergias. Recuperado 5 de

mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=135&arg_pagina=7

Prieto, R. (2015g). Hablamos con Miquel Oliu. Recuperado 8 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=158&arg_pagina=9

Prieto, R. (2016a). George Benjamin. Buscar algo preciso y auténtico. Recuperado 6 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=229&arg_pagina=0

Prieto, R. (2016b). Josep María Guix reestrena su obra «Imatges d'un món efímer». Recuperado 7 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=234&arg_pagina=0

Prieto, R. (2016c). George Aperghis. Je suis curieux de la vie. Recuperado 6 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=208&arg_pagina=1

Prieto, R. (2016d). Francisco Martín Quintero (Huelva, 1969), ganador del XXXIII Premio Reina Sofía de Composición Musical por su obra. Recuperado 7 de mayo de 2016, a partir de http://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=205&arg_pagina=1

Punset, E. (2011). Los secretos de la creatividad. Entrevista con Ken Robinson (17 de enero de 2011). Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=TOHaSdZfwP4>

Robinson, K., y Aronica, L. (2012). *El Elemento*. (M. Vaquero Granados, Trad.) (Digital ed.). Barcelona: Random House Mondadori.

Rodrigo, L., García, F., & Rodrigo, I. (2014). Creatividad y nuevas tecnologías: Las claves de la cultura emprendedora. El papel de la universidad en la formación de intelectuales con espíritu emprendedor. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (8), 23-38.

Romo, M. (1998). Teorías implícitas y creatividad artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, (10), 11-28.

Simonton, D. K. (2000). Creativity: Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. *American Psychologist*, 55(1), 151-158.

Werner Henze, H. (1999). *Lenguaje musical e invención artística*. (M. Sáenz, Trad.). Madrid: Goethe Institut/Instituto Alemán.

Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y juego*. (F. Marín, Trad.). Barcelona: Gedisa S.A.

Zaldívar, Á. (2010). Investigar desde la práctica artística. En *Libro de actas del I Congreso Internacional "Investigación en Música"* (pp. 124-129). Valencia.