

La Mímesis como arte – Segunda parte: Heurística

Ricardo Mandolini

Universidad de Lille

ricardo.mandolini@club-internet.fr



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 21-01-25

ACEPTADO: 21-06-19

RESUMEN

El segundo artículo, que como hemos dicho se intitula "La mímesis como arte – Heurística", abandona la exégesis de los textos para presentar las consecuencias prácticas derivadas de la mímesis aristotélica: nos referimos a las ficciones como parte integrante de la realización artística. Previamente es necesario deslindar las ficciones filosóficas (ficciones cuadro) y científicas (ficciones *ad hoc*), de las artísticas (transicionales). Estas últimas permiten establecer realidades intermediarias entre el sujeto creador y la obra que realiza, lo que nos acerca a la teoría psicológica del objeto transicional de Donald Winnicott. Siguiendo su pensamiento, podemos clasificar las ficciones transicionales en no inmersivas, aquéllas donde el artista y su realización se encuentran perfectamente delimitados, y ficciones inmersivas, donde el artista, como consecuencia involuntaria de un vector de inmersión que oficia de detonador, se desliza en un mundo de significados superpuestos a la realidad.

El artículo continúa con la presentación de la disciplina Heurística Musical, explicando sus antecedentes y sus objetivos, así como su necesidad de existencia en el entorno de las disciplinas musicológicas.

Una de las proposiciones de la Heurística Musical es la reconstrucción de obras musicales contemporáneas, consecuencia directa de la mímesis de Aristóteles. El artículo culmina con su explicación, proponiendo una metódica que permite articular el trabajo realizado a los análisis semiológicos de las obras.

PALABRAS CLAVE

Heurística Musical – Ficciones – Musicología – Creación Musical.

RESUMO

"The second article, which is entitled "Mimesis as art - Heuristics", abandons the exegesis of texts to present the practical consequences derived from Aristotelian mimesis: we refer to fictions as an integral part of artistic realisation. First of all, it is necessary to distinguish between philosophical fictions (frame fictions) and scientific fictions (*ad hoc* fictions), and artistic fictions (transitional fictions). The latter allow us to establish intermediary realities between the creative subject and the work he creates, which brings us closer to Donald Winnicott's psychological theory of the transitional object. Following his thinking, we can classify transitional fictions into non immersive fictions, where the artist and his realisation are perfectly delimited, and immersive fictions, where the artist, as an involuntary consequence of an immersive vector that acts as a trigger, slips into a world of meanings superimposed on reality.

The article goes on to present the discipline of Musical Heuristics, explaining its background and objectives, as well as its need to exist within the musicological disciplines.

One of the propositions of Musical Heuristics is the reconstruction of contemporary musical works, a direct consequence of Aristotle's mimesis. The article culminates with its explanation, proposing a method that allows us to articulate the work carried out to the semiological analysis of works.

PALAVRAS-CHAVE

Heurísticas Musicais – Ficções – Musicologia – Criação Musical.

ABSTRACT

O segundo artigo, que como já dissemos se intitula "Mimese como arte - Heurística", abandona a exegese dos textos para apresentar as consequências práticas derivadas da mimese aristotélica: referimo-nos às ficções como parte integrante da realização artística. Com antecedência é necessário distinguir as ficções filosóficas (ficções de enquadramento) e as ficções científicas (ficções *ad hoc*) das ficções artísticas (ficções de transição). Esta última permite-nos estabelecer realidades intermediárias entre o sujeito criativo e o trabalho que ele cria, o que nos aproxima da teoria psicológica do objeto transitório de Donald Winnicott. Seguindo o seu pensamento, podemos classificar as ficções transitórias como não inmersivas, aquelas em que o artista e a sua realização são perfeitamente delimitadas, e as ficções inmersivas, em que o artista, como consequência involuntária de um vetor de imersão que atua como gatilho, desliza para um mundo de significados sobrepostos à realidade.

O artigo continua com a apresentação da disciplina de Heurística Musical, explicando os seus antecedentes e objetivos, bem como a sua necessidade de existir no ambiente das disciplinas musicológicas.

Uma das propostas da Heurística Musical é a reconstrução de obras musicais contemporâneas, uma consequência direta da Mimese de Aristóteles. O artigo culmina com a sua explicação, propondo um método que permite articular o trabalho realizado para a análise semiológica das obras.

KEYWORDS

Musical Heuristics – Fictions – Musicology – Musical Creation.

INTRODUCCIÓN

La exégesis realizada en el artículo complementario a éste (“La mimesis como arte – Primera parte: Hermenéutica”), sobre textos de Platón, Aristóteles y Hegel, nos llevó a descartar las nociones de mimesis de los idealismos, platónico y absoluto, por la razón de que ninguno de los dos consideraba el proceso de creación involucrado por la imitación del modelo natural.

El pensamiento luminoso del Estagirita, por su parte, nos ha permitido entrever aspectos de la mimesis que apuntan hacia la realización, hacia la práctica, y que nos desvían del camino meramente especulativo para permitirnos abordar los aspectos heurísticos que esta noción implica. Para ello debemos partir de algunas citas de Aristóteles ya vistas en el artículo anterior: 1) Como claramente lo expresa la *Poética*, por mimesis debemos entender no sólo la acción de imitar, sino también el resultado de esta acción, lo que quiere decir que la obra artística se encuentra directamente involucrada.

“Nos ocuparemos del arte poético en sí mismo y de sus especies [...]. La poesía épica y trágica, así como la comedia, el arte del poeta ditirámico y, en su mayoría, el de la flauta y la cítara, son, en general, imitaciones. Pero difieren entre sí de tres maneras: o bien imitan por medios diferentes, o bien imitan objetos diferentes, o bien imitan de maneras diferentes, y no de la misma manera”.¹

2) La mimesis es entonces una forma de arte, una *techné*, es decir, un conocimiento adquirido *como emergente* a través del proceso de realización. Ese proceso emergente (que, parafraseando a Berkeley, podemos decir que no surge ni del sujeto ni del modelo, sino de la relación entre los dos) es lo que verdaderamente importa, sin consideración del resultado; por eso es que el Estagirita afirma

“Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar existencia a una de las cosas que pueden y no pueden ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa que se hace.”²

La emergencia del proceso se pone de manifiesto en esta citación por el hecho de su natural contingencia: él genera “cosas que pueden y no pueden ser” es decir, que son así pero que podrían ser de otra manera.

Las cosas generadas por el proceso artístico se diferencian de las cosas en cuya gestación el creador no participa:

“Porque no hay arte en las cosas que tienen una existencia necesaria, ni en aquellas cuya existencia es el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que llevan en sí mismas el principio de su ser”.³

3) Únicamente las cosas “que tienen una existencia necesaria” – es decir, aquellas donde sujeto y objeto se encuentran perfectamente diferenciados y donde el objeto preexiste al sujeto –, son aquellas cuyo conocimiento depende del principio de razón, de la concatenación causal y del valor de verdad de las aserciones que de

1 « Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière. » ARISTOTE, *Poétique*, traducción de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, (I, 1447), p. 85.

2 « Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. » ARISTOTE, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Libro VI, VI (1140 a), Éd. Firmin Didot, París, 1824. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>.

3 « Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être. » *Ibid.*

ellas se desprenden. Pero cada vez que el proceso de realización se inmiscuye en el resultado, produciendo así zonas de permeabilidad entre sujeto y objeto, estamos obligados a descartar la pertinencia del valor de verdad o falsedad de lo que se está afirmando, para reemplazarlo por la fuerza de convicción que tiene, para el realizador, lo que afirma. Aristóteles tenía muy clara esta diferencia. Sus tratados sobre sujetos “de existencia necesaria”, o *exotéricos*, como la dialéctica, la historia natural o las ciencias, eran aquéllos destinados a un público exterior al Liceo; en ellos primaba rigurosamente la investigación, la búsqueda de la verdad. Los sujetos llamados *esotéricos o acroamáticos*, como la *Poética* o la *Retórica*, estaban por su parte dedicados a la pedagogía de los alumnos del Liceo y se veían completados por las enseñanzas del mismo Aristóteles. Con ellos los estudiantes aprendían a componer sólidamente una tragedia, o a organizar los argumentos para aventajar al contrincante en una discusión. En los dos casos, lo importante era convencer. En el caso del teatro, inducir a la *catarsis* a través de la empatía con los personajes de la obra. Tratándose de retórica, producir la identificación del público con los argumentos expuestos.

La *Poética* y la *Retórica* son tratados eminentemente heurísticos. Con ellos abandonamos el terreno de la Verdad, abriendo paso a los argumentos plausibles, a las convicciones verosímiles y a las ficciones.

“Ahora no sólo hemos viajado a través de la tierra del entendimiento y considerado cuidadosamente cada una de sus partes, sino que también hemos medido y determinado para cada cosa el lugar que ocupa. Este país, sin embargo, es una isla y está encerrado por la propia naturaleza dentro de límites inmutables. Es la tierra de la Verdad, (un nombre fascinante), rodeada por un vasto y tormentoso océano, el asiento mismo de la ilusión, donde muchos bancos de niebla y los témpanos de hielo que pronto se derretirán nos llevan a creer erróneamente en nuevas tierras y, engañando constantemente al exaltado marinerío con vanas esperanzas ante la perspectiva de nuevos descubrimientos, lo enredan en aventuras a las que nunca podrá renunciar, pero que tampoco podrá llevar a cabo.”⁴

EL TÉRMINO “HEURÍSTICA”

Si nos remontamos a su raíz etimológica, el término es una derivación irregular de εὐρίσκω, en griego: “lo encontré”. De ella nos viene también *eureka*. Un supuesto es heurístico no por su valor de verdad sino por el hecho que coadyuva a la concreción de un proyecto. La heurística es el método de imaginación que prepara para la invención y el descubrimiento, asumiendo que todos los argumentos son

buenos si pueden lograr los objetivos propuestos. Desde un punto de vista general, el método propuesto para enmarcar un proceso creativo en curso es heurístico, ya sea en el campo de la filosofía, la ciencia o las artes. Cuando las variables iniciales de ese proyecto no cuentan por su valor individual de verdad, sino, pragmáticamente, por el simple hecho de haber contribuido a su realización, la metodología utilizada es heurística. Esas variables iniciales pueden ser principios demostrados, hipótesis o ficciones. Las hipótesis siempre mantienen una pretensión de verificación experimental, mientras que las ficciones no pueden ser verificadas: son un producto puro de la imaginación, que las elabora como elementos que encajan adecuadamente para explicar la plausibilidad de una teoría. Las ficciones pueden seguir afirmándose como tales, sin menoscabar la validez general de la teoría en la que participan; ellas se aplican en el campo de la filosofía, la ciencia y el arte.

FICCIONES TELEOLÓGICAS DE LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA (FICCIONES- CUADRO)

La ficción encuadra el conocimiento dándole una finalidad, una sistemática, una totalidad donde subsisten casos particulares. Esta “mano fuerte” que la ficción presta al conocimiento se debe a que los elementos de valor de éste (*buen o mal conocimiento*), así como todas las demás consideraciones globales que le conciernen, exceden la posibilidad sus propias determinaciones:

“[...] el entendimiento que se preocupa simplemente por su uso empírico y no reflexiona sobre las fuentes de su propio conocimiento puede ciertamente tener mucho éxito, pero hay una cosa de la que no es capaz en absoluto, y es determinar por sí mismo los límites de su uso y conocer lo que bien puede residir dentro o fuera de su ámbito. [...] Es incapaz de distinguir si ciertas cuestiones están o no en su horizonte, nunca está seguro de sus pretensiones y de lo que posee, por lo que debe esperar ser llamado al orden con frecuencia y de manera vergonzosa tan pronto como sobrepasa los límites de su dominio (como es inevitable) y deambula entre quimeras e ilusiones.”⁵

En materia de filosofía, las ficciones- cuadro encuentran, a partir de Kant, su dominio específico: ellas constituyen las Ideas de la razón.

« Los conceptos de la razón son, como ya hemos dicho, meras Ideas y no tienen en verdad asidero en ninguna experiencia real, pero no se refieren, sin embargo, a objetos imaginados que al mismo tiempo serían aceptados como posibles. Son pensados sólo de manera problemática, para fundar, en relación con ellos (como ficciones heurísticas), principios regula-

4 “Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreist, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, um jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflochten, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann.“
Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, (*Crítica de la Razón Pura*) Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1976, p. 287.

5 “[...] daß der bloß mit seinem empirischen Gebräuche beschäftigte Verstand, der über die Quellen seiner eigenen Erkenntnis nicht nachsinnt, zwar sehr gut fortkommen, eines aber gar nicht leisten könne, nämlich, sich selbst die Grenzen seines Gebrauchs zu bestimmen, und zu wissen, was innerhalb der außerhalb seiner ganzen Sphäre liegen mag; denn dazu werden eben die tiefen Untersuchungen erfordert, die wir angestellt haben. Kann er aber nicht unterscheiden, ob gewisse Fragen in seinem Horizonte liegen, oder nicht, so ist er niemals seine Ansprüche und seines Besitzes sicher, sondern darf sich nur auf vielfältige beschämende Zurechtweisungen Rechnung machen, wenn er die Grenzen seines Gebiets (wie es unvermeidlich ist) unaufhörlich überschreitet, und sich in Wahn und Blendwerke verirrt.“
Immanuel KANT, *op.cit.*, p. 289.

dores para el uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia. Si se quiere, no son más que Ideas cuya posibilidad no es demostrable, y que en consecuencia no pueden situarse, en forma de una hipótesis, a la base de fenómenos reales.»⁶

Ficciones, porque estas ideas no tienen ni pueden tener una confirmación experimental: no renvían a ninguna intuición sensible, a ninguna confirmación experimental. *Heurísticas*, porque sin tener en cuenta su contenido de verdad sirven a la realización del conocimiento sobre el que operan. Liberadas de toda pretensión de comprobación experimental, las Ideas de la Razón se articulan pragmáticamente y determinan direcciones precisas a seguir para la realización práctica del conocimiento.

Resumiendo, digamos las ficciones-cuadro determinan un punto de referencia, una dirección a seguir, un horizonte de espera en el que el conocimiento no actúa directamente, pero sin el cual no puede justificar su existencia. La cooperación entre la ficción y el conocimiento es la base de un enfoque objetivo en el que se enmarca, entre otras cosas, el desarrollo de todos los proyectos científicos y su metodología.

FICCIONES EXCLUSIVAS DE LA CIENCIA (FICCIONES AD HOC)

Las ficciones *ad hoc* se articulan en un proyecto global cuyo resultado es demostrable en los hechos. Son un “mal necesario”, una “verdad provisoria” para la explicación o la demostración de ciertos estados de cosas: por regla general, todo el mundo está de acuerdo en su naturaleza ficticia. La obra de Hans Vaihinger *Die Philosophie des Als Ob (La filosofía del Como Si)* se dedica a explorar las ficciones *ad hoc*, profundamente arraigadas en todos los campos del conocimiento científico.

“Cuando un grano de arena entra bajo su brillante manto, la *Meleagrina margaritifera* lo cubre con una capa de nácar que ella misma produce, transformando el inofensivo grano en una perla deslumbrante. La psique a su vez, cuando es estimulada, utiliza su función lógica para transformar el material sensorial absorbido en perlas brillantes del pensamiento - en un proceso orgánico que le permite adentrarse en los rincones más recónditos y secretos, en las especificaciones más finas.”⁷

6 „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 daher auch nicht der Erklärung wirklicher Erscheinungen durch eine Hypothese zum Grunde gelegt werden können.“ Immanuel KANT, *op.cit.*, p. 703.

7 “Wie die *Meleagrina margaritifera*, wenn unter ihren glänzenden Mantel ein Sandkörnchen gerät, dieses mit der aus ihr selbst produzierten Perlmuttermasse überzieht, um das unscheinbare Korn in eine blendende Perle zu verwandeln, so – nur noch viel feiner – arbeitet die Psyche vermittelt ihrer logischen Funktion, wenn sie gereizt wird, das eingedrungene Empfindungsmaterial zu blitzenden Gedankenperle um, zu Gebilden, in denen der Logiker die aneignende, organisch zwecktätige logische Funktion bis in ihre geheimsten Wege, bis in ihre feinsten Spezifikationen verfolgt“. Hans VAHINGER, *die Philosophie der Als Ob*, Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1920, p. 9.

Las ficciones *ad hoc* se crean precisamente para dar una explicación convincente a un comportamiento particular de la realidad. Dan lugar a artefactos intelectuales ficticios, aunque plausibles, que se abandonan cuando se encuentra una explicación más adecuada. Citamos aquí dos ficciones *ad hoc* que fueron sustentadas como hipótesis y que han marcado cada una su momento histórico: el *flogisto*⁸ y el *éter luminiscente*.⁹

Resumiendo, podemos afirmar que las ficciones *ad hoc* funcionan siempre como explicaciones que sirven “a propósito” para explicar ciertos comportamientos de la naturaleza que son verificables.

FICCIONES DEL ARTE (FICCIONES TRANSICIONALES)

La ficción transicional es un sentimiento, un estado de ánimo, una transformación de la personalidad que da lugar a un entorno que tiene sus propias reglas, sus propios principios autónomos. Quienes experimentan estas ficciones pierden conciencia de su carácter ficticio, se dejan llevar por la ilusión, sienten su ficción como verdad. No hay ninguna demostración aquí, ya que estas ficciones son algo distinto de la realidad, y existen directamente como superpuestas a ella. La inmersión mimética tan temida por Platón, que hemos explicado en el artículo complementario a éste (“La mimesis como arte - Primera parte: Hermenéutica”), forma parte de este tipo de ficciones, intermedias entre realidad y virtualidad. Las ficciones transicionales presuponen una interacción entre el sujeto y el objeto, introduciendo una permeabilidad necesaria entre los límites de los dos.

El psicólogo Donald Winnicott estudió la evolución de la creatividad en los niños, llamando los objetos de reemplazo de la afectividad entre el bebé y la madre, *objetos transicionales*. Según su teoría, el niño necesita crear espontáneamente un área que no le es ni exterior ni interior, y que le permite ir desarrollando paso a paso su vida afectiva hasta llegar a la edad adulta.

“Esta área intermedia de la experiencia, que no se cuestiona si pertenece a la realidad externa o interna (compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del niño pequeño. Subsistirá durante toda la vida, en el modo interno de experimentación que caracteriza las artes, la religión, la vida imaginaria y el trabajo científico creativo.”¹⁰

8 *La teoría de la flogística* debida a J. J. Becher en su libro de 1667 *Educación Física*, y más tarde desarrollada por G. B. Stahl, se aplica para explicar el efecto de la pérdida de materia de un objeto después de su combustión. Todos los materiales inflamables contendrían una sustancia inodora, incolora e imponderable llamada *flogisto*, que se liberaría durante la combustión. Esta sustancia también sería responsable de la oxidación del hierro y la corrosión de los metales. Con el descubrimiento de Lavoisier del oxígeno en el siglo XVIII, esta hipótesis perdió su relevancia y resultó ser una ficción *ad hoc*.

9 El *éter luminiscente* era el supuesto medio de propagación de la luz, razonando de forma similar al agua y el aire para la propagación del sonido. El experimento de Michelson - Morley (1887) tenía como objetivo probar su existencia, pero fracasó rotundamente. De nada sirvieron los esfuerzos de Lorenz y otros matemáticos de su tiempo para mantener esta hipótesis. La teoría de la relatividad especial de Einstein llegó a demostrar, poco tiempo después, su inutilidad.

10 «Cette aire intermédiaire de l'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure

La teoría de Winnicott nos permite distinguir entre a) 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) 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 él 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, que por consiguiente deberían llamarse “vectores de emergencia”. Las ficciones no inmersivas son la consecuencia de la identificación¹¹, proyección¹² y transferencia¹³ que el sujeto pondrá en marcha de forma espontánea e involuntaria en relación con la situación, la persona o el objeto considerado. En las ficciones no inmersivas, el sentimiento de autocrítica o el análisis de la situación impiden las tendencias fusionales. Los límites entre el sujeto y el objeto se mantienen. La ficción se mediatiza como representación de un representado, como su abstracción o simbolización, y conserva un significado alusivo o metafórico del objeto.

El proceso de individuación que experimentan los niños en sus primeros años constituye la base epistemológica de todos los procesos creativos. Si estamos de acuerdo en que el ego representa la identidad fusional entre el artista y su obra antes de que comience el proceso creativo, y el no-ego representa la separación del artista de su obra en el momento en que la obra está terminada, existe en efecto un campo intermedio entre estos dos estados de ánimo que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, sino los dos niveles fusionados que funcionan juntos.

Como en el caso de los niños, la individuación del artista es un pasaje entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Para permitir esta transformación, debe producirse necesariamente una separación entre el ser y sus atributos, es decir, entre el artista y su producción, de modo que se establezca una mediación entre el ser y la creación terminada. Esto se expresa en la simple afirmación: “Soy el creador de esta obra”. Para lograr esta separación entre el creador por un lado y lo que germina en él por otro, los creadores

hacen lo que los niños hacen con sus juegos: implementan la ilusión inconsciente e involuntaria de una escisión en su personalidad. A veces sienten una presencia externa controlando las operaciones que llevarán a cabo el trabajo. A veces también se apropian de técnicas, teorías científicas o filosóficas y buscan objetivar sus propias funciones creativas. Pero estas teorías no pueden encontrar su valor de forma aislada, sin tener en cuenta la reserva indefinible de imágenes, impresiones, sueños, intuiciones, recuerdos, gestos, etc. que también intervienen en el proceso creativo. La interacción de las teorías con los demás elementos que participan en la creación le da al proceso su carácter esencialmente holístico, en el que el resultado es más que la simple adición de los elementos que lo componen. Hay que tener siempre presente que las teorías no se invocan aquí por su valor cognitivo, sino que se movilizan por la fuerza heurística que actúa sobre el artista y le empuja a crear. Es por esta razón que pueden o no ser útiles en relación con la situación particular en la que se aplican, y no por su valor cognitivo real.

La obra terminada da lugar a una contradicción que arroja luz sobre su verdadera naturaleza: por un lado, es la afirmación del compositor, que se ve a sí mismo definido por ella y se legitima como creador en la manifestación objetiva de su oficio. Pero, por otra parte, la obra es la negación del compositor; ya no es una con el compositor, ya no pertenece a su subjetividad, es el patrimonio del mundo, vuela hacia el reino de los hechos consumados donde el compositor, puro acto, puro proceso, no puede seguirla. Además, si esta negación no tuviera lugar, la potencialidad de las obras futuras se vería comprometida, porque el creador permanecería encadenado a esa obra sin poder experimentar con nuevos procesos creativos, nuevas identificaciones posibles. Esta paradoja nos ayuda a comprender que, dentro del campo creativo, el principio de contradicción ya presente en Parménides, según el cual una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo, postulado de cualquier pretensión de verdad en el campo experimental, debe ser descartado porque aquí es inoperante.¹⁴ Las afirmaciones en el campo del arte pueden ser verdaderas y falsas al mismo tiempo; esto explica la urgencia de la heurística como método.

El final del proceso creativo se caracteriza por otra paradoja: precisamente cuando la identificación entre el creador y su obra debe alcanzar su estado óptimo, la pieza está terminada. La división virtual entre el creador y la obra se ha convertido en real. A partir de ahora, son dos entidades autónomas y diferentes.

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.

(partagéé), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif.»

Donald WINNICOTT, *Jeu et réalité*, traducción al francés de Claude Monod et Jean- Bertrand Pontalis, Gallimard, 1975 por la traducción francesa, p. 25.

11 *Identificación*: proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, según el modelo del otro. La personalidad está constituida y diferenciada por una serie de identificaciones.

12 *Proyección*: en el sentido propiamente psicoanalítico, se trata de una operación por la cual el sujeto expulsa de sí mismo y localiza en el otro, persona o cosa, determinadas cualidades, sentimientos, deseos, incluso “objetos”, que él ignora o rechaza como parte de sí mismo.

13 *Transferencia*: Se refiere, en el psicoanálisis, al proceso por el cual los deseos inconscientes se actualizan en determinados objetos en el marco de un determinado tipo de relación establecida con ellos y eminentemente en el marco de la relación analítica.

14 Ver a ese sujeto Ricardo MANDOLINI, « Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics », in *Journal of fine Arts*, Volume 3, Issue 1, 2020, en línea en <https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptfERj7zKJat7-Zlf3i9B4no2IaKIEZ-So35Ewx1BAakzUlsz8>.

LA HEURÍSTICA MUSICAL, ANTECEDENTES

La enseñanza que iniciamos en 1984 bajo el nombre de Creación Musical en la Universidad de Lille, Francia, puede considerarse el punto de partida de esta disciplina. Su objetivo era proporcionar un complemento al análisis musical, partiendo de la idea de que el conocimiento de la música implica, paralelamente a cualquier enfoque hermenéutico, otro posicionamiento, práctico, pragmático, que añade al primero una experiencia y una motivación indispensables. Sólo así nos parecía posible experimentar la complejidad del fenómeno musical, a medio camino entre un gesto evanescente y una realización acabada. De hecho, la música es el resultado de la interacción entre varios procesos superpuestos –audición interna, composición, interpretación, escritura de la partitura, fabricación de instrumentos, grabación, acústica de salas, etc.– que están todos interrelacionados y que determinan la calidad del resultado. En este contexto, la musicología es un metalenguaje que, otra vez, aplica el principio de razón a un objeto que, por naturaleza, se escapa de él. Así el método de la musicología encadena sucesiones de causa a efecto, cuando la música se caracteriza por emergentes, simultaneidades irreductibles a una interpretación lineal. Sólo en un espacio discursivo y externo a la música misma es posible aislar componentes como temas, motivos, desarrollos. Sólo en el discurso es posible determinar estructuras y formas; la realidad musical, por su parte, permanece indiferente a cualquier interpretación de esta naturaleza y se presenta como un continuo inseparable en partes. Esto señala una diferencia fundamental entre la musicología y la música. Mientras la primera intenta explicar la música como algo ocurrido, la música *realiza lo que ocurre*. Hechos *versus* actos: dos componentes ontológicamente diferentes de nuestro continuo temporal. Tratando de evitar esta discrepancia, Theodor W. Adorno había concebido los *análisis inmanentes*, proponiendo categorías *ad hoc* que se adaptaban a la composición como un guante a la mano. Tal vez sin saberlo, Adorno se enfrentaba a un problema que iba más allá de lo estrictamente musicológico. En efecto, la ineludible debilidad de todo discurso – ya revelada por Platón en su *Séptima Carta* sobre la función objetivante y presuponiendo del lenguaje frente a la realidad que elucida – es que el discurso *oculta la cosa al mismo tiempo que la revela*.¹⁵ Además la palabra, y en particular la palabra escrita, establece esencialidades que no existen en la realidad que describe: por eso para los estoicos la frase “el pasto es verde” debía ser expresada como “el pasto está verdeando”, evitando así de introducir un corte tomográfico y discreto en un proceso continuo y viviente. Lo que decimos se aplica perfectamente a la musicología. Porque con el mismo procedimiento por el cual el análisis musical introduce criterios de inteligibilidad en la música, también la distorsiona privándola de su fluidez natural y viviente. Dado que el análisis, en su esfuerzo de comprender la obra, tiende a reducirla a un muestreo discreto y estático de momentos significativos, nos pareció que existía una necesidad urgente de desarrollar un conocimiento complementario de la música que la aborde como lo que realmente es: un proceso dinámico continuo. A favor de esta postura, hay también otra razón importante: aparte

de las interacciones que ya hemos mencionado anteriormente, la música no sólo está hecha de sonidos y silencios, sino también de todo lo que hay *entre* los sonidos, que ningún análisis puede revelar. Esta última interacción es infinita, inefable e imponderable; sólo la ficción puede explicarla como emergente. Las intersecciones, los entrelazamientos, las transiciones constituyen el verdadero ser de la música, que ningún enfoque discreto y discontinuo nos permite abordar. Pero debemos tener en cuenta que el carácter continuo de la música no se demuestra: se siente como una energía desplegada en múltiples intersecciones y pasajes entre momentos, emergiendo a través de lo que oímos y sentimos, guardando además una interacción con nuestra experiencia personal.

“Para nosotros, el problema de la energía no es definirla como una única fuerza de síntesis que abarque todas las demás, sino más bien sentirla o pensarla como un intervalo, lo que hay entre ellas, que se multiplica en intensidad y se diferencia constantemente. Según la definición griega, la *energeia* es una “fuerza en acción” [...], y en esta definición lo que nos interesa es el intermedio entre la fuerza y la acción, el movimiento, el paso, el atravesar, que hace que su acción esté en vigor.”¹⁶

Al proponer revelar esta energía a través de la práctica artística, la Creación Musical buscó articularse con otras enseñanzas musicológicas. Al principio de la implementación de esta disciplina en la universidad, partimos de la hipótesis de que todos los procesos creativos tomados en conjunto, tanto los de los compositores confirmados como los de los creadores de otras expresiones o los de los estudiantes, tienen algo en común. El hecho de poder poner a los estudiantes en posición de crear –la mayoría de ellos son músicos instrumentales que estudian en los conservatorios– incluso con medios a veces muy simples o rudimentarios, les permitía al mismo tiempo entender y apreciar todo tipo de procesos creativos. De esta manera, a través de su propia motivación, la Creación Musical contribuyó a abrir un camino real para la asimilación de la música. Para lograr este ideal, habíamos implementado varios procedimientos como guías del proceso creativo. Las composiciones de los estudiantes, resultado de la aplicación de esta metodología *sui generis*, fueron interpretadas en conciertos que ellos mismos organizaban al final de cada año académico.

Después de varios años pudimos comprobar que nuestra hipótesis inicial producía consecuencias musicales, musicológicas y estéticas. Desde el punto de vista musical, los estudiantes aprendieron a organizar su creatividad produciendo pequeños ejercicios, escritos en partituras tradicionales o gráficas, para todo tipo de instrumentos y aparatos electroacústicos. Desde el punto de vista musicológico, el conocimiento de las piezas del repertorio contemporáneo se amplió con esta otra visión, que provenía de la experiencia vivida. Entre las propuestas creativas, los estudiantes realizaron reconstrucciones de obras de oído, para sus propios instrumentos o voces. Al final del curso,

15 Para profundizar este tema, ver el artículo de Giorgio AGAMBEN, « La chose même », en su libro *La puissance de la Pensée, essais et conférences*, (*La potencia del pensamiento, ensayos y conferencias*) traducido al francés del italiano por Joël Gayraud et Martin Rueff, ediciones Payot & Rivages, París, 2006 por la edición francesa.

16 Christophe CASAGRANDE, *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, (*Enfoques de la noción de energía musical a través de las obras de Maurice Ohana*) tesis de doctorado en musicología, Director de investigaciones Jesus Aguila, Université Toulouse le Mirail, 2003, p. 13.

habían aprendido la pieza de referencia de memoria, y lo más importante, la habían incorporado a su propia experiencia, aprendiendo a amarla y a conocerla.

Desde un punto de vista transdisciplinario, el paralelismo que presupone la propuesta entre los procesos creativos, todos ellos combinados, tuvo efectos interactivos, tendiendo puentes entre las diferentes expresiones artísticas (teatro, danza, mimo, cine, entre otras). Al mismo tiempo, esta visión ha permitido prever la ampliación del alcance de la música clásica moderna hacia otros tipos de música (jazz, rock, rap, música tradicional). Otra apertura que merece ser mencionada es la asimilación y posterior utilización de dispositivos técnicos para la realización de piezas mixtas, electrónica en vivo, multimedia, instalaciones sonoras, composición colectiva en Internet, composición interactiva, etc.

La implementación de nuestra hipótesis inicial había dado como resultado esta disciplina: la Creación Musical. En su concepción original, consistía en un cierto número de pedagogías destinadas a producir, estimular y acompañar las creaciones de los alumnos. Estas estrategias para el aprendizaje de la música creativa se aplicaron durante un período de 30 años, en diferentes momentos, respondiendo a la necesidad pragmática de los estudiantes a un momento determinado. Hasta ese momento, no había sido necesario sistematizar los principios que enmarcaban estas estrategias. Pero todo este corpus de propuestas creado *ad hoc* se caracterizaba por un eclecticismo muy rico en resultados, pero sin ninguna armonización de principios. La creación musical carecía de una base epistemológica sólida que pudiera funcionar como una estructura en la cual subsumir las propuestas creativas como casos especiales. Esta base epistemológica es la Heurística Musical.

HEURÍSTICA MUSICAL - ENFOQUES

Esta disciplina funciona como una intersección entre la música, la musicología, la estética musical y la pedagogía creativa. Ella estimula, estudia y modela las diferentes formas de procesos creativos en la música, analizando también las diferentes ficciones transicionales que se activan en estos procesos.¹⁷

Como en todo quehacer artístico, las ficciones de la composición musical están relacionadas con la sensación de cambio en la personalidad de los creadores, a medida que el contorno de su obra se hace más preciso. Por ejemplo, es muy común que los compositores sientan la música que están produciendo como una presencia propia, distinta de ellos mismos. En algún momento del proceso creativo, el compositor puede sentir que la música le impone su propia lógica y le muestra el camino a seguir para su óptima realización: así afirmó Stravinsky, varios lustros después de la creación de *La Consagración de la Primavera*, que había

sido *como un instrumento a través del cual la obra había llegado al mundo*.

“En el gran arte, y es sólo es del gran arte del que estamos hablando aquí, el artista permanece, en relación con la obra, algo indiferente, casi como si fuera un pasaje para el nacimiento de la obra, que se aniquilaría en la creación.”¹⁸

Otro ejemplo de ficción lo da la intuición general de la forma durante el proceso de composición. Muy a menudo, los creadores tienen la impresión de que la pieza ya ha nacido y, en la representación de esta pieza como una realidad, organizan el camino a seguir y las acciones a realizar. De hecho, para muchos de ellos la pieza ya existe, incluso cuando está en su nacimiento.

Recordemos aquí las palabras del compositor Anton Webern:

“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.”¹⁹

Muchos compositores construyen su propio lenguaje a partir de la confrontación entre los materiales musicales de que disponen y una intuición global de la forma, mediante una identificación progresiva y una selección selectiva de materiales y comportamientos. Su proceso de composición se organiza en forma de pirámide invertida, con un grado de determinación cada vez mayor en relación con la definición de los acontecimientos.

Otros compositores consideran que la composición es un acto involuntario —una ficción inversa a la primera—. Estrictamente hablando, la noción de creación en sí misma se contradice con esta falta de intención. En realidad, *no querer* significaría *querer siempre, pero de forma diferente*.²⁰ Así pues, incluso en la obra más indeterminada (*4'33"* de John Cage, o *Folio* de Earl Brown, por ejemplo), se debe establecer un mínimo de precisiones y preliminares para que el proyecto sea factible y se reconozca en sus diversas variantes y versiones.

Para componer su obra, el creador tiene una serie de ideas dominantes, que funcionan como puntos fijos alrededor de los cuales se desarrolla la pieza. Estas ideas son principios heurísticos de la creación. En perfecto acuerdo

18 « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. »

Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción por Wolfgang Brockmeier, Gallimard, 1962 por la traducción francesa, p. 42.

19 « 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, publicada en *Chemin vers la nouvelle musique (Camino hacia la nueva música)*, ediciones Jean-Claude Lattès, traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé, 1980 por la traducción francesa, p. 138-139.

20 Ver a ese respecto

Ricardo MANDOLINI, « L'autre vouloir : contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage » (“La otra forma de querer: contribuciones críticas por una mejor comprensión de la estética de John Cage”) in *Revue d'Analyse Musicale* N° 49, Paris, 2003.

17 La cátedra de Heurística Musical ha formado parte de la formación de Master del Departamento de Estudios Musicales y de la Danza, conjuntamente con el Centro de Estudios de las Artes Contemporáneas (CEAC), Facultad de Humanidades, Universidad de Lille, Francia, de 2012 a 2019.

Actualmente la disciplina conforma el plantel curricular de la formación de Master de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la Universidad 3 de Febrero, Argentina.

con lo que Aristóteles dijo sobre el arte en general, su característica fundamental es la contingencia; son así, pero podrían ser de otra manera. En lo que respecta a la música, las ideas generativas varían según el compositor y, dentro de la producción de un mismo compositor, según su madurez y los problemas planteados por sus creaciones. De hecho, lo que los compositores declaran como principios compositivos son, en su mayor parte, ficciones heurísticas que alimentan su convicción. Sirven como puntos de apoyo para la realización de sus obras y están profundamente enraizados en la composición. Esto es válido incluso cuando las teorías invocadas tienen un valor objetivo en los campos de la ciencia o de la filosofía. La única demostración plausible de su valor en relación con el creador es el hecho de que se hayan utilizado concretamente en la composición de alguna de sus piezas.

Ahora estamos en condiciones de abordar una de las propuestas de Heurística Musical donde la mimesis juega un rol preponderante.

LA MÍMESIS CREATIVA: LA RECONSTRUCCIÓN DE OBRAS

Aplicación directa de la mimesis de Aristóteles, entendida como interpretación y creación a partir de un modelo, la Heurística Musical propone la reconstrucción de obras como complemento de los análisis musicológicos. Nacida en fondo de crítica a la semiología musical de Jean-Jacques Nattiez y a la clasificación tripartita de Jean Molino, la experiencia de reconstrucción es una ficción heurística que da lugar a una experiencia musical, instrumental y/o vocal o electroacústica. Se realiza en piezas que no pueden ser descifradas ni armónicamente ni melódicamente.²¹ Conociendo de antemano los rudimentos de una semiología gráfica, los participantes de la experiencia (musicólogos, estudiantes, profesores de música, músicos profesionales) realizan primero la transcripción de la música que escuchan, que surgirá de múltiples audiciones comparativas. La partitura original no debe darse a conocer inmediatamente. Es temporalmente suplantada por una versión grabada.

Después de cada audición, la persona que realiza el experimento (profesor, musicólogo) completa progresivamente el análisis de la obra de referencia. Esto da un renovado y profundo significado a la escucha y a la determinación de sus momentos más destacados.

Una vez hecha la transcripción gráfica, los participantes de la experiencia de reconstrucción se organizan realizando una tabla de doble entrada. En la columna de la derecha escriben los eventos de la obra que han sido identificados, con los símbolos atribuidos, y el momento de aparición respecto de la duración global de la pieza. En la columna de la izquierda se indican las acciones vocales/ instrumentales/ electroacústicas propuestas como reconstrucción auditiva o imitación de las primeras. El profesor ayudará en la realización de la experiencia, proponiendo diversas soluciones de instrumentación adaptadas a las fuentes de sonido disponibles en el grupo. Todas las propuestas de reconstrucción se tocan, y son adoptadas o descartadas por el grupo tomando como criterio el grado de adecuación a

las acciones que imitan. De esta manera, la transcripción auditiva evoluciona hacia una nueva partitura, que tiene en cuenta las imitaciones instrumentales propuestas.

Después de terminar la reconstrucción, el animador del grupo da a conocer la partitura original. Este es el momento de complementar la experiencia a partir de diversos abordajes analíticos; cuantos más sean, más rica será la vivencia de los participantes.

La comparación entre la transcripción auditiva, la partitura de la reconstrucción y la partitura original da por su parte un resultado muy instructivo. Desde el punto de vista musicológico, la ficción heurística de la reconstrucción habrá permitido coordinar el nivel de escucha de la obra con un nuevo proceso de creación, el de los participantes. Así ellos tienen la sensación de apropiarse de la obra, a lo que contribuye la continuidad dinámica y perceptiva de la experiencia. No es de extrañar que al final de la reconstrucción los participantes conozcan de memoria la obra de referencia.

Desde el punto de vista musical, los participantes habrán producido una obra que ciertamente guarda similitudes con el modelo, pero que preserva su independencia como creación.²²

CODA

Conclusión de la observación experimental que se pone de manifiesto con la Heurística Musical es que la música no es un fenómeno singular que se produce en el espacio y el tiempo, sino el resultado de múltiples interacciones simultáneas. De ellas resultan emergentes en parte incalculables en el acto de la realización, por ejemplo: a) La interacción que se produce entre la fuente acústica, el medio de propagación, el lugar donde se realiza la actuación y la psicoacústica de la percepción. b) La interacción entre los compositores, intérpretes, copistas, directores de orquesta, constructores de violines, técnicos de sonido, ingenieros acústicos, el público, los profesores, los estudiantes y cualquier otra persona, elemento, parámetro técnico o factor variable que intervenga en el proceso musical. c) La interacción que se produce entre los distintos períodos históricos y el período actual – por ejemplo, aquella analizada anteriormente con la que se enfrenta el intérprete de la música del Renacimiento, que se pregunta si la reconstrucción histórica es un principio constitutivo, o simplemente ornamental, de la interpretación. d) La interacción que actúa entre varias fuentes geográficamente distantes entre sí - el caso de la interpretación de la música que recompone por medios electroacústicos un espacio homogéneo, con intérpretes en movimiento o en diferentes lugares de la tierra.²³ e) La interacción entre la realidad y la ficción, entre la verdad demostrable y la plausibilidad: como ya se ha dicho,

22 Ver aquí algunos momentos del trabajo de reconstrucción de *Threnody*, de K. Penderecki, realizado en la Casa de Cultura de Londrina, Brasil, en 2010 :

www.youtube.com/watch?v=AaDP3jsHghc
www.youtube.com/watch?v=UMaM_MBDlgE
www.youtube.com/watch?v=6kesQ4ldmDc

23 Recordemos aquí el célebre *Cuarteto de cuerdas para helicóptero* de Karlheinz Stockhausen, estrenado el 26. 06. 1995 para el Festival de Holanda. Cada uno de los músicos del cuarteto se encuentra en un helicóptero diferente, y el espacio acústico es reconstruido por radio.

21 El repertorio de piezas contemporáneas de los años 50 y 60, que reúne estos requisitos, se muestra particularmente propicio a la reconstrucción perceptiva.

la ficción puede actuar, en relación con la elaboración de la música, como un horizonte teleológico que determina un proceso de selección creciente de los materiales musicales. O, por el contrario, puede negar explícitamente esta organización teleológica, valiéndose de una voluntad sin determinaciones temporales que circunscribe solamente los límites donde ocurren las acciones. En ambos casos, de la ficción de partida surgen consecuencias reales que se ponen en práctica.

Esta extrema complejidad de la música no puede ser simplificada o explicada en términos de causalidad unitaria. Únicamente en un discurso la música puede ser tratada como fenómeno unitario, convirtiéndose en un objeto metalingüístico y perdiendo su valor de acción, de acontecimiento.

Se hace necesario comprender que esta complejidad, como ya se ha dicho en varias oportunidades, es fundamentalmente holística, es decir, el todo musical es siempre más que la suma de sus partes. Así, el tono, el ritmo, la dinámica, el timbre, el carácter, el tempo, etc., no son parámetros aislados que se suman, sino que su relación constituye interacciones que se fusionan para producir la música que escuchamos. Si queremos preservar la naturaleza fluida y orientada a los eventos de la música, estos parámetros deben ser presentados siempre sin perder de vista que forman un todo. Por las mismas razones, el aprendizaje del solfeo no debe separarse de las obras, y esto se aplica a todas las materias teóricas de la música. Así pues, la armonía, el contrapunto, la fuga, deben enseñarse, como en el caso de la instrumentación y la orquesta, siempre en relación con un ejemplo de música viva y no exclusivamente sobre la base de modelos teóricos.

La complejidad de la música considerada como el efecto de múltiples interacciones puede ser interpretada en los términos de la filosofía de la complejidad de Edgar Morin (*la dialógica, la retroacción/recursión y el principio holográfico*).²⁴

Veamos lo que pasa cuando intentamos analizar o explicar una complejidad reduciéndola:

“La piedra pesa, manifiesta su pesadez. Pero mientras esta pesadez viene a nosotros, la piedra rechaza al mismo tiempo cualquier intrusión en ella. Si tratamos de penetrarla rompiéndola, sus pedazos rotos nunca revelarán algo interno a nuestros ojos. La roca se retira inmediatamente a sus pedazos, a su gravedad sorda y masiva. Si queremos capturar esta gravedad de otra manera, colocando la piedra en una balanza, sólo la transponemos como el cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra puede ser muy precisa, pero sigue siendo un número, mientras que, entretanto, la gravedad se nos ha escapado.”²⁵

²⁴ Para profundizar este punto, ver: Ricardo MANDOLINI, “Semiología musical y musicología, aportes de la filosofía de la complejidad” en *Revista Panambí* n° 2, Valparaíso, junio 2016.

²⁵ « La pierre pèse, et manifeste ainsi sa lourdeur. Mais pendant que cette pesanteur vient à nous, elle refuse en même temps toute intrusion en elle. Si nous essayons pourtant d’y pénétrer, en cassant le roc, ses morceaux brisés ne montrent jamais quelque chose d’interne qui se serait ouverte à nos yeux. La pierre s’est aussitôt retirée en ses morceaux, dans la même pesanteur sourde et massive. Si nous tenons de saisir cette pesanteur par un autre moyen, en plaçant la pierre sur une balance, nous ne faisons

Esta cita es reveladora de los problemas de la musicología en general y del análisis musical en particular, que la mimesis ha puesto de manifiesto. Con el análisis, como ya hemos dicho, continuamos utilizando el principio de razón suficiente, que, como afirma Schopenhauer, no funciona para el arte como tal. “Analizar” es sinónimo de “poner en razón” de “razonar”; es explicar las cosas sobre la base de representaciones obtenidas mediante la disección de la pieza en partes, en elementos constitutivos. Esto es posible sobre la base de un soporte material que puede utilizarse como referencia para todo tipo de manipulación. Pero como la música es la continuidad de una serie de movimientos coordinados que interactúan –especialmente los que producen las vibraciones sonoras que estamos escuchando– nada nos permite considerar como música el material aislado, congelado en el papel, extraído del movimiento que le da a luz. La Heurística Musical intenta llenar el vacío que se produce por la inexistencia de una disciplina que intente asir la música desde la música misma. No es su propósito entrar en conflicto, sino complementar los análisis semiológicos y musicológicos. Este es el sentido de proponer la mimesis creativa de la reconstrucción de obras. Se trata de una colaboración indispensable con los análisis de la musicología, que permite dos aprehensiones paralelas, irreductiblemente diferentes pero totalmente complementarias, de lo musical: por una parte, la música como experiencia vivida, realizada, completada; por la otra, la música como acto que se realiza en este momento, como *work in progress*. Para la visión musicológica tradicional, es posible disociar el análisis del sentimiento que la obra produce en nosotros. Esta mediación está en el origen de las nociones conexas de reflexión, observación y análisis. Para la Heurística Musical, la separación entre el análisis de la obra y el sentimiento es solamente teórica: ambos se encuentran en una interacción indisoluble.

entrar la pesanteur que dans le calcul d’un poids. Cette détermination de la pierre peut être très exacte, mais elle reste un chiffre, et la pesanteur nous a échappé. »

Martin HEIDEGGER, « L’origine de l’œuvre d’art », *art. cit.*, p. 50.

CONCLUSIÓN

Partiendo de la mimesis, el legado de Aristóteles nos ha permitido construir, a través de la mimesis, un pasaje entre la hermenéutica y la heurística; para ello hemos transmutado la interpretación crítica de los textos en fundamento epistemológico de la realización. Siguiendo los pasos del Estagirita nos fue posible constituir la disciplina Heurística Musical, que se inspira en el espíritu de la *Poética* y que sirve para recordarnos que la música es una complejidad infinita de emergentes simultáneos. Creemos haber alcanzado con esta disciplina un ideal de unidad, absolutamente imprescindible en arte, por el cual el conocimiento teórico no es más que una preparación a la acción, a la realización de los principios enunciados como hipótesis.

Pueda nuestra contribución servir a comprender al artista y al arte en su sentido más profundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, GIORGIO (2006)**. La chose même, *La puissance de la Pensée*, traducción al francés de Joël Gayraud et Martin Rueff. París: ediciones Payot & Rivages.
- ARISTÓTELES (1990)**. *Poétique*, traducción al francés de Michel Magnien. París: Librairie Générale Française.
- , *Éthique à Nicomaque (1964)*. traducción al francés de J. Tricot. París: Éditiones Les Échos du Marquis. Recuperado el 13 de noviembre de 2011 de <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.
- CASAGRANDE, CHRISTOPHE (2003)**. *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, tesis doctoral. Toulouse: Université Toulouse le Mirail.
- HEIDEGGER, MARTIN (1962)**. L'origine de l'œuvre d'art. *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockmeier. París: Gallimard.
- KANT, IMMANUEL (1971)**. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- MANDOLINI, RICARDO (2003)**. L'autre vouloir : contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage, en *Revue d'Analyse Musicale* n° 49. París: Société Française d'Analyse Musicale.
- (2016) "Semiología musical y musicología, aportes de la filosofía de la complejidad" en *Revista Panambí* n° 2. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- (2020) « Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics », en *Journal of Fine Arts*, Volume 3, Issue 1. Recuperado el 17. 01.2021 de https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptFERI7zKJa7-Zlf3i9B4no2laKIEZ_So35Ewx1BAakzUlzs8.
- VAHINGER, HANS (1920)**. *Die Philosophie der Als Ob*. Leipzig: Hamburgo.
- WEBERN, ANTON (1980)**. El camino hacia la composición de doce sonidos, *Chemin vers la nouvelle musique*, traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé. París: éditions Jean-Claude Lattès.
- WINNICOTT, DONALD (1975)**. *Jeu et réalité*, traducción al francés de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis. París: Gallimard.