

Procesos Subjetivos en Actividad Creadora Musical en Compositores de la Región de Urabá

Lizbeth Dayanna Navaja Aguado

Asesora:

Maria Orfaley Ortiz Medina

Psicóloga - Mg. en psicología

Trabajo de grado para obtener el título de:

Psicóloga

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Psicología

Seccional Urabá

2018

Contenido	
Resumen	4
Introducción	5
Justificación	8
Objetivos	10
Objetivo General	10
Objetivos Específicos	10
Marco referencial	11
Revisión de antecedentes	11
Experiencia y fenomenología	15
Sobre la creación o actividad creadora	18
Subjetividad	22
Música y emoción	26
Metodología	29
Tipo de Investigación	29
Diseño de Investigación	30
Población y Muestra	31
Instrumentos	33
Procedimiento	34
Criterios de Rigor	35
Descripción de los resultados	37
Los inicios en la Música	37
Influencias musicales familiares.	39
Influencias musicales externas.	40
La música en la vida de los entrevistados	41
La composición	44
El componer y su significado.	44
La influencia de la academia en el acto creador.	45
El proceso de composición.	46
Componer con otros.	47
Componer para otros.	48
La Composición como práctica de subjetivación	50
Discusión	53
Conclusiones	57

Recomendaciones y límites	58
Referencias	59
Anexos	62
Consentimiento informado	62

Resumen

En este texto se presenta el informe final de un estudio cualitativo en el cual se describen y analizan los procesos subjetivos implicados en la actividad creadora musical de 7 compositores de la región de Urabá. Para obtener esta información se realizan entrevistas semiestructuradas donde se consideran aspectos relacionados con la práctica musical como, sus inicios, la manera en que estos se desarrollan y la relación que tienen con la configuración subjetiva de los participantes. Los datos analizados sugieren que la música y la composición musical son un eje fundamental en la vida de los entrevistados, con repercusiones en la definición de características tan importantes como la identidad y la cosmovisión. Un estudio de este tipo es una forma de ampliar la perspectiva sobre los habitantes de la región de Urabá desde la relación existente entre la psicología y el arte, lo que aporta otras miradas y posibilidades para futuras investigaciones.

Palabras clave: Acto creador; música; composición; subjetividad.

Introducción

En algún momento se pudo pensar que uno de los aspectos que le da importancia a un tema de estudio en el mundo académico es la cantidad de publicaciones que se hace sobre él. Si se piensa de esta manera se podría decir que hay varios aspectos de la naturaleza humana que no son muy relevantes, o al menos no todavía. Sin embargo, es de gran importancia estudiar ciertos temas y tratar de encaminarlos a lo que puede ser una mejor comprensión del ser humano. Uno de estos aspectos es la creatividad, la actividad creadora. Según Vygotsky (2009), al observar la conducta del hombre, con toda su actividad, “percibiremos fácilmente que en ella cabe distinguir dos tipos fundamentales de impulsos. Uno de ellos podría llamarse reproductor o reproductivo; que suele estar estrechamente vinculado con nuestra memoria” (p. 2). Este impulso obedece más a la capacidad que poseemos para reproducir o imitar algo que ya fue creado con anterioridad, y da cuenta de una gran ventaja adaptativa al ser muy útil poder repetir, reproducir o imitar reglas o hábitos, o en el campo artístico seguir patrones establecidos para obtener un producto determinado. Vygotsky (2009), continúa diciendo que

Toda actividad humana que no se limite a reproducir hechos o impresiones vividas, sino que cree nuevas imágenes, nuevas acciones, pertenece a esta segunda función creadora o combinadora. El cerebro no sólo es un órgano capaz de conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, sino que también es un órgano combinador, creador; capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos. (p. 3)

Y, ¿qué sería del ser humano sin la capacidad de combinar y crear cosas no vistas con anterioridad?, tal vez no se podría pensar en los avances técnicos y tecnológicos que existen hoy día, de la misma manera no se podría concebir casi ningún tipo de expresión artística, como la poesía, la pintura o la música. Esta última forma de creación ha sido una parte

importante de la existencia humana a lo largo de la historia. La música ha servido para expresar y acompañar desde las experiencias subjetivas más solitarias hasta una gran variedad de movimientos, momentos y sucesos sociales que han sido cruciales para el ser humano en cada uno de los diferentes territorios en los que habita; así, la música se relaciona profundamente con el contexto social, político y geográfico de quien la crea e interpreta, transformándolo de diferentes maneras.

En Colombia, la práctica musical refleja la enorme diversidad de sus gentes, sus territorios y la variedad en sus maneras de vivir y hacer, del mismo modo que pone de manifiesto sus prácticas sociales y culturales, resultado de largos procesos de mestizaje (Calvo citado por Rojas, 2007). En el país existen alrededor de 125 festivales musicales documentados por el Ministerio de Cultura, en los que se puede encontrar gran variedad de géneros que van desde ritmos muy autóctonos como el vallenato, la cumbia o el currulao, hasta expresiones un poco más ajenas como el Hip Hop, la música clásica y el Rock. Esto es sólo una muestra de la capacidad de los seres humanos para transformar sus experiencias en música que se conecta con su contexto y su subjetividad.

En Urabá la situación no es diferente, esta es una región muy rica en expresiones culturales gracias a la confluencia de gran variedad de personas de diferentes procedencias. La musicalidad hace parte del día a día de sus habitantes y existe una amplia gama de talentos tanto en la composición como en la interpretación musical que, a pesar de no tener los escenarios y recursos suficientes, han tenido la posibilidad de proyectarse en eventos fuera de la región y del país representando la zona de Urabá con diferentes géneros y expresiones musicales. Este contexto artístico tan variado, hace evidente la necesidad de abrir un espacio para la reflexión y estudio acerca de los procesos subjetivos implicados en la actividad creadora musical de estos compositores.

Los estudios que se enfocan en los procesos de subjetivación en la creación musical son poco frecuentes, pese a que logran tener un profundo alcance comprensivo de estos fenómenos. Es conveniente dar lugar, en las ciencias sociales, a discursos que reafirmen la unicidad y diferencia de las personas, no para crear brechas sino para comprender un poco más eso que nos hace humanos.

Es importante recalcar, también, que desde las ciencias sociales hay mucho por hacer con la población musical y artística en general, y mucho más en regiones como Urabá que, por sus estructuras sociales y arquitectónicas, no siempre son el foco de atención de algunos temas de estudio. Para comprender entonces este campo se propone usar metodologías que busquen describir las experiencias de las personas entendiendo que son únicas, en lugar de metodologías que pretendan generalizar sus experiencias.

Es así como surge el interés de la actual investigación y se presenta este informe en dos partes. Primero, se encuentra el apartado donde se plantean los objetivos del estudio, el marco referencial que sirve como base para la comprensión posterior de los hallazgos y el marco metodológico que da cuenta de los procedimientos y criterios que se tienen en consideración para la elaboración del estudio. Y segundo, se detallan los hallazgos que arrojan las entrevistas, se elabora la discusión teórica contrastando lo encontrado con el marco referencial y por último se enuncian las conclusiones obtenidas de todo el proceso investigativo.

Justificación

El arte ha sido la manera en que el ser humano ha podido, a través de diferentes manifestaciones, expresar sus experiencias, sentimientos y pensamientos a otras personas, de modo que, difícilmente pueden pasar desapercibidas. Se puede decir, entonces, que el artista pone algo de su interior en el exterior con su obra, sin embargo, tiene la característica especial de contar con diversos recursos de gran riqueza, que superan la simple descripción de lo que sucede en su interior. La psicología como estudio de aspectos biológicos, sociales y subjetivos relacionados con el comportamiento humano, tiene relación con lo ya mencionado, en tanto en sus objetos de interés se encuentran estas manifestaciones de subjetividad que dan cuenta de algunos atributos del ser humano y que ayudan a ampliar la comprensión de este.

La región de Urabá, como ya se ha mencionado, tiene una gran variedad de expresiones artísticas entre las que se haya la música en sus posibles y diferentes manifestaciones, asimismo, el número de compositores musicales asciende a medida que se profundiza en el tema. A pesar de la presencia evidente de esta característica de lo humano, los estudios o investigaciones que se han realizado en la región sobre aspectos psicológicos y/o subjetivos de sus habitantes se han preocupado más por otro tipo de problemáticas, situaciones o cualidades que parecen ser más visibles o con un interés mucho más común. Algunos temas que destacan son los relacionados con la niñez y la adolescencia en situaciones de agresión en sus diferentes aspectos y contextos, sus dinámicas en las relaciones familiares y asuntos con relación a lo intrapsíquico y lo social, pero ninguno orientado a la participación del arte, con alguna de sus formas, en estos procesos.

De esta manera, la presente investigación es una forma de ampliar la perspectiva que hay sobre los habitantes de la región de Urabá con base en la relación entre psicología y arte, permitiendo indagar por los procesos subjetivos de estos compositores musicales lo que aportará a una mayor comprensión. Estos datos posibilitarán, además, conocer acerca de

procesos familiares y personales implicados en lo subjetivo de la composición y de esta manera acercarse a un encuentro con eso que los hace artistas.

Un estudio como estos aporta en dos ámbitos: en el musical, respectivamente en el marco de la Universidad de Antioquia y su programa de Música para la región de Urabá, así como en el campo de la psicología en cuanto aporta a la exploración de procesos subjetivos en la creación musical en el entorno particular de Urabá. Del mismo modo, habría un tercer ámbito: el social. Para contextos como los municipios colombianos es muy importante conocer el impacto del arte en la subjetividad de los ciudadanos vinculados directamente con él, y en las posibilidades que tiene este para aportar a la vida de las personas en contextos violentos, pues actualmente, se exploran las posibilidades de las manifestaciones artísticas como forma de resistir.

Objetivos

Objetivo General

Identificar procesos de construcción de subjetividad en la actividad creadora de compositores en la región de Urabá.

Objetivos Específicos

- Describir algunos de los significados que dan los entrevistados a la música en su vida y al proceso de composición.
- Reconocer manifestaciones de los procesos subjetivos en la actividad creadora musical a partir de los relatos de los músicos participantes en el estudio.
- Analizar las particularidades de cada uno de los procesos identificados y las relaciones que dan cuenta de su dinámica en la actividad creadora musical.

Marco referencial

Revisión de antecedentes

Para la búsqueda de antecedentes se realizó una revisión en las bases de datos de la Universidad de Antioquia y en el motor de búsqueda Google Académico combinando los términos: experiencia subjetiva, acto creativo musical, acto creativo, actividad creadora.

Dentro de los artículos revisados se distinguen 4 categorías principales desde donde se aborda la problemática en cuestión. Como primero está la categoría llamada “otras artes y sus subjetividades”, seguida de la categoría “experiencias subjetivas musicales”, como tercero la categoría “aspectos psicológicos de la música”, y como cuarto y último la categoría llamada “acto creativo”.

En primer lugar, se reconoce la subjetividad en el proceso creativo de la escritura literaria, tomada como una parte del arte al igual que la música. Aquí se habla acerca del acto creativo más desde la reflexión de la experiencia del escritor que desde lo teórico; por ejemplo, Vélez (2009), se refiere a la experiencia que da pie al nacimiento de un poema diciendo que este puede provenir “de un sueño, de algo visto al azar, de un pensamiento, una idea, un sentimiento, una asociación, una frase o un verso ajenos”, siempre y cuando tenga un impacto en el creador y tenga como fuerza inherente el sentido; es decir que eso que da inicio a un poema tiene, en potencia o en acto, la capacidad de expresar algo de significado para la humanidad en general (p. 92). También, González (2011) habla de cómo “en ocasiones excepcionales se concibe el acto creativo a través de la pérdida, a través de un evento emocional que lo lleva a un estado de consciencia alterado” (p. 29), este estado de consciencia alterada permite una situación de ruptura de la realidad y una oportunidad para transformarla. Además, postula que

El creador encierra en su mundo otros mundos donde su visión de este le permite recrear y crear otros que se van integrando a un universo que a veces él es el único

que puede comprender pero donde su fin es hacer cómplices a todos y todo.

(González, 2011, p. 30)

De esta manera el poeta se incluye con los otros en un todo existente.

Estos temas tocan gran parte de lo que se pretende abarcar posteriormente, conocer lo que se ha hecho desde la escritura literaria y la subjetividad del escritor aporta datos relevantes a la investigación.

Por otro lado, se empieza a centrar la experiencia en la música. En la categoría más documentada se narran diferentes experiencias en la vida y obra de diferentes artistas reconocidos en sus países de origen, de cómo la música los transformó y hasta, en algunos casos, les salvó la vida. Corrado (2007), cuenta el desarrollo musical en la historia de la artista Argentina Victoria Ocampo, en el que hace mención a sus escritos y puntualiza el hecho de que, a modo de teoría, Victoria expresa un conflicto entre la intuición y la racionalidad; “las relaciones entre la apreciación sensible, territorio de lo inefable que sólo el recurso siempre insuficiente de la analogía puede comunicar, y la inteligencia capaz de nombrar”, Victoria “no desconoce la importancia del conocimiento especializado, pero reivindica los derechos de la intuición, los suyos” (p. 54). También, Stoianova (2009) hace un análisis de la obra de Wolfgang Rihm:

Los «inquietantes» temas de Rihm son, sin ninguna duda, las experiencias de los límites –las experiencias del malestar– que sobrepasan imperiosamente toda racionalidad. Es un hecho, y las elecciones no son casuales, que el compositor se ha sentido siempre poderosamente atraído por los grandes y frágiles solitarios, los desollados vivos o los genios desconcertantes que se proyectan hacia el futuro. (p.

187)

Esto lo lleva a componer obras musicales inspiradas en escritos de diferentes pensadores y artistas, “La necesidad de plasmar en música y de la manera más adecuada el malestar vivido cotidianamente, en contacto con personalidades y textos muy distintos, lleva a Rihm a descubrir estrategias de composición bastante diferentes” (p. 190).

Por otra parte, Montes (2013) analiza los datos patobiográficos de cuatro artistas plásticos y cómo ellos “abordaron y sublimaron -en un sentido freudiano de superación- las limitaciones impuestas en sus vidas por los instrumentos directamente relacionados con sus actos creadores” (p. 209). A través de entrevistas personales también es posible conocer la experiencia de algunos artistas como el de Félix Ibarondo quien “es uno de los compositores vascos con mayor proyección internacional” (Larrinaga y Torre, 2011, p. 283), aquí se hace una síntesis de su entrevista. También Herrera (2014) muestra un relato musicológico de la obra de Roberto Falabella, compositor chileno.

En un análisis interpretativo de su creación musical podremos reconocer la(s) narrativa(s) que movilizan su mundo interior y la(s) que surgen de su mirada al mundo exterior. La dialéctica que configura este complejo tejido articula el sentido o mensaje que el creador imprime a su obra y cómo este es reconocido y/o adquiere sentido en la sociedad. (p. 12)

También Pelisnki (2005) recuerda al lector nuestras limitaciones y cómo influyen en la creación musical, su intención “es mostrar cómo nuestra condición humana de seres corporalizados está imbricada en nuestra práctica musical corriente y en nuestros discursos musicales”, y destaca que, “la corporeidad desempeña, a su vez, un papel decisivo en la producción de significados musicales que, aunque primordialmente vividos en la experiencia musical subjetiva, están abiertos al entorno social y natural e informados por él.”

Para finalizar, se pone énfasis en el acto creativo en sí, al reflexionar sobre la composición como objeto de estudio, Fiore (2011) menciona que hay unos momentos de la composición musical que generan espacios donde los compositores se encuentran para su labor; estos son: “analítico, generativo, evaluativo, experimental, organizativo, aplicativo–contextual”. La reflexión de estos espacios conceptuales tiene la intención de “aproximarnos hacia los infinitos vericuetos que se pueden generar en los distintos procesos de composición musical” (p. 3). Por otro lado, es su intención que “los conceptos estudiados y las conclusiones que pudieran surgir, puedan ser usados como herramientas en alguna instancia del proceso de formación, tanto en composición musical, como en los elementos técnicos de la música” (p.3). Estos momentos importantes dentro del acto creativo dan cuenta del proceso que se lleva a cabo durante este, vislumbrando el tema de este proyecto de investigación. Por último, Cádiz (2012) toca el tema de la era postdigital y en su estudio aborda algunos de los desafíos y características más relevantes de la creación musical en la era postdigital. Este autor afirma que “La introducción del computador como herramienta en la creación musical ha generado profundas consecuencias para la evolución del medio tecnológico como un todo” (p. 452), en el sentido que lleva al compositor a pensar la música de forma diferente de cómo es sin un computador. De esta manera, Ferreira citado por Cádiz (2012), afirma que “la exploración del universo sonoro, que se hace posible mediante la tecnología electrónica y computacional, implica necesariamente una reformulación de lo que constituye la problemática musical” (p. 452). Así se concluye la revisión de antecedentes que sirve de guía para elaborar el trabajo con la problemática planteada al inicio del texto.

Por otra parte, es necesario delimitar diferentes conceptos o referentes teóricos que sirvan como base para acercarse a la comprensión de algunos procesos subjetivos con relación a la actividad creadora musical. Estos son: la experiencia y fenomenología, la actividad creadora, la subjetividad y por último, la relación entre música y emoción.

Experiencia y fenomenología

Para poder abordar la pregunta por la experiencia, es necesario remitirse a la Fenomenología (originalmente llamada Fenomenología trascendental), pero se centrará más específicamente en la Fenomenología Existencial que “se interesa por conocer la verdad que surge de la experiencia, no una verdad autónoma e independiente al sujeto que la vive y experimenta” (Martínez, 2013, p. 130). De esta manera la Fenomenología reconoce los conocimientos subjetivos, dándoles criterio de realidad, al menos para aquellos que así lo perciben. A diferencia de posiciones racionalistas que utilizan la interpretación como herramienta para llegar a “la verdad”, la fenomenología recurre a la descripción de la experiencia, y al estudiar la experiencia directa del fenómeno, se interesa por aquello que la hace única, se interesa por las diferencias y no tanto por las semejanzas; esto la “convierte en un método que, aunque abarca menos, profundiza más” (Martínez, 2013, p. 126).

En el marco de la fenomenología existencial hay tres autores quienes refinaron los postulados iniciales de Husserl: Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty. Para Heidegger “la experiencia humana, la conciencia intencional, puede comprenderse como sinónimo del existir” (Martínez, 2013, p. 179), por su parte “<Existir>, en estos términos implica darme cuenta de que soy; es estar consciente de que se es; esto significa que si yo no me percato de mí mismo fenomenológicamente no soy” (Martínez, 2013, citando a Martínez). Hay que tener en cuenta que todo este existir es relacional, se existe con relación al otro, asimismo, la postura fenomenológica parte de la idea de la realidad como relación o interacción, “la mente y el mundo se encuentran esencialmente interconectados” (Martínez, 2013, p. 138), de esta manera la experiencia depende tanto de la subjetividad de quien la vive como del suceso en sí, dando a la realidad (fenomenológica) opción abierta a una gran variedad de interpretaciones.

“Para el análisis de la experiencia, Husserl propuso el <<método fenomenológico>> (...) Este método es compartido tanto por los fenomenólogos trascendentales como por los existenciales” (Martínez, 2013, p. 148-149).

Este método consiste en seguir básicamente tres pasos:

- **La regla de la Epojé:** en este primer paso la invitación es a dejar de lado los prejuicios sobre las cosas, las personas y la realidad, a poner “entre paréntesis” todo conocimiento que se crea tener sobre los fenómenos que se aparecen a los sentidos para poder poner especial atención a los datos de la experiencia tal como es descrita. Aunque se sabe que es imposible hace esto de manera absoluta se puede lograr con una gran variedad de pensamientos y prejuicios, teniendo en cuenta que estos pensamientos que estamos suspendiendo tienen una influencia sobre nuestra percepción del fenómeno y que conviene entonces permanecer abiertos para comprenderlo de la manera más fiel.
- **La regla de la descripción:** “básicamente se refiere a describir en vez de explicar, traducir o interpretar” (Martínez, 2013, p. 150), después de abrirse lo más posible a la experiencia por medio de la Epojé, se debe permanecer en el nivel descriptivo y no recurrir a explicaciones o conclusiones sobre ella. De esta manera, se reconoce la subjetividad y unicidad de la experiencia, entendiendo que no se puede generalizar poniéndola dentro de una teoría o hipótesis.
- **La regla de la horizontalización o eculización:** “Aquí la invitación se centra en evitar colocar cualquier jerarquía inicial de significado sobre la importancia de los diferentes aspectos de la descripción. En vez de ello, se propone tratar a cada factor inicialmente con el mismo valor o significado” (Martínez, 2013, p. 150-151).

Analizar la experiencia con este método puede llevar al descubrimiento de que “en cada una de las experiencias que vive una persona, lo primero que ocurre es la experiencia del evento, y después surge la explicación o descripción del mismo.” (Martínez, 2013, p. 153), esta diferencia muchas veces pasa desapercibida y se toman ambos momentos de la experiencia como una misma. A la primera parte se le denomina fenomenológicamente como “experiencia directa” y a la segunda como “experiencia reflexiva”, pero existen algunas dificultades a la hora describir fielmente la experiencia directa:

Cuando se intenta describir o explicar la experiencia se entra en el terreno de la experiencia reflexiva. Esta requiere de cierto sistema de comunicación, ciertas nociones del tiempo y el espacio, y cierta formulación de significado que casi siempre contiene una estructura jerárquica de significados. Al hacer esto, se dejan de lado muchísimos de los datos que aportaba la experiencia directa, ya sea porque son demasiados o porque el lenguaje no alcanza a abarcarlos. La experiencia reflexiva sólo transmite un pequeño porcentaje de la experiencia directa. (Martínez, 2013, p. 154)

A modo de conclusión surge un punto importante en la Fenomenología: “como resultado de las variables únicas que se combinan en cada experiencia de cada persona, ninguna experiencia puede ser completamente compartida por dos personas <<Cada experiencia es única, un fenómeno solitario de la realidad>>” (Martínez, 2013, p. 158).

Sobre la creación o actividad creadora

De la misma manera es necesario delimitar lo que es la actividad creadora. Para Vygotsky (2009), existen dos funciones inherentes al ser humano, una capaz de reproducir o imitar diferentes aspectos que están en el mundo, con fines artísticos o para el progreso de la misma cultura; y otra función creadora capaz de integrar experiencias pasadas con cosas totalmente nuevas para un resultado nunca visto.

Absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación. (Vygotsky, 2009, p. 3)

En este sentido, se entiende que todos los seres humanos poseen la capacidad de imaginar, combinar, modificar y crear algo totalmente nuevo, y esto implica que contrario a lo que se podría pensar comúnmente, la invención o creación no se atañe solo a unas cuantas mentes brillantes. De acuerdo con esto, se puede observar también que esta capacidad creadora tiene sus inicios en la infancia con los juegos donde la imaginación parece no tener límites, y donde la lógica no es barrera para crear cosas no vistas anteriormente. En esta etapa de juego, resulta muy importante para el desarrollo general del niño, el fomentar las actividades creadoras (Vygotsky, 2009).

Vygotsky (2009), aclara que la aparición de esta actividad creadora no es repentina, sino que va apareciendo paulatinamente y pasando de formas simples a otras más complejas: “a cada periodo infantil corresponde su propia forma de creación. Posteriormente no se compartimenta en la conducta del hombre, sino que se mantiene en dependencia inmediata de otras formas de nuestra actividad y, especialmente, de las experiencias acumuladas” (Vygotsky, 2009, p. 5).

Para comprender mejor cómo sucede la actividad creadora, Vygotsky (2009) propone cuatro formas básicas en las que explica cómo se liga la realidad con esta. De esta manera, se le otorga a la imaginación el lugar de función vital y necesaria que en realidad representa.

La primera de las formas de esta relación entre fantasía y realidad consiste en “que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del hombre” (Vygotsky, 2009, p. 5). Sería casi imposible crear algo de la nada o a partir de otras fuentes de conocimiento que no fuese la experiencia anterior; así se puede afirmar que “las mayores fantasías no son más que nuevas combinaciones de los mismos elementos tomados, a fin de cuentas, de la realidad, sometidos simplemente a modificaciones o reelaboraciones en nuestra imaginación” (Vygotsky, 2009, p. 5). En esta relación se encuentra la primera y principal ley de la función imaginativa: “La actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la diversidad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia ofrece el material con el que erige sus edificios la fantasía” (Vygotsky, 2009, p. 6). Esto sugiere que el material del que dispone la imaginación depende de la abundancia de la experiencia vivida por el sujeto. A mayor cantidad y diversidad de experiencia, mayores recursos imaginativos.

La segunda forma en que se relaciona la fantasía y la realidad es más compleja y distinta: “esta vez no se realiza entre elementos de construcción fantástica y la realidad, sino entre productos preparados de la fantasía y algunos fenómenos complejos de la realidad” (Vygotsky, 2009, p. 6). Los frutos de la imaginación, de esta segunda forma, “se integran de elementos elaborados y modificados de la realidad, siendo necesario disponer de enormes reservas de experiencia acumulada para poder construir con estos elementos tales imágenes” (Vygotsky, 2009, p. 6), sin estas construcciones previas de la experiencia, no sería posible imaginar ciertos escenarios reales. La diferencia es que, en la primera, el producto de la imaginación es irreal, mientras que, en la segunda forma, el producto de la imaginación

pertenece a sucesos sociales reales, que, aunque no son presenciados es posible pensarlos e imaginarlos por la información que hay sobre ellos. En este sentido

la imaginación adquiere una función de mucha importancia en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en medio de ampliar la experiencia del hombre que, (...) al poder concebir basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no está encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que puede alejarse mucho de sus límites asimilando, con ayuda de la imaginación, experiencias históricas o sociales ajenas. (Vygotsky, 2009, p. 7)

La tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el enlace emocional, que se manifiesta de dos maneras: por una parte, todo sentimiento, toda emoción tiende a exhibirse en determinadas imágenes concordantes con ella, como si la emoción pudiese elegir impresiones, ideas, imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos sometiera en aquel instante (Vygotsky, 2009, p. 7).

Se sabe que cuando estamos felices las cosas se ven diferentes de cuando estamos tristes o melancólicos. Ha sido observado anteriormente el hecho de que todo sentimiento posee además de la manifestación visible o externa, una expresión interna que se manifiesta en la selección de ideas, imágenes e impresiones. Los psicólogos conocen este fenómeno con el nombre de ley de la doble expresión de los sentimientos.

Así, por ejemplo, el miedo no se manifiesta sólo en la palidez, en el temblor, en la resequeidad de garganta, en la respiración entrecortada y los latidos del corazón, sino también además en que todas las impresiones que entonces recibe el hombre, todos los pensamientos que vienen a su cerebro suelen estar teñidos del sentimiento que lo domina. (Vygotsky, 2009, p. 7)

Por otra parte, “también las imágenes de la fantasía sirven de expresión interna para nuestros sentimientos” (Vygotsky, 2009, p. 7). De esta manera, es fácil observar cómo algunos colores pueden representar estados de ánimo o emociones y que el ser humano se sienta identificado con ellos. A esta influencia del factor emocional se le conoce con el nombre de ley del signo emocional general, esto se traduce en que todo lo que nos provoque una reacción emocional similar, tenderá a unirse entre sí, teniendo como base lo que provoca emocionalmente sin importar otras diferencias.

Además, existe una relación de reciprocidad entre imaginación y emoción. En el caso antes mencionado se describe cómo pueden los sentimientos influir en la imaginación, “en el otro caso, por el contrario, es la imaginación la que interviene en los sentimientos” (Vygotsky, 2009, p. 8). Vygotsky (2009) señala que este fenómeno podría denominarse ley de la representación emocional de la realidad.

La cuarta y última forma de relación entre la fantasía y la realidad está vinculada estrechamente por un lado a la que se describió anteriormente, y por el otro se diferencia sustancialmente de la misma.

Consiste su esencia en que el edificio erigido por la fantasía puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia del hombre ni semejante a ningún otro objeto real; pero al recibir forma nueva, al tomar nueva encarnación material, esta imagen cristalizada, convertida en objeto, empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos. (Vygotsky, 2009, p. 9)

Estas imágenes cobran carácter de realidad; es ejemplo de esto cualquier artefacto o instrumento que pueda ser fruto de la función combinadora. De esta manera, aunque no se ajusten a ningún patrón visto en la naturaleza, son reales en la medida en que se materializa y así, tiene una influencia en el entorno real que rodea al ser humano.

Desde esta perspectiva se puede entender las creaciones artísticas, las cuales, al materializarse en el mundo real, es decir, al ser puestas fuera de la imaginación, ejercen una gran influencia emocional e incluso física en las demás personas.

Subjetividad

Otro concepto que se hace necesario abordar para entender con más precisión el tema a trabajar es el de subjetividad. Este ha tenido diferentes acepciones a través del tiempo en las diferentes corrientes de pensamiento dentro de las Ciencias sociales. Una de ellas es entregada por Grossberg (2003), quien describe la subjetividad como experiencia, por lo tanto, la ubica dentro del campo fenomenológico, de esta manera “como todos experimentamos el mundo, la subjetividad debe ser de algún modo un valor universal” (p. 166).

Para este autor, cada sujeto tiene alguna forma de subjetividad, eso significa que existe en el sentido fenomenológico, en consecuencia, cada sujeto “tiene cierto acceso a la experiencia, a cierto conocimiento sobre sí mismo y su mundo” (p. 166). Grossberg (2003), resalta que es posible que la subjetividad esté distribuida de manera desigual y que, por consiguiente, algunos sujetos puedan tener posibilidades de estar en más de una posición que brinden una perspectiva más amplia o diferente del mundo, también puede suceder que algunas de estas perspectivas se valoren más que otras; “en este sentido, la subjetividad no es una cuestión ontológica sino un valor epistemológico contextualmente producido” (p. 167).

Se puede decir entonces que, la subjetividad es abstracta y que

aunque todos los individuos existen dentro de los estratos de la subjetividad, también están situados en determinadas posiciones, cada una de las cuales permite y restringe

las posibilidades de la experiencia, de representar esas experiencias y de legitimar esas representaciones. (Grossberg, 2003, p. 167)

A su vez, González (2008) desde una perspectiva histórica, muestra cómo el concepto de subjetividad ha sido relegado a concepciones mentalistas que distan de lo objetivo y en consecuencia del saber científico generalmente aceptado: “el culto a lo objetivo en el desarrollo de la ciencia moderna, en especial después de la aparición del positivismo, generó una representación de la subjetividad, (...) como procesos de distorsión del saber objetivo” (p. 227). De esta manera, lo subjetivo se percibe como una característica que se debe controlar y quedó encapsulado en lo que se conoce como “el principio de la neutralidad que materializó en el positivismo la escisión sujeto-objeto en el campo del conocimiento” (González, 2008, p. 227).

Esto ha ocurrido también dentro de la historia de la psicología, en la que en su momento de dominio empírico e instrumental rechazaba el carácter mentalista e individualista que, en parte, la psicología dinámica y el psicoanálisis habían contribuido a construir (González, 2008, p. 229).

Por otra parte, y debido al énfasis de una psicología individualista, la psicología social sufrió una escisión; tomó las formas de psicología social sociológica y psicología social psicológica, lo que para González abrió aún más la brecha entre subjetividad y sujeto; esto a su vez representa un problema en sí mismo, pues

la separación de lo individual y lo social no permite ver que la organización psíquica individual se desarrolla en la experiencia social e histórica de los individuos, y tampoco permite considerar cómo las acciones de los individuos, las que son inseparables de su producción subjetiva, tienen un impacto que, de hecho, se asocia a

nuevos procesos de transformación de las formas de vida y organización social. (p. 229)

De esta manera, González (2008) va a definir lo subjetivo desde una perspectiva histórico-cultural basándose en la definición de sentido entregada por Vygotsky: “el sentido es una formación dinámica fluida y compleja que tiene varias zonas que varían en su estabilidad. El significado es apenas una de esas zonas de sentido que la palabra adquiere en el contexto del habla” (Como se citó en González, 2008, p. 232).

Al considerar una función generadora y dinámica de la psique, Vygotsky señala que en el proceso de vida socioetal (...) las emociones entran en nuevas relaciones con otros elementos de la vida psíquica, nuevos sistemas aparecen, nuevos conjuntos de funciones psíquicas; unidades de un orden superior emergen, gobernadas por leyes especiales, dependencias mutuas, y formas especiales de conexión y movimiento. (Citado en González, 2008, p. 233)

Para González (2008), la cita anterior rompe con la idea de la psique como reflejo o interiorización y defiende “cómo las emociones entran en nuevas relaciones con otros elementos de la vida psíquica” (p. 233). Esto lleva a la aparición de nuevas funciones y sistemas en la psique. Así propone la categoría de sentido subjetivo que representa

una unidad simbólico-emocional que se organiza en la experiencia social de la persona, en la cual la emergencia de una emoción estimula una expresión simbólica y viceversa, en un proceso en que se definen complejas configuraciones subjetivas sobre lo vivido, que representan verdaderas producciones subjetivas, en las cuales la experiencia vivida es inseparable de la configuración subjetiva de quien las vive. (p. 234)

La definición de sentido subjetivo en González (2013) se diferencia del concepto de sentido en Vygotsky en tanto el primero no se relaciona con la palabra, representando entonces una producción del sistema subjetivo. Otra diferencia es que en el sentido subjetivo la relevancia está en el aspecto simbólico y no tanto en lo cognitivo, enfatizando así, el componente icónico de nuestros procesos psíquicos, cuya expresión más destacada se da en la imaginación y la fantasía. De esta manera, González Rey afirma que “La unidad de lo simbólico y emocional, representada en el sentido subjetivo, es la unidad fundamental que define el carácter subjetivo de las experiencias humanas” (p. 35).

También señala que, el sentido subjetivo es la manera en que una persona vive subjetivamente su experiencia, y que “no hay dimensión objetiva al vivenciar lo vivido” (p.35).

La vivencia de lo vivido es inseparable de la configuración subjetiva que se organiza en el curso de la experiencia (...). Esa configuración subjetiva de la acción es, a su vez, inseparable de la configuración subjetiva de la personalidad que anticipa los estados y disposiciones subjetivas que definen a la persona al entrar en la acción. (p. 35)

González (2013), indica que los sentidos subjetivos no son estáticos ni definitivos, estos fluyen en el curso de la configuración subjetiva de la acción, lo que convierte a esta última en uno de los procesos principales del sistema subjetivo. También, la configuración subjetiva de la acción es la responsable del estado emocional que dinamiza los procesos psíquicos; es decir, es ella la motivación de estos. De esta manera, “muchos de los sentidos subjetivos que se generan en el curso de la acción no se explican por el contexto ni por las operaciones de la acción, sino que son verdaderas producciones de la personalidad” (González, 2013, p. 36).

Es importante resaltar que la configuración subjetiva de la acción no es consciente, sin embargo, las producciones conscientes de la persona y los efectos colaterales múltiples que estas generan afectan, de forma permanente, el curso de esa acción y su configuración subjetiva.

Por otra parte, los sentidos subjetivos no se limitan a la experiencia individual, sino que caracterizan las relaciones que ocurren en los diferentes aspectos sociales del sujeto.

González (2008), define la subjetividad social como la forma en que se integran sentidos subjetivos y configuraciones subjetivas de diferentes espacios sociales, formando un verdadero sistema en el cual lo que ocurre en cada espacio social concreto está alimentado por producciones subjetivas de otros espacios sociales. Para esta mirada, “las personas son verdaderos sistemas portadores, en su subjetividad individual, de los efectos colaterales y las contradicciones de otros espacios de la subjetividad social” (p. 234).

Música y emoción

Por último, para trabajar el tema de procesos subjetivos ligado a la composición musical es apropiado, también, hablar sobre la emoción y la relación que esta guarda con la música.

Para Juslin y Västfjäll (2008)

De todos los problemas que puede enfrentar un psicólogo de la música, ninguno es quizás más importante que explicar las reacciones de los oyentes a la música. Algún tipo de experiencia musical es la base de cada actividad musical, independientemente de si implica componer, interpretar o escuchar música. Varios estudios han sugerido que el objetivo más común de las experiencias musicales es influir en las emociones: la gente usa la música para cambiar las emociones, para liberar emociones, para que

coincida con su emoción actual, para disfrutar o consolarse, y para aliviar el estrés. (p. 559)

Pese a esto, los autores señalan que las investigaciones sobre la psicología musical y más específicamente la emoción musical, no se han preocupado por responder a *cómo* la música induce emociones, estos, incluso, no llegan a un acuerdo sobre la afirmación de que la música en sí misma pueda inducir emociones.

Es así como los autores definen unos mecanismos psicológicos para explicar las emociones musicales y usan ese término para referirse a “cualquier procesamiento de información que conduce a la inducción de emociones a través de escuchar música” (Juslin y Västfjäll, 2008, p. 560). Es decir que todos los mecanismos descritos se activan con la música; además los autores tienen como base que una característica definitoria de la emoción es que involucra objetos intencionales, esto significa que las emociones siempre son sobre algo; por ejemplo, tristeza por la muerte de un ser querido.

Juslin et al. (2008), afirman entonces que la música puede inducir emociones básicas y complejas en los oyentes a través de varios mecanismos psicológicos que las emociones musicales comparten con otras emociones. Se debe comprender que las emociones provocadas por la música son simplemente evocaciones y estas son diferentes de las emociones sentidas en sí mismas. De esta manera los autores definen seis mecanismos psicológicos que se ven involucrados en la evocación musical de las emociones:

- **Reflejo del tallo cerebral:** esto se refiere a un proceso por el cual una emoción es inducida por la música porque una o más características acústicas fundamentales de la música son tomadas por el tronco cerebral para señalar un evento potencialmente importante y urgente.

- **Condicionamiento evaluativo:** esto se refiere a un proceso por el cual una emoción es inducida por una pieza de música simplemente porque este estímulo ha sido emparejado repetidamente con otros estímulos positivos o negativos. (...) también se conoce como aprendizaje afectivo, condicionamiento del miedo, condicionamiento emocional y condicionamiento de preferencias.
- **Contagio emocional:** esto se refiere al proceso mediante el cual una emoción es inducida por una pieza de música porque el oyente percibe la expresión emocional de la música y luego "imita" internamente esta expresión, que por medio de la retroalimentación periférica de los músculos o una activación más directa de la música. Las representaciones emocionales relevantes en el cerebro conducen a una inducción de la misma emoción.
- **Imágenes visuales:** esto se refiere al proceso mediante el cual se induce una emoción en un oyente porque evoca imágenes visuales (...) mientras escucha la música. Las emociones experimentadas son el resultado de una interacción cercana entre la música y las imágenes.
- **Memoria episódica:** esto se refiere al proceso mediante el cual se induce una emoción en un oyente porque la música evoca un recuerdo de un evento particular en la vida del oyente. Esto a veces se conoce como el fenómeno "Cariño, están tocando nuestra canción".
- **Expectativa musical:** esto se refiere al proceso mediante el cual se induce una emoción en un oyente porque una característica específica de la música viola, retrasa o confirma la expectativa del oyente sobre la continuación de la música. (p. 564-568)

Metodología

Tipo de Investigación

La investigación que se presenta es de tipo cualitativa. Según Sampieri, Fernández y Baptista (2010), la investigación de enfoque cualitativo posee, entre otras, las siguientes características:

Primero, la investigadora plantea un problema, sin embargo, no sigue un proceso claramente definido; las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo. Van de lo particular a lo general. También señala que, en la mayoría de los estudios cualitativos no se prueban hipótesis, éstas se generan durante el proceso y van refinándose conforme se recaban más datos o son un resultado del estudio.

Este enfoque se basa en métodos de recolección de datos *no* estandarizados ni completamente predeterminados. No se efectúa una medición numérica, por lo cual el análisis no es estadístico. La recolección de los datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos).

Por lo expresado en los párrafos anteriores, el investigador cualitativo utiliza técnicas para recolectar datos, como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, entre otras.

Por último, es importante comprender que, las indagaciones cualitativas no pretenden generalizar de manera probabilística los resultados a poblaciones más amplias ni necesariamente obtener muestras representativas; incluso, regularmente no buscan que sus estudios lleguen a replicarse.

Diseño de Investigación

El diseño de la presente investigación es fenomenológico, ya que su foco son las experiencias subjetivas de los participantes y pretende conocer el significado que le dan los participantes a cierto fenómeno.

Según Sampieri, et al. (2010) citando a Creswell, Álvarez-Gayou y Mertens, el diseño fenomenológico se fundamenta en las siguientes premisas:

En el estudio, se pretende describir y entender los fenómenos desde el punto de vista de cada participante. De esta manera, se basa en el análisis de discursos y temas específicos, así como en la búsqueda de sus posibles significados.

Por su parte, el investigador confía en la intuición, imaginación y en las estructuras universales para lograr aprehender la experiencia de los participantes. También, contextualiza las experiencias en términos de su temporalidad (tiempo en que sucedieron), espacio (lugar en el cual ocurrieron), corporalidad (las personas físicas que la vivieron) y el contexto relacional (los lazos que se generaron durante las experiencias).

Por último, señalan que, las entrevistas, grupos de enfoque y en general los métodos de recolección, se dirigen a encontrar temas sobre experiencias cotidianas y excepcionales, y se enfocan a obtener información de las personas que han experimentado el fenómeno que se estudia.

Población y Muestra

Esta investigación se enfoca en la población de compositores musicales de la región de Urabá; la muestra consta de 7 personas (6 hombres y 1 mujer) cuyas edades oscilan entre 22 y 37 años; nivel de estudios desde básica secundaria y tecnologías hasta formación profesional; además, las personas de la muestra han sido agentes activos en festivales y encuentros musicales dentro y fuera de la región de Urabá.

A continuación, se encuentra información más detallada de cada uno de los participantes de la investigación:

Muestra de Compositores

<u>Participante</u>	<u>Edad</u>	<u>Sexo</u>	<u>Municipio de residencia</u>	<u>Escolaridad</u>	<u>Profesión/ocupación</u>	<u>Trayectoria musical</u>	<u>Género musical predominante composición</u>	<u>Predominancia composición</u>	<u>Instrumento predominante composición</u>
1	25 años	Masculino	Chigorodó, Antioquia	Universitario	Estudiante	11 años	Metal	Instrumental - Letra	Guitarra
2	30 años	Masculino	Carepa, Antioquia	Técnico profesional	Músico/oficios varios	15 años	Rock, Andina colombiana, Bolero	Instrumental	Guitarra
3	29 años	Masculino	Apartadó, Antioquia	Bachiller	Músico-arreglista	10 años	Tropical, jazz, música instrumental	Instrumental	Piano
4	34 años	Masculino	Apartadó, Antioquia	Primaria	Vendedor	15 años	Metal, Rock	Instrumental	Guitarra
5	37 años	Masculino	Mutatá, Antioquia	Bachiller/Universitario inconcluso	Músico/oficios varios	21 años	Rock, Reggae, alternativo	Instrumental	Guitarra
6	22 años	Femenino	Medellín, Antioquia	Tecnóloga	Laboratorista de eléctrica	7 años	Andina colombiana	Instrumental	Guitarra, Bandola
7	26 años	Masculino	Chigorodó, Antioquia	Bachiller	Estudiante	10 años	Andina colombiana, Rock, Reggae, Experimental	Instrumental - Letra	Guitarra, Tiple

Instrumentos

La técnica utilizada en este estudio es la entrevista cualitativa. Esta se define como “una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)” (Sampieri, et al. 2010, p. 418).

Las entrevistas se dividen según el grado de estructuración que posean. En este caso, para el ejercicio de recolección se utiliza el tipo de entrevista semiestructurada, la cual se caracteriza por tener una guía general de temas a tratar con la opción de profundizar en lo que se considere pertinente según la situación y la persona entrevistada, esto permite una mayor flexibilidad y variedad en las respuestas de los participantes.

Las características esenciales de la entrevista cualitativa de acuerdo con Rogers y Bouey (2005) y Willig (2008) (tal como se citó en Sampieri, 2009, p. 419) son:

- El principio y el final de la entrevista no se predeterminan ni se definen con claridad, incluso las entrevistas pueden efectuarse en varias etapas. Es flexible.
- Las preguntas y el orden en que se hacen se adecuan a los participantes.
- La entrevista cualitativa es en buena medida anecdótica.
- El entrevistador comparte con el entrevistado el ritmo y la dirección de la entrevista.
- El contexto social es considerado y resulta fundamental para la interpretación de significados.
- El entrevistador ajusta su comunicación a las normas y lenguaje del entrevistado.
- La entrevista cualitativa tiene un carácter más amistoso.
- Las preguntas son abiertas y neutrales, ya que pretenden obtener perspectivas, experiencias y opiniones detalladas de los participantes en su propio lenguaje.

Sampieri (2010), citando a Cuevas (2009), p. 419

Procedimiento

En el primer acercamiento se programan visitas individuales a los participantes para realizar y registrar en audio las entrevistas; posteriormente, y de acuerdo con lo encontrado en sus relatos, se reestructuran los objetivos y se define con más precisión el foco de interés, lo que sirve de base para una nueva revisión de antecedentes y referentes teóricos, lo que a su vez permite abordarlo de forma más precisa.

Una vez estructurado el cuerpo general del proyecto de investigación se procede a realizar el análisis de las entrevistas transcritas, para lo cual se utiliza el programa Atlas ti. 7, con el fin de lograr unas categorías específicas que den cuenta de los hallazgos del proyecto de investigación. Es importante tener en cuenta que se hará una descripción, intentando dar cuenta de las experiencias de estas personas en relación con la música y los objetivos del proyecto, atendiendo a los significados que estos le otorgan, con miras a comprender el contexto que rodea estos relatos y de encontrar un sentido a estos en el planteamiento inicial del problema. Sampieri, et al. (2010).

Finalmente concluye la construcción del informe final con la discusión teórica, donde se contrastan los hallazgos con el marco referencial, y se enuncian las conclusiones y recomendaciones del estudio.

Criterios de Rigor

- **Dependencia:** Para Sampieri, et al. (2010), este implica que los datos deben ser revisados por distintos investigadores y éstos deben arribar a interpretaciones coherentes.
- **Credibilidad:** “Se refiere a si el investigador ha captado el significado completo y profundo de las experiencias de los participantes, particularmente de aquellas vinculadas con el planteamiento del problema” (Sampieri, et al. 2010, p. 475)
- **Transferencia (aplicabilidad de resultados):** “Este criterio no se refiere a generalizar los resultados a una población más amplia, ya que ésta no es una finalidad de un estudio cualitativo, sino que parte de éstos o su esencia puedan aplicarse en otros contextos” (Sampieri, et al. Citando a Williams, Unrau y Grinnell, 2005).
- **Confirmación o confirmabilidad:** “Este criterio está vinculado a la credibilidad y se refiere a demostrar que hemos minimizado los sesgos y tendencias del investigador (Sampieri, et al. Citando a Guba y Lincoln, 1989; Mertens, 2005). Implica rastrear los datos en su fuente y la explicitación de la lógica utilizada para interpretarlos.

Criterios Éticos

Para la realización de esta investigación se tendrán en cuenta los siguientes principios que rigen el ejercicio de la Psicología en cualquiera de sus modalidades:

Artículo 34° En la investigación rehusará el/la Psicólogo/a absolutamente la producción en la persona de daños permanentes, irreversibles o innecesarios para la evitación de otros mayores. La participación en cualquier investigación deberá ser autorizada explícitamente por la/s persona/s con la/s que ésta se realiza, o bien por sus padres o tutores en el caso de menores o incapacitados.

Artículo 39° En el ejercicio de su profesión, el/la Psicólogo/a mostrará un respeto escrupuloso del derecho de su cliente a la propia intimidad. Únicamente recabará la información estrictamente necesaria para el desempeño de las tareas para las que ha sido requerido, y siempre con la autorización del cliente.

Artículo 44° De la información profesionalmente adquirida no debe nunca el/la Psicólogo/a servirse ni en beneficio propio o de terceros, ni en perjuicio del interesado.

Descripción de los resultados

A continuación, se presentan los hallazgos fruto de la categorización de los relatos de los entrevistados. Primero, se hace un recorrido por la historia personal en relación con la música para continuar con el lugar que tiene esta en sus vidas. Posteriormente, se describe el concepto de composición recogido en las entrevistas acompañado de aspectos más subjetivos como el significado otorgado a esta práctica y las relaciones sociales que surgen a partir de esta. Por último, se encuentra la composición como práctica de subjetivación, en la que se describe básicamente la configuración de la cosmovisión a través de la práctica de composición.

Los inicios en la Música

Entender el acto creador implica revisar la historia personal del músico, en este caso, las personas entrevistadas dedicadas a la composición. Un elemento común en las entrevistas, específicamente en el acercamiento al instrumento, fue ser consciente de las propias capacidades y la posibilidad de desarrollarlas en lo práctico y lo teórico: “yo primeramente no pensé que yo fuera a llegar a ser algún guitarrista que supiera hacer punteos o solos de guitarra (...) pensaba quizás que iba a lograr solo acompañar a otros músicos que sí sabían hacer solos” (participante 4).

Asimismo, lo significativo de las primeras experiencias permitió a los participantes la articulación con otros aspectos importantes de su vida. Por ejemplo, la primera exposición de su material musical a otras personas: “el primer público fue el colegio. Vos sabés las películas que anda uno en el colegio (...). Y entonces uno mantiene muy estresado por cosas así, de la, es lo propio también de la edad que uno está aprendiendo” (Participante 5). También, en un ámbito más estructurado, aparece el reconocimiento de terceros y la competencia como motivación para continuar el proceso musical. Además, reconocen

positivamente un grado de independencia, con respecto a sus padres, debido a lo precoz de sus viajes:

Después conocimos a 'Antioquia vive la Música' (...) y resulta que esa primera vez sacamos muy buen puntaje y pasamos de una vez al departamental (...) ya uno viajando con 10 años (...) En el Carmen vimos demasiadas agrupaciones y ya eso nos llevaba a un reto de ir avanzando. (participante 6)

Igualmente, estas experiencias les permitían proyectarse con respecto a la orientación que iba a tener su vida con relación a la música: "En esa edad del colegio es que generalmente las personas toman las primeras decisiones al respecto de qué van a ser, si van a ser raperos, metaleros, vallenateros" (participante 5).

También los entrevistados manifiestan que desde muy temprana edad ha existido un interés por acercarse a un instrumento, y profundizar los conocimientos en la interpretación de este por dos vías; primero por el proceso de exploración autodidacta: "cogí un libro de acordes y empecé a ver qué eran los acordes y a buscarlos" (Participante 2), y segundo, el acompañamiento de un maestro en el proceso de aprendizaje: "con Carlos fue muy bacano porque pues él supo cómo llegar (...) Carlos como que tanteó mi oído musical, tenía como el proceso establecido para ir iniciando poco a poco" (Participante 6).

A diferencia de lo enunciado anteriormente, uno de los participantes, aunque manifestaba curiosidad temprana por la interpretación del instrumento, esta no iba acompañada de interés por aspectos teóricos de la música. Más bien, su relación con esta se dio a través de composiciones libres haciendo uso de sus recursos disponibles en el momento:

yo no sabía tocar guitarra, pero quería tocar entonces con las dos o tres cositas que sabía en guitarra me tenía que entretener todo el día con eso porque es que no había más (...) sin necesidad de salir a la calle ni preguntarle nada a nadie. (...) me quedaba

más fácil, ni siquiera voy a decirle aprender nada, sencillamente voy a jugar con la guitarra y tocando mis propios tiritos ya con eso. (Participante 5)

A partir de esta categoría surge una subcategoría denominada: “Influencias”, comprendida por las influencias musicales de la familia y del contexto, que posibilitaron el afianzamiento de sus tendencias en la música.

Influencias musicales familiares. Esta subcategoría evidencia el protagonismo del ambiente familiar en los inicios musicales de los entrevistados, y sus repercusiones, a posteriori, en el camino de composición recorrido por estos. Algunos de los participantes señalan cómo en sus primeros años de vida, la música fue una experiencia constante generando una conexión especial con esta:

la música a mí entró primero por el oído (...) y luego por lo visual viendo a mis familiares, a mi papá tocar y también componer, y a muchos amigos músicos. Siempre crecí en ese mundo de ver tocar y escuchar música. (Entrevistado 3)

De acuerdo con esto, en las prácticas de crianza utilizadas por sus padres, era reiterativo el uso de la música: “cuando estaba pequeño me dormían con música” (Participante 3), “Como mamá cantaba tanto, me pone a cantar a mí también, y me pone a cantar todo lo que ella canta” (Participante 5).

También, se señala el nivel de influencia del entorno familiar en los propios intereses: “Yo creo que le debo a mi mamá y a mi familia todo (...) mi mamá es una chica muy musical (Entrevistado 5).

En esa misma línea, se encuentra que la narrativa de los padres respecto a la atracción por la música que tenían los entrevistados en su infancia, es recurrente y refuerza su identificación con esta: “según mi mamá y otros familiares cuando yo estaba muy pequeña

demostraba mucha admiración y perseguía mucho al tío cuando estaba tocando” (Participante 6).

De igual manera, existió un miembro familiar significativo visto como un modelo. Quien motivó al entrevistado a incursionar en el mundo de la música a través de la observación e imitación del cantar, interpretar un instrumento y componer: “Empecé a aprender con mi hermano que fue quién me dio mis primeros acordes de guitarra” (Participante 4); “viendo a mis familiares, a mi papá tocar y también componer, y a muchos amigos músicos. Siempre crecí en ese mundo de ver tocar y escuchar música” (Entrevistado 3).

Influencias musicales externas. Las influencias musicales externas se pueden plantear desde dos perspectivas. La primera, con una lógica estructurada a través de un orden establecido como lo son los escenarios religiosos. Y la segunda, con dinámicas más diversas y desinhibidas, que tuvieron cierta relevancia en los intereses musicales de los participantes: “en la iglesia se canta todos los días, y a mí me llevaban era a la iglesia entonces uno canta y canta, todos los días va a cantar” (Participante 5). Pero, en “el inevitable ambiente de la calle” (Participante 5) esos intereses se nutrieron de un espectro más amplio de sonidos y ritmos, entre los que “fundamentalmente [había] dos cosas: Vallenato y Caribbean Style” (Participante 5).

La música en la vida de los entrevistados

En esta segunda categoría se ilustra el lugar de la música en la vida de los entrevistados y el significado que le atribuyen a esta.

Entre los participantes, existe la tendencia de atribuirle carácter intrínseco a la música en la existencia del ser humano, un componente universal que se ve implicado la mayoría de las áreas circunscritas al hombre, “la música es la herramienta que hace parte de una gran parte del ser humano” (Participante 3).

Para los participantes, la música va más allá de un proceso de composición “artificial” o de creación consciente. Esta abarca también sonidos propios de la naturaleza, complementando, así, la idea de universalidad:

para mí la música es como una cosa universal. O sea, sí, ya la han estudiado mucho, pero (...) no deja de ser algo que los pájaros canten, que la misma naturaleza exprese, o sea, eso va intrínseco en el ser humano, en la vida, en el reino. (participante 7)

En este sentido, también se destaca el papel del silencio como parte fundamental y de carácter necesario para darle orden a todos esos sonidos: “el silencio, inclusive hace parte de la composición musical, porque sin los silencios todo fuera estridente, y no hubiera pausa, todo fuera tensión” (Participante 3).

Por otro lado, se resalta el alto grado de importancia que posee la música y lo relacionado con esta (agrupaciones y proyectos musicales), en las decisiones de vida de los participantes: “la primera decisión de tal importancia o de incidencia en mi vida, fue lo de la música” (Participante 1),

me iba a ir para Brasil a hacer una maestría (...) justo en esos momentos estábamos iniciando con Orion (...) y decidí quedarme. Desde entonces eso fue una decisión

importante, porque ya en cualquier otra decisión que yo vaya a tomar, que implique tiempo de mí, energía, primero está la música. (Participante 1)

También, se destaca el rol que los participantes le atribuyen a la música en la construcción de la identidad. Esta se convierte en parte fundamental de un movimiento social más amplio e involucra otros aspectos del desarrollo humano como la cosmovisión, el comportamiento y la apariencia: “es solo un género musical, [pero] influye absolutamente en cómo se visten, cómo hablan, en dónde se parcha, por el solo hecho de escuchar esa música. Es una cosa muy tenaz. La música es muy tenaz” (Participante 5)

La música también desempeña un papel protagónico en el ámbito laboral y profesional de los participantes. Primero, uno de ellos señala un cambio en la manera de llegar a tener sustento económico por medio de la música. Actualmente debido a las dinámicas relacionales permeadas por la tecnología y las redes sociales es más sencillo vivir de la música, pues no representa el mismo grado gestión que tiempo atrás:

para uno vivir de la música otrora, le tenía que gustar a un montón de gente y ser amigo de un poco de gente y a veces comprar la amistad. Hoy día, gracias al internet me parece que no es tanto así. Me parece a mí que el internet es como una herramienta más franca en ese sentido, (...) uno hace sus publicaciones y uno no tiene porqué caerle bien a nadie, sino que si la publicación es buena, gusta lo suficiente, entonces la persona lo escucha y lo comparte. (Participante 5)

Asimismo, señalan que sustentarse económicamente de la música no depende únicamente del talento del artista, sino del grado de disciplina que conlleva esta actividad: “vos podés tener un proyecto musical maluco, su propuesta musical puede ser maluca, y ¿sabe qué? Si usted le dedica el tiempo suficiente vive de eso, así no le guste a nadie” (Participante 5). En este orden de ideas, los participantes afirman que el artista debe invertir

un mínimo de horas específicamente al ensayo y práctica musical para poder ver resultados económicos y mejorías en su destreza y así lograr vivir con la música como profesión:

cuando usted se pone a ver las propuestas amateur cómo funcionan, normalmente se trata de un ensayo de dos horas a la semana (...) contra ocho horas diarias, la diferencia es abismal, y entonces eso hace que puedan sobrevivir de la música.

(Participante 5)

Por último, se nombra la satisfacción y gratificación emocional que viene por el hecho de tener una profesión y sustento económico a través de la música, no por las ganancias monetarias sino por lograr trabajar en eso que les brinda experiencias agradables:

La música es el centro de mi vida en estos momentos (...) por medio de ella yo laboro (...) por medio de ella yo conozco muchas personas y muchos sitios, y por medio de ella yo soy feliz. Me siento bien pues porque cuando usted está trabajando con lo que le gusta, usted está disfrutando (...) experimenté otros trabajos por fuera de la música (...) y no he experimentado emocionalmente lo que yo vivo ahora con la música.

(Participante 3)

La composición

Como es de esperarse en este trabajo la composición surge como categoría principal siendo el tema más abordado por los entrevistados en sus relatos. De forma general, la composición como fenómeno es vista como un proceso que se da de manera natural, algo que no hay que forzar, ni es producto de una búsqueda racional, personal o musical, “el ser humano compone (...) componer hace parte de la naturaleza del ser humano. Es imposible que el niño no cante solo, es imposible que el pájaro no haga su melodía, es imposible que uno no componga” (Participante 3).

Para complementar el concepto de composición se destacan 5 subcategorías que describen la manera en que es entendido y experimentado el fenómeno desde aspectos mucho más personales: el componer y su significado; la influencia de la academia en el acto creador; el proceso de composición; componer con otros y componer para otros.

El componer y su significado. La capacidad de composición, para los entrevistados, significa la forma en que el músico expresa su talento, su capacidad y su interior. En la composición aquello que es expresado es el producto de todas las experiencias adquiridas en la transversalidad de la vida. “Cada composición por pequeña o insignificante es una muestra clara (...) de lo que yo haya sentido (...) o de ciertas cosas que yo haya invocado en ese momento o que haya vivido” (Participante 6). También, la capacidad de componer significa para ellos la expresión de su talento y capacidades: “La composición es la forma más explícita o más grande en la que el músico puede demostrar su capacidad, su talento, su interior (...) desde lo emocional y desde lo virtuoso” (Participante 3).

También, es percibida como un don que es otorgado por algo ajeno al ser humano y por lo que hay que estar agradecido:

“Yo creo que la música es un don y creo que yo lo tengo. (...) y me siento muy privilegiado, me siento muy contento muy feliz con el cosmos porque si la música es un don y yo lo tengo, yo tengo que reconocer que, pues que el cosmos me lo dio, que Dios me lo dio, que eso vino... porque yo realmente no he hecho como ningún esfuerzo en particular por tener[lo]” (Participante 5)

Asimismo, se experimenta la capacidad de creación musical como una manera de realizarse y trascender, dándole al concepto una connotación más metafísica: “Es como la trascendencia del arte para el hombre. Cuando el hombre hace arte se inmortaliza de alguna manera, en cualquiera de sus expresiones” (Participante 7).

Por último, se menciona un componente más del campo académico que señala que la composición es la manifestación de los conocimientos musicales que se han adquirido y de la capacidad de interiorización de estos. “Para mí componer es una señal de que estás procesando muy bien lo que estás estudiando, o que sí está teniendo cierto resultado o que sí está impactando en vos” (Participante 6).

La influencia de la academia en el acto creador. La concepción del grado de influencia que tiene la academia en la composición toma dos sentidos conforme se avanza en los relatos de los participantes.

Primero, reconocen que al entrar al ambiente de la academia musical la espontaneidad de la composición se compromete debido a los conocimientos teóricos que actúan como filtros y que, además, terminan esquematizando el proceso de composición:

“ya uno piensa lo que va a hacer, en cambio antes era más sentimental, era más de lo que salía, era más sentimiento y ahora es más técnico (...) antes de la academia era muy libre al componer y se me venían muchas ideas, pero ahora después de la

academia uno se encasilla en algo más técnico, en saber si eso está correcto o no está correcto” (Participante 2)

Según lo anterior, el contacto académico delimita el proceso de creatividad en la composición.

En segundo lugar, el paso por la academia es percibido como posibilidad de adquirir herramientas para agilizar los procesos de creación desde un panorama netamente técnico y, a diferencia de lo descrito anteriormente, este no compromete la creatividad: “la universidad y la academia lo que ha hecho es hacer que eso sea más rápido, más práctico. (...) es más fácil componer ahora (...) no ha cambiado la esencia sino la forma de componer” (Participante 3).

El proceso de composición. En su proceso singular de composición los participantes reconocen una secuencia lógica a seguir para lograr un resultado deseado; esta idea se divide en dos vertientes que señalan, de manera general, dos formas de componer.

Por un lado, algunos participantes centran su atención y preferencia en la sonoridad, en la música, porque consideran que es la base o estructura que permite dar forma a aquello que se pretende expresar:

“lo primero que yo debo resolver es la sonoridad, pa’ mí, por ejemplo, cuando me dan un letra: ‘ve, esta es la letra, ponele música’ esa es la parte fácil, pa’ mí la parte difícil es precisamente la sonoridad (...) entonces yo digo, lo que importa no es la letra en sí, o sea, debe llevar letra pero lo que importa no es la letra, lo que importa es cómo suene, el cómo la persona disfruta la sonoridad de eso” (Participante 5).

En esta vertiente también se puede ver la importancia que se le otorga a la sensación como posibilitador y orientador del proceso de creación: “me ha pasado que pienso en el concepto como lo espero, o sea, lo que quiero y luego veo como qué sería y por último el ritmo” (Participante 7).

En la otra vertiente se presenta de manera diferente el inicio del proceso. Para otros participantes el contenido literario de la canción precede a la composición de la estructura musical “la parte de la escritura es fundamental en la historia artística (...) antecede a la acción como tal de la música” (Participante 1).

Componer con otros. En esta subcategoría, los entrevistados dan cuenta de la transformación de un proceso singular e íntimo, como es la composición, a un estado colectivo donde confluyen diferentes subjetividades con el fin de obtener un producto musical. Es decir, pasan de enfrentarse a su composición en solitario, a trabajarla de manera grupal; incluso llega el caso en que deben atender a la composición en solitario que otro de sus compañeros decide compartir. Algunas veces este proceso se permea del componente económico interfiriendo en la producción musical: “llega algún cantante con sus canciones y dice: ‘yo quiero cantar eso’ y yo: ‘eso está malo’ (...) entonces uno tiene que ceder porque por encima de eso, bueno hay un acuerdo económico” (Participante 3); en otras ocasiones el proceso se da en situaciones donde hay más libertad y cada integrante de la agrupación puede desarrollar sus ideas, esto genera cierto ambiente de discusión y aprendizaje:

cómo era con otras personas dejaba como participar ese criterio de los demás sobre qué era buena música o no, (...) sí, fue un poco más difícil ahí (...) en el momento lo tomo como algo bueno porque eso me llevó a estudiar más y más para hacer algo mejor. (Participante 1)

Componer para otros. Un componente relevante de la música es el espectáculo, el mostrar el producto del proceso de creación a otras personas, es así como muchas veces la música se hace pensando en el público o consumidor final, pues este tiene mucho valor e incidencia en la vida musical de los compositores. Los entrevistados señalan, por un lado, que la academia les brinda opciones para realizar música que sea agradable a muchas personas:

académicamente también hay unas herramientas que te sirven a vos para componer, por ejemplo, tenés fórmulas para hacer una progresión y la monto en cualquier tonalidad y esa progresión me va a sonar bonita siempre y va a estar sustentada con una razón lógica, teórica, entonces en ese sentido también vos podés producir música como quién dice comercial para vender, para escuchar. (Participante 7)

Sin embargo, crear música de esta manera puede resultar insatisfactorio para ellos porque compromete la rigurosidad y exigencia musical:

Entonces, la música empieza a perder un poquito de sentido porque entonces es para agradarle a todo el mundo, entonces ahí vienen los géneros que son de poca dificultad musical porque entonces la gente no entiende lo que es tan denso. (Participante 3)

Por otra parte, el público receptor de sus composiciones puede adoptar dos roles; sus comentarios y reacciones generan en los compositores una satisfacción que, a su vez, sirve como motivación para seguir creando y exigirse más musicalmente:

yo solamente pienso en lo significativo que es cuando tocan los temas de uno, o sea cuando no es uno ni siquiera el que está tocando (...) y está sonando una piecita musical que salió de uno, ¡WOAH!, uno se siente muy bien (...). Gustó, pues tuvo que haber gustado, si no, no se hubieran tomado la tarea (...) eso le da a uno moral y uno lo sigue haciendo (...) entonces no solamente lo sigue haciendo, sino que cuando uno ya quiere darle gusto a un público se exige más. (Participante 5)

Y, por otro lado, la opinión de los receptores representa para el músico ciertos límites al momento de componer, ya sea desde el temor que genera en los compositores el juicio del otro y/o un eventual rechazo a su material: “me da un poco de vergüenza sacar a que la gente escuche algo malo, algo que no está bien hecho” (Participante 2), o interfiriendo directamente en el proceso de composición:

Pero entonces se rompen los parámetros, las reglas de composición, todo empieza (...) a ser más eh... flexible. (...) agradarle a las personas sí implica mucho en uno a la hora de componer, (...) si hago este rock, si le meto un solo de guitarra muy largo de 5 minutos, la gente se va a fastidiar, entonces usted se cohíbe o se limita. (...) pero si alguien lo quiere hacer va a estar por fuera del sistema porque eso no le va a agradar a las personas. (Participante 5)

La Composición como práctica de subjetivación

La capacidad de componer que poseen los entrevistados tiene diferentes repercusiones en la manera en que perciben la realidad y comparten su experiencia.

En primer lugar, se destaca la relación íntima existente entre la música y el compositor. Esta es descrita inicialmente como una conexión del mundo interior y la emocionalidad que trae la música: “en ese momento no es que analizara tanto (...) simplemente me conectaba con ella, con el sonido (...) lo que había en mi interior con lo que yo escuchaba” (Participante 1). Paulatinamente se va haciendo evidente la necesidad de transformar esa conexión y empezar a expresar las propias emociones a través de la composición: “uno quiere expresar eso de alguna forma, y ya que uno sabe algo de música lo expresa de esa forma” (Participante 2). Además, el conocimiento musical es constantemente enriquecido por diferentes prácticas como la participación en proyectos musicales y la exploración de géneros e instrumentos, lo que le proporciona varias herramientas al proceso del compositor:

me abrí a otra forma de la música (...) ahí me profundicé en el lenguaje musical (...) que buscaba todo ese aprendizaje volcarlo en lo que ya había iniciado en la niñez, de la reflexión de ese sentir (...) buscar una forma de canalizarlo todo en la composición. (Participante 1)

Uno de los entrevistados hace especial énfasis en la relación entre experiencia y composición, y cómo esta le posibilita reflexionar acerca de diversos temas de su vida. Para él, hay un tipo de conocimiento intrínseco en la existencia humana al cual todos tienen la posibilidad de acceder por medio de la vivencia de experiencias. Sin embargo, en casos como el suyo, la composición es la manera en que puede continuar su propia reflexión acerca de ese conocimiento: “el conocimiento está ahí simplemente es llegar a él (...) en toda su existencia

hay algo ahí, y nosotros podemos acceder a él (...) la escritura es como un camino para que esta reflexión continúe” (Participante 1).

Esta idea se complementa con lo que denomina “momentos de claridad”, estos son instantes etéreos donde la comprensión aparece inteligible y se pueden “establecer esas relaciones para una comprensión mayor del ser como tal individual y su entorno” (Participante 1). El compositor señala la idoneidad de estos momentos para la escritura dado que hay una comprensión amplia de un fenómeno que después va a ser menos visible:

esos momentos de claridad ya son así, no hay duración como tal, (...) eso sucede y si usted no lo plasma (...) usted no va a recordar, o no va a poder enlazar lo que (...) pasa por su pensamiento en el momento y [cómo lo] percibe en la realidad.

(Participante 1)

En esa misma línea, el entrevistado percibe el acto creativo como posibilidad de experimentar nuevas realidades, entre ellas realidades ajenas a la suya y, en ese sentido, la composición se convierte también en ente transformador:

cuando uno se siente encerrado, limitado en su entorno (...) esto es una nave donde usted se monta, a recorrer cosas que usted no va a poder vivir, de acuerdo con esas limitaciones de su entorno. Pero a través de la escritura (...) puedo pasar por tu mente, pasar por la de muchos otros y regresar a mí, pero ya no igual. Entonces esto también lo permite la escritura como tal (...), es como ponerse otros ojos y estar abierto a muchas cosas, (...) es una forma de conectarse con el resto. (Participante 1)

Asimismo, la composición posibilita la comprensión de la experiencia del otro, en ocasiones desde una reflexión no consciente. Lo que lleva a concebir la idea del acto creador desde un plano metafísico, externo a los parámetros humanos y que facilita comprender la existencia.

se me hacía raro eso, pero había que dejarlo salir, a pesar de que yo no comprendía del todo lo que escribía, (...) digo no comprender es que yo no lo haya vivido (...). Tomaba también experiencias no sólo propias sino de los demás, y había como una comprensión, o colocarme en el lugar de ellos y vivirla a través de ellos, y no hablo de personas que estuvieran simplemente ahí presentes, puede ser del pasado o incluso, con toda la información que tenía de ese momento, de cómo podría ser un futuro.

(Participante 1)

Por último, el participante señala las propiedades catárticas de la escritura. La composición como posibilitador de superación de experiencias al ahondar en la comprensión de estas, y lograr una liberación de las emociones: “en la vida también eso puede ser como soporte para pasar experiencias, (...) para poder superar ciertas experiencias, se escribe, (...) y ¿cómo se supera? comprendiéndolas un poco, liberándose de esas emociones” (Participante 1).

Discusión

A partir del ejercicio descriptivo de las categorías surgen diferentes hallazgos con respecto al interés del estudio.

Primero, es evidente la importancia que tienen las relaciones sociales y familiares en la historia musical de los entrevistados, siendo estas las que permiten los acercamientos más significativos y, por lo tanto, más enriquecedores en su vida musical. Las relaciones que los entrevistados señalan van desde unas muy permeadas por la música, siendo esta una parte fundamental de tal relación; hasta otras formas más indirectas o menos conscientes, pero con el mismo grado de relevancia.

Por otra parte, se encuentra la concepción de la música en la vida de los compositores. Esta, se percibe como algo de gran relevancia, siendo prioridad en muchos casos ya que constituye su profesión o labor.

La música no es para ellos un pasatiempo o un elemento del cual puedan prescindir. Se ha convertido en su sustento económico y, al poseer tal grado de incidencia en varios aspectos de su vida, es también un pilar para su bienestar emocional.

También, se trata el tema del acto creador como tal. Para los participantes, este implica la expresión de diferentes procesos interiores como lo emocional y, procesos musicales desde las capacidades y conocimientos que poseen. Es así como la habilidad de composición se comprende como la oportunidad de expresar, por un lado, lo que hayan sentido con respecto a una situación o pensamiento, y por el otro, sus destrezas interpretativas y su grado de interiorización musical.

De la misma manera, los compositores reconocen la gran influencia que ha tenido la academia en sus procesos de creación, lo que implica pasar de un conocimiento musical más empírico y guiado por la emoción, a otro tipo más estructurado guiado por la lógica.

Por otro lado, se aborda la dimensión grupal del proceso de creación. Hasta ahora, este proceso se veía desde una perspectiva muy individual, sin embargo, los compositores también se ven enfrentados a ambientes de creación conjunta o a creaciones individuales de otros integrantes de sus proyectos musicales. Esto implica atender otras formas de expresión y maneras de llevar procesos de creación, lo cual enriquece sus propios recursos musicales y relacionales.

Asimismo, las creaciones de los participantes están permeadas por el criterio del público o consumidores de su música, ejerciendo gran influencia en la composición final. En este sentido, muchas veces la libertad creativa de los compositores se limita, lo que llega a ocasionar malestar e incluso causa la omisión de algunas composiciones.

Por último, se encuentra que existe una relación fundamental entre experiencia y composición, y puede ser vista en diferentes sentidos. Para los participantes, la composición es útil para acceder a la comprensión más allá de la propia experiencia, es decir, la creación es un posibilitador para comprender la experiencia del otro. También, se convierte en facilitador de nuevas experiencias. Por medio de la composición es posible acceder a nuevas relaciones de sensaciones y pensamientos. Y tercero, la característica catártica de la composición les permite superar experiencias. Para los entrevistados, al crear se está expresando las emociones, lo que las hace más comprensibles y, en consecuencia, las situaciones que generan malestar se sobrellevan con mayor facilidad.

Teniendo en cuenta estos hallazgos, y la revisión anterior de antecedentes investigativos sobre el tema, es preciso reiterar que el foco de interés de este estudio aún no

posee suficiente documentación científica que permita ampliar su comprensión. Por esta razón, es de esperar que la mayoría de los resultados de esta investigación aporten datos nuevos en comparación con la revisión de antecedentes.

Sin embargo, es posible hallar que, Vélez (2009) habla sobre el acto creativo en escritores poetas desde la reflexión de la experiencia, es decir, que la composición proviene de una situación vivenciada por el artista. De manera más específica, González (2011) lo asocia con un evento emocional doloroso que permite la creación. Lo anterior posee un grado de similitud con la relación antes mencionada entre experiencia y composición en su dimensión catártica, pues desde la evocación emocional empieza el proceso de creación.

Los hallazgos también se relacionan con lo abordado en el marco referencial. Primero, Algunos de los entrevistados perciben la composición como un proceso natural en todos los seres humanos, algo que no debe forzarse, simplemente ocurre espontáneamente. De manera similar se expresa en Vygotsky, quien la nombra actividad creadora y la define como una función propia del ser humano. Es decir, es una característica inherente sin la cual no se podría concebir el avance tecnológico, social y cultural visto hasta ahora. En este sentido, es posible reafirmar la naturaleza de la creación en la existencia humana, además de la importancia que ha tenido para el desarrollo de la historia de la especie.

También, Vygotsky señala que la actividad creadora obtiene su materia prima de la experiencia, logrando una integración de diferentes elementos de esta. Lo anterior se repite en el relato de los participantes de manera similar. Por ejemplo, describen sus composiciones como experiencias vividas llevadas a la música, la creación como posibilidad de expresar eso que han experimentado. En esta misma línea se enmarca la capacidad de crear a partir de experiencias no vividas directamente que también es abordada por los participantes y que

permite ampliar su conocimiento y comprensión del mundo que comparten con los demás. En consecuencia, enriquecen su repertorio de experiencias a la par que su capacidad de creación.

Asimismo, se entiende cómo el crecer en un ambiente donde la música tiene un papel protagónico, brindando experiencias significativas, parece tener repercusiones en el tipo de relación que se establece con ella, y en la abundancia de recursos imaginativos para la creación.

Por otra parte, se hace énfasis en la relación entre emoción y creación, la cual se puede ver también en el discurso de los compositores. Como ya se ha mencionado, la experiencia guarda una estrecha relación con la composición, pero son las experiencias más cargadas emocionalmente las que tienen especial repercusión en el inicio del proceso de composición de los entrevistados. Generalmente, se refieren a esto como algo que es transmitido por unas notas, algo que los hace sentir de un modo específico, y que entra en consonancia con sus emociones actuales o de experiencias significativas ya vividas.

Conclusiones

- Las relaciones interpersonales que se dan a temprana edad donde la música es característica, repercuten en la concepción que tienen los entrevistados de la música y la relación que establecen con ella.
- La música y la creación musical cumplen un rol protagónico en la configuración de la identidad de los entrevistados, ya que esta permea muchos aspectos de su vida y por medio de ella logran desarrollarse en otro tipo escenarios, por ejemplo, el laboral.
- La composición musical es concebida como un método efectivo de expresión emocional. De esta manera, los participantes le adjudican propiedades catárticas que permiten sobrellevar experiencias negativas. Además, la capacidad de creación se relaciona con las aptitudes en la interpretación del instrumento y el grado de conocimiento musical.
- Los procesos de creación musical son percibidos de manera diferente con el paso por la academia. Es decir, los entrevistados reconocen que, al aprender aspectos teóricos de la música, sus procesos de composición y comprensión musical cambian.
- Enfrentarse al acto creativo en grupo fortalece habilidades sociales y musicales en los participantes.
- Los consumidores finales de las creaciones musicales ejercen gran influencia en estas, lo que puede comprometer su libertad creativa.
- La composición es un posibilitador para la comprensión de diferentes experiencias, sean propias o no.

Recomendaciones y límites

En aras de obtener resultados más contundentes, se recomienda que en la fase de recolección de la información se establezcan unos tópicos muy claros con respecto al tema de composición como práctica de subjetivación con el fin de alcanzar una mayor comprensión sobre los aspectos de la subjetividad en la actividad creadora musical.

Como se ha mencionado con anterioridad, este tipo de estudios poseen muy pocos antecedentes que sirvan de guía o base para seguir trabajando la temática, lo que lo dificulta en cierta medida. En este sentido, la recomendación es, también, continuar enfocando las investigaciones en los aspectos menos documentados del ser humano, como los trabajados en la relación psicología-arte que dan cuenta de sus facetas más sanas y maravillosas.

Referencias

- Cádiz, F. (2012). Creación musical en la era postdigital. *Aisthesis*, 449-475. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163227577023>
- Código deontológico y ético del psicólogo Colombiano. Recuperado de: http://www.fumc.edu.co/fumc/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_1691.pdf
- Corrado, O. (2007). Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad. *Revista musical chilena*, 61(208), 37-65. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200002>
- Fiore, H. (2011). Reflexiones sobre la composición musical como objeto de estudio. *Plurentes: Artes y Letras*. Recuperado de <https://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2163/servlet/articulo?codigo=4214768>
- González, O. (2011). El poeta frente a la necesidad de saberse existente. Análisis sobre el acto creativo: Cielo Donís y la teñida otredad donde se habita. *El Artista*, 28-41. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931002>
- González Rey, F. (2008). Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. *Diversitas*, 4 (2), 225-243. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/diver/v4n2/v4n2a02.pdf>
- González Rey, F. (2013). La subjetividad en una perspectiva cultural-histórica: avanzando sobre un legado inconcluso. *CS*, (11) 19-42. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n11/n11a02.pdf>
- Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? *Cuestiones de identidad*, 148-180. Recuperado de <http://www.ram-wan.net/restrepo/modernidad/grossberg-identidad%20y%20eecs1.pdf>

- Herrera, S. (2014). Reconstrucción de un relato musicológico para el compositor Roberto Falabella. *Revista musical chilena*, 68(221), 7-51. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902014000100001>
- Juslin, P; Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. *The Behavioral and brain sciences*, 31 (5), 559-621. Recuperado de <http://nemcog.smusic.nyu.edu/docs/JuslinBBSTargetArticle.pdf>.
- Martinez, Y. A. (2013). *Filosofía Existencial para terapeutas y uno que otro curioso*. México, DF: Ediciones LAG.
- Montes, J. (2013). Cuando el arte duele pero salva. Los casos de Modigliani, Matisse, Portinari y Rebecca Horn. *Revista clínica española: publicación oficial de la Sociedad Española de Medicina Interna*, 213, (4), 208-211. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4248595>
- Larrinaga, I; Torre, J. (2011). Ser en el sonido: Entrevista a Félix Ibarrodo. *Musiker: Cuadernos de música*, (18) 283-326. Recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18283326.pdf>
- Pelinski, R; (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200913>
- Rocha, S. (2008). Phenomenology applied to the musical performance: an approach to the piece Bajulans by Manoel Dias de Oliveira. *Per Musi*, (18), 90-94. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992008000200011>
- Rojas, D. (2007). *Biblioteca Nacional*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/festivales/>

Sampieri, R; Fernández, C; Baptista, P. (2010) *Metodología de la investigación (5ta. ed.)*. D.F., México: McGraw Hill.

Stoianova , I. (2009). El malestar en música en la obra de Wolfgang Rihm . *Escritura E Imagen*, 5, 185 - 204. doi:10.5209/rev_ESIM.2009.v5.30087

Vélez, P. (2009) Apuntes sobre el proceso de creación poética. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (9), 89-95. Recuperado de <https://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2163/servlet/articulo?codigo=3807314>

Vygotsky, L. (2009). *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Anexos

Consentimiento informado

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
SECCIONAL URABÁ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Fecha _____

Yo, _____ con documento de identidad número _____, certifico que he sido informado(a) con la claridad y veracidad debida respecto al ejercicio académico que la estudiante de Psicología Lizbeth Navaja Aguado me ha invitado a participar; que actúo consecuente, libre y voluntariamente como colaborador, contribuyendo a este procedimiento de forma activa. Soy conocedor de la autonomía suficiente que poseo para retirarme u oponerme al ejercicio académico, cuando lo estime conveniente y sin necesidad de justificación alguna y que no se trata de una intervención con fines de tratamiento psicológico.

Que se respeta la buena fe, la confiabilidad e intimidad de la información por mí suministrada, lo mismo que mi seguridad física y psicológica.

Lizbeth Navaja Aguado
Estudiante de Psicología

Entrevistado