



REVISTA ICONO 14, 2004, Nº 2, ISSN 1697-8293

Madrid (España)

Manuel Gértrudix Barrio: *Escuchar, mirar, crear. Apuntes sobre la creatividad musical en el medio cinematográfico.*

Año 1 – Vol. 2 – REVISTA DE COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS – ISSN: 1697 - 8293

ESCUCHAR, MIRAR, CREAR.
APUNTES SOBRE LA
CREATIVIDAD MUSICAL EN
EL MEDIO CINEMATOGRAFICO

Manuel Gértrudix Barrio

ESCUCHAR, MIRAR, CREAR.

Apuntes sobre la creatividad musical en el medio cinematográfico.

Manuel Gértrudix Barrio (Universidad Complutense)

SINOPSIS

La prospección de los estudios neurofisiológicos que abordan el estudio de la actividad musical, de una parte, y las pautas y parámetros de la creatividad musical, por otra, nos introducen en una reflexión sobre los aspectos específicos relacionados con el proceso de elaboración de los productos musicales en el seno de la producción cinematográfica.

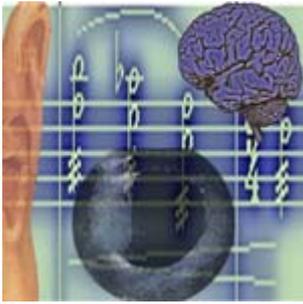
La dimensión personal -desde la perspectiva de las actitudes y motivaciones-, el entorno productivo -en su doble naturaleza física y social-, y las diferentes fases del proceso de generación -preparación, ideación, estrategias, desarrollo...- vertebran el recorrido inquisitivo que nos proponemos entorno a la especificidad de la creatividad musical en el medio cinematográfico.

¿Música vs Creatividad? (*±Imagen: Musicreal*)

Al músico, a la Música con mayúsculas –suponemos que como a cualquiera de las artes-, se le presupone lo creativo. A veces, hasta parece que suena grotesco, cuando no obsceno, preguntarse sobre qué, cómo o por qué esa conciencia global es, en el fondo, una indeleble e irrefutable certeza. Es más, la sola intención de pretender intervenir, desde la reflexión científica, en aquello del fenómeno sonoro que no es estrictamente mensurable provoca la inquietud y/o la mofa como si de tal pretensión, aún validada, sólo se pudieran construir castillos en el aire, a saber, palabras huecas. Mucho menos, se piensa en consecuencia, que de tales análisis se puedan alcanzar conocimientos válidos y fructíferos que posibiliten aprendizajes sobre procesos y productos que son, en muchos casos, envueltos en el nimbo del Mito.

Lo cierto es que, lejos de tales posiciones, la reflexión e investigación musical, en sus múltiples ámbitos, han trazado caminos que, de una u otra manera, ofrecen paso al ámbito de la creatividad para que explore sus propias sendas. Como contrapartida, la teoría de la Creatividad, aplicada al ámbito de lo musical, brinda a esta la capacidad de penetrar en los aspectos generativos de los procesos musicales desde un marco epistemológico novedoso por su carácter integrador y pluridisciplinar.

¿Cómo funciona el cerebro... de la Música?



Buena parte de las investigaciones neurofisiológicas de los últimos años han trabajado sobre la posibilidad de identificar un estilo cognitivo relativamente específico y distinto para cada hemisferio. Las especialidades hemisféricas izquierdas se han venido asociando a representaciones lógicas, semánticas y fonéticas de la realidad dentro de un cuadro de codificación lógico-analítica. En este plano, la elocución, el sentido rítmico, la ejecución motora musical, el cálculo, el juicio y razonamiento, serían fruto de sucesiones lógicas de orden temporal. Las especialidades hemisféricas derechas, por su parte, quedan referidas a la percepción holística de las relaciones de los modelos, de las configuraciones y de las estructuras mediante motivos visuales y auditivos. El hemisferio derecho sería el artífice de las totalidades, respondiendo con mayor rapidez, pero no con exclusividad, a lo novedoso, lo desconocido, y a la creatividad artística a través de las facultades de sintetización y de integración. El canto, la tonalidad, la melodía y el ritmo quedan como actuaciones propias del hemisferio derecho, no apareciendo la competencia lingüística como requisito previo de la capacidad musical (Gardner, 1993: 354).

Aunque este concepto dicotómico debe ser asumido con todas las cautelas, parece probada la existencia de diferencias en el desarrollo de las capacidades hemisféricas atendiendo a variables como el sexo, los contextos sociales de desarrollo, o los prototipos educativos. Así, parece que mientras en la mujer evolucionan más las capacidades asociadas a lo lingüístico —hemisferio izquierdo—, en el hombre las capacidades espaciales y holísticas tiene un mayor desarrollo. Estas diferencias, de diverso orden e importancia cada una, no indican, por otra parte, ningún tipo de potencia o deficiencia para el desarrollo de la actividad musical. De admitir que la música es captada, casi en su totalidad, mediante los mecanismos del hemisferio derecho —en el que parece se activan más las fuentes de la emoción—, no hay que creer, con ello, que el hemisferio izquierdo es insensible a la emoción musical. Es por medio de su totalidad cerebral que el hombre está en disposición de crear y captar el mensaje musical.

A través de investigaciones que han trabajado mediante el procedimiento de escucha dicótica —se trata de un procedimiento que *consiste en enviar, de un modo simultáneo, informaciones verbales o musicales diferentes, inscritas en una cinta magnetofónica de*

doble pasta, a cada uno de los oídos, de tal forma que se ponga en evidencia una asimetría de las respuestas- (Kimura), se ha comprobado que el hemisferio derecho es superior en la identificación de melodías. Otros investigadores, actuando en otras líneas de investigación, han comprobado que mientras las personas corrientes detectan mejor las melodías con el hemisferio derecho, los profesionales de la música presentan una mayor bilateralización de la percepción musical, muy probablemente a causa de una mayor potencialidad interhemisférica en ellos como consecuencia de su preparación profesional. En el caso de los músicos, se sospecha que se produce una mayor cooperación entre la percepción holística, bajo el dominio del hemisferio derecho, y la percepción lineal, realizada por el hemisferio izquierdo. Gracias a ello, cada hemisferio puede analizar con mayor facilidad las informaciones transmitidas por uno u otro, ya sean desarrollos de tipo temporosecuencial o desarrollos de tipo holístico.

El estudio de las capacidades y aptitudes que se ponen en juego en el ámbito de la creatividad musical presenta dificultades importantes. Las considerables diferencias de los distintos roles: compositor, intérprete, ejecutante, director, etc., los diferentes instrumentos y la parte corporal a cuya mecánica afecta, los grados de capacitación y sus tipos, las aptitudes innatas, etc. (Gardner, 1993: 351), imponen criterios analíticos muy distintos dependiendo a qué parte o categoría se haga referencia, pues cada una de ellas requiere procesos psicofísicos y mecánicos diferenciados. Mientras la interpretación exige una comunicación interhemisférica más fluida —mayor habilidad en la relación de lo denotativo (hemisferio izquierdo) con lo connotativo (hemisferio derecho)—, la composición y la dirección orquestal son, en esencia, condiciones más analíticas —denotativo— y holísticas —connotativo—. Parece comprobado que el ritmo o la sensación del sentido rítmico es, prácticamente, la única función musical que sigue las reglas del predominio cerebral izquierdo en el procesamiento de las funciones lingüísticas. Respecto al contexto musical, debido a que está estrechamente ligado al campo de las emociones y al de la expresión artística —ámbito de la comunicación no verbal—, se puede afirmar que es el hemisferio derecho el que regula la mayoría de las funciones musicales —en especial la sensibilidad del tono y el timbre—, aunque, como contrapartida, le está reservado al hemisferio izquierdo el papel de supervisar, tanto el sentido rítmico como la ejecución musical (Despins, 1989).

Estas variaciones hemisféricas en la actividad musical pueden encontrar su justificación en la menor importancia que poseen para la supervivencia. Las facultades visuales-

espaciales y las lingüísticas, que son esenciales en este sentido, poseen una organización más uniforme a nivel cerebral (Gardner, 1993, 356). En cualquier caso, tales variaciones o diferencias, que han sido observadas a través de amusias y otros trastornos cerebrales similares, presentan un aspecto algo reduccionista y contradictorio si se considera que otros estudios apuntan deducciones sobre traslados de dominancia que invitan a ser cautos a la hora de establecer conclusiones definitivas sobre todo este vasto campo de conocimiento. En este sentido, el problema es que difícilmente se llegará a conocer el cerebro en su totalidad, pues, como señala Alberto Portela, *para entender cualquier sistema es necesario que lo analice un sistema superior*, y esto, por lo pronto, está fuera del alcance del hombre.

Lo que parece menos discutible es la plasticidad del cerebro como órgano moldeable y modulable según los estímulos sociales y culturales externos, como manifiestan algunos estudios que apuntan diferencias estimables en el cerebro de los músicos respecto al resto de la población. Los hallazgos de estas investigaciones -dirigidas por Christo Pantev en la Universidad de Münster (Alemania) y realizadas con instrumentistas integrantes del Conservatorio de dicha ciudad alemana-. revelan que las zonas destinadas al registro y diferenciación de los estímulos acústicos —*mapas tonotópicos*— están más desarrolladas en aquellas personas que ejercen una actividad musical, especialmente en los ejecutantes de instrumentos, estableciéndose una relación directa entre la edad de inicio de los estudios musicales y el tamaño de esos mapas neuronales. En este ámbito de la potenciación, mejora y aceleración del aprendizaje existen investigaciones que trabajan con la hipótesis de que el empleo de determinadas frecuencias específicas —superposición de campos eléctricos— para diferentes objetivos puede potenciar el aprendizaje en ámbitos tan dispares como la memoria, la música, el arte, etc. (Pines, 1983: 38).

Parece, por tanto, que un ambiente propicio favorece el desarrollo de estructuras especializadas para la música, pero no garantiza, necesariamente, que se vayan a desarrollar. Por otra parte, estudios del Instituto de Tecnología de Massachussets (MIT) desarrollados por Frank Sulloway, apuntan que variables como el orden de nacimiento, el entorno familiar y el número de hermanos, influyen en la capacidad creativa de los sujetos. Según estas investigaciones, son los nacidos en los últimos lugares quienes muestran actitudes más abiertas ante las nuevas ideas y formas diferentes de ver y hacer las cosas, siendo, por ende, los que tienen mayor predisposición a ofrecer

soluciones revolucionarias, lo que les lleva a dedicarse, profesionalmente, a actividades de tipo creativo, artístico y humanitario.

¿Hay algo específico en la creatividad musical?

La característica fundamental que determina la especificidad de la creación artística, frente a la científica, es la integración de lo corpóreo y de la técnica productiva desde un plano menos teórico. Lo artístico se centra más en la construcción de productos genuinamente estéticos que en la reflexión sobre su funcionalidad. La creatividad musical, en concreto, organiza sus productos estéticos desde la sensación acústica e, indefectiblemente, remite a lo corpóreo desde la determinación sensible de su materia expresiva. La configuración de su sustancia conjuga la conciencia del procesamiento con la intuición de sus habilidades. En la música, además del aspecto científico mensurable, existe una esencia sensible, inapresable para el conocimiento lógico, que reside en los valores, el contenido de la forma científica. Lo que hace específico a ese valor sensitivo es, no obstante, independiente de la estructura que le asiste. Su volubilidad, instalada en la conceptualización de la genialidad, de la inspiración —entendida como *herramienta fundamental de la creación y humildad frente a las fronteras sin fin del conocimiento* (W. Szyborska)—, procede autónomamente, fuera del control del propio compositor. En palabras de Hindemith: *Algo —no se sabe qué— llega hasta nosotros —no se sabe de dónde— hasta cobrar forma sonora —no se sabe cómo— y refleja nuestro sentir —no se sabe por qué—.*

Desde luego, no en un sentido romántico, sino *como afirmación de la necesidad expresiva que siente el músico, y como vehículo de la esencialidad del propio mensaje humano, social y, sobretudo, ético-político* (Fubini, 1988). Esto no significa que la forma carezca de importancia o sea un simple vehículo en la obra musical. Su presencia es ineludible, forzosa. Sin forma, sin continente, no hay contenido, no hay mensaje, no hay reconocimiento y, en consecuencia, no hay producto creativo.

Como evento estético, la música tiene la capacidad de generar emociones gracias a que hay un compositor —creador— que le imprime su personalidad, la durabilidad de su vivencia, no sólo como intermediario sino como *conceptualizador*. Cada composición —cada producto creativo musical—, por lo tanto, es, independientemente del resto de elementos que la configuran específicamente, el especular reflejo de una personalidad creadora. La determinación del alcance de las aptitudes del músico como creador es

especialmente compleja. En principio, nada le diferencia, en este sentido, de cualquier otro tipo de creador. Para la actividad musical, como para tantas otras, son precisas tanto las aptitudes de producción divergente como las de transformación, ya sea sensibilidad, fluidez, flexibilidad, originalidad, capacidad de redefinición, elaboración y composición, etc.

Parece, no obstante, que independientemente de la necesaria presencia de esas aptitudes mínimas —a veces ocultas—, es necesario que haya, unido a estas, un compromiso actitudinal, una motivación específica por el sistema expresivo de esta. Para la creatividad musical es necesario que el creador, el compositor, mantenga una disponibilidad para establecer y desarrollar la experiencia estética, es decir, que tenga una actitud estético-musical, bien como respuesta a una orientación vital, bien como consecuencia de una concepción placentera del hacer creativo. No solo debe poseer intuición o estar dotado de una gran sabiduría técnica, pues quien no posee una técnica difícilmente estará capacitado para conocer bien lo que se dice o se hace con el dominio de esa técnica. Es necesario que a ese mínimo talento —capacidad creativa innata—, y al conocimiento exhaustivo de su ciencia, se añada un entendimiento de la realidad global, una preparación musical auténticamente integral que se adorne en la intuición y la sensibilidad (Marco, 1993: 23), una honesta entrega de temperamento y amor por lo que se hace y se crea. Sobre este punto, Chabrier reflexionaba: *tengo más temperamento que talento [...]. Compongo como siento, con más temperamento que técnica. Pero, ¿cuál es la diferencia?. Creo ser un hombre honesto y sincero.*

Y ello es porque la motivación artística se rige por particularidades que no la alejan demasiado de la de otras actividades. En casi todas las labores humanas aparece, en mayor o menor medida, un componente creativo asociado a esa capacidad inteligente de inventar y promulgar fines. La objetivación de un referente, de una finalidad que responde a un objetivo de acción, implica la necesidad de recorrer un trayecto, de realizar un itinerario que lleve hasta ese fin, y, para transitarlo, es imprescindible recurrir a las herramientas de la creación.

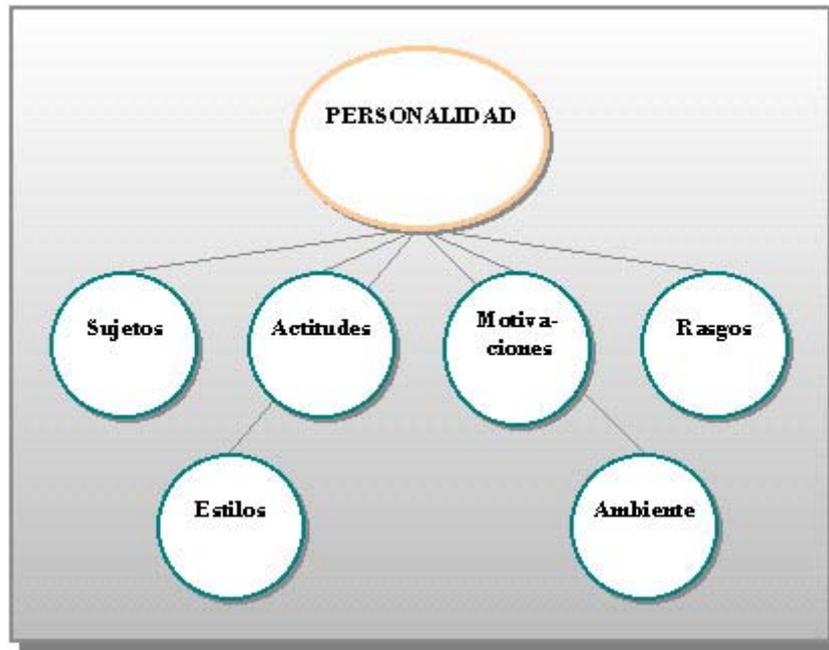
La expresión artística, y por ende la musical, está inducida por determinados factores que mueven a los sujetos creativos a asumir su sistema simbólico como vehículo de comunicación. El lenguaje musical, en su usemanticidad, permite al compositor disparar mensajes que asumen posibilidades periféricas de otros lenguajes. *El medio artístico proporciona los instrumentos necesarios para abordar ideas y emociones de gran*

significación, que no se pueden articular ni dominar a través del lenguaje corriente, señala Gardner. Expresar los conceptos a través de las emociones sensibles es una de sus contingencias, pero no la única. La necesidad del ser creativo por sobrepasar los límites que las capacidades de sus sentidos le imponen, ha impulsado buena parte de los hallazgos y fundamentos técnicos o artísticos. Todos ellos pretenden la posibilidad de ir un poco más allá del ámbito perceptivo que le imponen las limitaciones físicas de los receptores del mundo sensible.

Lo cierto es que la creación musical, más allá de su valor social o su controvertida condición paradigmática, es una necesidad individual que se expresa en el margen de lo colectivo, con el deseo de implicar cambios en las circunstancias sociales. En este sentido se expresa el compositor Luis de Pablo cuando afirma que «hay hombres cuya forma de enraizarse en el mundo es justamente componer, provocando la venida a la realidad de objetos sonoros que antes no existían y modificando la conducta de sus semejantes con tal transformación del entorno sonoro» (1968: 24). La afirmación personal del compositor requiere que se articule de forma que sus hallazgos se diferencien de lo ya nominado y hecho, que posea su propia personalidad. Es por ello que el creador ha de mantenerse dentro de una dialéctica que le impone un difícil equilibrio entre la severa defensa de autoafirmación personal y la condescendencia ante la necesaria representatividad de la obra. Además, esa imperiosa precisión que urge al músico a componer se inscribe en una línea de sentido exógena. El impulso creador cobra un nuevo sentido, se realza enmarcándose en un contexto social, cultural, político e incluso económico, que imante la proyección de sus significados.

¿Y en la creación musical “cinematográfica”?

La capacidad del cine para generar sueños y cultivar las ensoñaciones colectivas de un grupo social, pasa, en buena parte, por la acción de la música como sustancia textual. La consideración sobre la importancia social que posee la acción creadora en un lenguaje expresivo con tan poderosa energía de construcción ejemplarizante, y las circunstancias económicas, juegan un papel destacado en la actitud del compositor. Y es que, además del estético y el psicológico, el problema sociológico influye decisiva y poderosamente en la creación artística, tanto en la “determinación externa” —el encargo social o la esperanza del público sobre el producto—, como en la forma social comunitaria de producción artística.



En la composición aplicada, en este caso al texto cinematográfico, hay tanto una función artística como una funcionalidad empresarial. El autor se ha convertido en un productor, y en el cine, el músico es un productor que aparece bajo la doble sombra de los intérpretes, que ejecutan su música, y el director del filme, que dispone cómo aparece esta integrada en el texto audiovisual. El músico creador no deja de ser un asalariado que, trabajando dentro del proceso económico de una cadena de producción, coopera en la generación de una mercancía “artística”. Por ello, en muchas ocasiones, el concepto de lo creativo ha de hacer referencia más al sentido funcional de construir y descubrir de una tarea aplicada a un proceso de rango mayor, que al sentido estético y poético del término.

Las producciones cinematográficas, al igual que las de la arquitectura o las representativas, son fruto del espíritu cooperante de muchos artistas. En ellas la trascendencia del grupo, que procede en microestructuras que avanzan lineal pero continuamente, es muy acusada. Esta característica, que distingue la composición de música aplicada frente a otros tipos, presenta una extraordinaria cualidad: el trabajo dentro de un colectivo permite un fluido intercambio de ideas, una profunda polinización entre sus componentes, siempre, eso sí, que exista una determinada disposición ante el trabajo propuesto —voluntad, tenacidad, flexibilidad, unidad, etc.—, y una conciencia clara sobre la finalidad e interés del mismo.

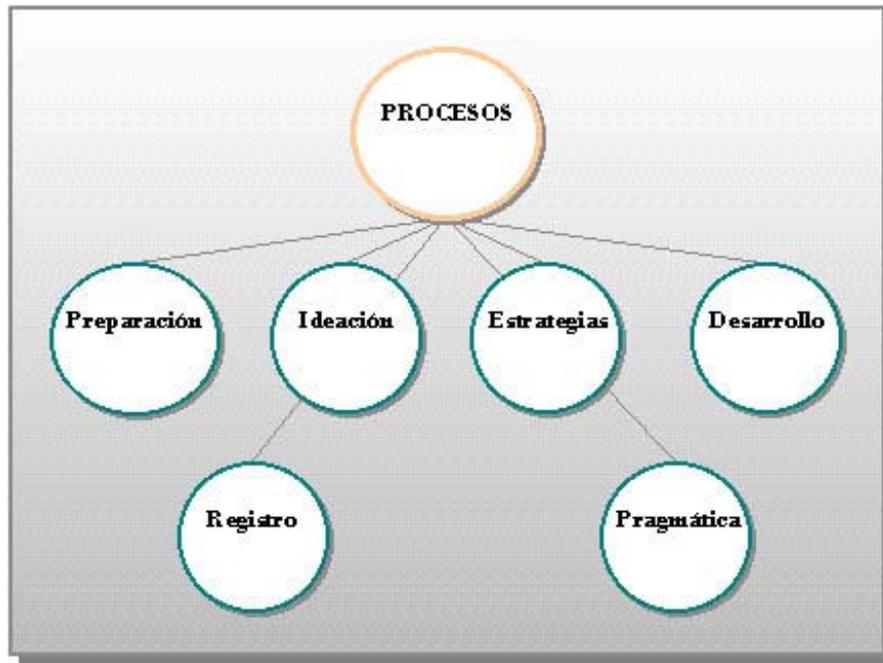
La estructura sociométrica de los grupos suele ser diversa y multidisciplinar. Director, montador, fotógrafo, productor, ingeniero de sonido, músico y un largo etcétera, forman

un conjunto extremadamente heteróclito —tanto en su formación como disposición— que, sin embargo, muy a pesar de sus perfiles culturales individuales, están llamados en atención a la conjunción de esas diferencias (en este sentido, las experiencias desarrolladas con grupos creativos, en otras esferas de la creatividad, indican que el rendimiento creador más alto se produce en grupos de cuatro a siete componentes). Armonización que no ha de significar, en ningún caso, la dilución de las personalidades, pues el mantenimiento de cierta incertidumbre intelectual, de un entorno de controlada disparidad y disidencia, invita y concita la productividad creadora de cada individuo —tendencia contra—, lo que supone una inestimable sucesión de aportaciones al conjunto del grupo.

¿Cómo trabajan los compositores para cine?

Aún contemplando que cualquier ley musical es siempre relativa, pues se adapta a un marco en el que es capaz de explicar las causalidades pero fuera de él carece de valor, que no existen principios universales e inmutables, ya que la única ley reconocida como válida es la posibilidad perenne de mutación y de evolución del arte, dado que el arte refleja «la vida con su movilidad», y que, por tanto, no existen leyes eternas para conocer el funcionamiento de los procesos creativos, es necesario encontrar sistemas que compensen la exigencia humana de sentido y coherencia formal. Aunque sea en función de suposiciones, y lejos de la validez de las leyes naturales —pues las leyes que rigen el arte son cuantiosas «sobre todo en excepciones» (Schönberg)—, es preciso construir complejos normativos que estimulen un hacer escolástico.

La música es un hacer artesanal, un oficio del que hay que aprender una sólida técnica, y es obligado ajustarla a las particularidades contextuales en que se desarrolla. Como ya indicaba Arheim, es un arte eminentemente procesual. Su actuación tiene un vector que marca la dirección de su sentido. Por eso, desde el prisma de lo artístico, se considera el proceso como el «conjunto de las fases sucesivas sujetas a la magnitud temporal que transcurren durante una situación, una operación o una percepción de carácter creativo». A lo largo de esas fases se llevan a cabo una serie de actividades con una intencionalidad artística, de búsqueda, de experiencia única y novedosa, a través de las cuales prospera y se materializa la *relación procesual* «establecida entre el artista y su percepción de su propio desarrollo creativo» (Loek, 1996: 8-10).



En el caso de la música cinematográfica, el cine, como arte de la ilusión del movimiento, ofrece a esta un mundo de leyes que evolucionan a veinticuatro fotogramas por segundo. Pero no son solo sus características técnicas las que imponen un sistema de producción determinado. Como se ha visto, las circunstancias sociales, económicas, grupales, etc., condicionan sus resultados estéticos, y dan origen a un proceso que, resumidamente, se cumple del modo siguiente:

En una primera etapa —informativa o documental—, el compositor obtiene una doble percepción del mundo. Por una parte, el ámbito productivo que hace referencia a las necesidades implícitas de su trabajo, bien teóricas o prácticas; y por otra, el ámbito de la ficción que representa la historia narrada en el marco de un determinado discurso. Es el momento de la formulación de interrogantes; de generar preguntas que justifiquen el resto del trabajo y, sobretodo, la presencia de este, su necesidad. Earl Hagen, hace explícitas, desde una dimensión pedagógica, cuatro preguntas que, emergidas a la luz del consciente, marcan el territorio de un proceso de interpelación agotadora. El para qué, el dónde, el cuándo y el cómo, son tan sólo los raíles por los que transcurre un tren a toda velocidad, cuyo maquinista es la fantasía.

La insatisfacción perceptual —en el origen de todo acto creativo— viene dada por las carencias de un texto que se ofrece demediado. El compositor siente la necesidad de completar, de cerrar y atar los significados de la ficción, inventando para ella desde sus propios ofrecimientos. Las conversaciones con el director, el acopio de información, el

mensaje soterrado descubierto en la pureza inmaculada de una primera mirada, ingenua pero inquisitiva, propone una actitud problemática que encamina el espíritu creador hacia la indagación. Mientras examina y reflexiona, mira el objeto y le pregunta, directa y reiteradamente. Indaga sobre la dirección de sus necesidades, sobre la dimensión de sus dudas, y espera impaciente a que la sagacidad de las interpelaciones permita levigar adecuadamente el texto, acercándolo al recto camino de la satisfacción buscada.

Esa focalización deformadora de todo cuanto existe, que busca amoldar la multiplicidad de las respuestas a una unívoca pregunta subconsciente, es el largo tránsito que va desde la incubación del problema hasta la manifestación de sus efectos en ese acto, instantáneo e inasible, de clarividencia total, que es la iluminación. En un primer momento se trata de una primeriza iluminación que se presenta como una intuición global, como un conjunto direccionado de posibilidades hermanadas, como una suma de iluminaciones parciales que responden fraccionariamente a cada problema. Sin embargo, en ese instante, la idea nacida aparece como expresa solución al problema planteado con tal pregnancia que es capaz de suturar, fulminantemente, todas y cada una de las dudas formuladas, para encaminar, desde ahora, en un acto de ciega fe, los dubitativos pasos del desconcierto hacia un objetivo descubierto entre la maraña. Surge así, una voluntad afirmada en las expectativas de éxito y en la satisfacción intelectual. Una imprudencia necesaria para comenzar a construir una realidad más estable, más consonante.

En la creación musical esta primera iluminación posee una naturaleza global. Históricamente, tanto los propios compositores como sus biógrafos han justificado esta etapa como centro del proceso creativo, otorgándole un cierto carácter arrobado. El mismo Schönberg, defendiendo que la música expresa la más profunda interioridad del hombre, argumenta que *la creación es un primun absoluto, fruto exclusivo de la inspiración, de un auténtico acto de iluminación del artista*. Por tanto, en esta primeriza iluminación se produce el encuentro con el objeto, mejor dicho, con esa idealización del objeto que hace suya e interioriza el creador. Es así, aprehendiéndole, como es capaz de dar una respuesta tácita de su esencia. Una primera réplica que si bien muestra un camino a seguir, expedito mas en barbecho, lo hace tan solo desde el inicio de «una operación de larga duración, en la que la iluminación se presenta como una serie de breves y sucesivos destellos dentro de un intenso período de trabajo» (Moles, 1977: 41).

En el caso artístico, la verificación, viene marcada por un trazo discontinuo que se solapa con fases de incubación-iluminación sucesivas. La evaluación de la idea obtenida —un color tímbrico, un motivo melódico, una asociación rítmica, etc.—, su tasación en términos de utilidad, de practicidad para el objetivo buscado —un concepto, un ambiente, un movimiento, la plasticidad de la imagen, etc.—, dan paso a una rápida serie de transformaciones en las que se prueba y se borra, se rectifica con constancia, hasta que la idea no asume un valor definitivo y da paso a la formulación concluyente del producto creativo, ya sea a través de un procedimiento de escritura-registro, bien mediante un sistema de registro directo.

Con su difusión y socialización, el texto musical entra en uso para provocar un efecto creativo. Se convierte en objeto de cambio y de valor estético y económico. Su puesta en marcha, su integración social —en el seno de un texto aglutinante—, valida su función como instrumento de participación, como producto creativo y como expresión ideológica.

Referencias bibliográficas

AGUILAR GARDNER, C. (1980). *La creatividad y el proceso creativo*. México D.F: Edamex.

ALEGRE DE LA ROSA, O. M^a. (1988). *Asimetría cerebral en el procesamiento de materia musical en videntes e invidentes*. Tenerife: Universidad de Laguna.

BARRON, F. (1976). *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid: Marova.

DESPINS, J.P. (1989). *La Música y el Cerebro*. Barcelona: Gedisa.

FUBINI, E. (1988). *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

—(1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.

GARCÍA GARCÍA, F. (1992). *Estrategias creativas*. Madrid-Barcelona: Edelvives y Servicio de publicaciones del MEC.

GARDNER, H. (1988). *La nueva ciencia de la mente: historia de la revolución cognitiva*. Barcelona: Paidós Ibérica.

—(1993). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

—(1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós Ibérica.

MARCO, T. (1993). *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: R.A. de Bellas Artes de San Fernando.

MARINA, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

PINES, M. (1983). *Los manipuladores de cerebros*. Madrid: Alianza.