

Razón ampliada, abducción y creatividad musical

Marianela Calleja*



41-57

Resumen

La idea kantiana de una “razón ampliada” (*Erweitert Vernunft*; cfr. *CFJ*, §40: 205)**, que excede a la razón pura y que se funda en el ejercicio de la imaginación libre —la cual no está sujeta a esquemas y posee inagotables interpretaciones cuyas representaciones (a las cuales no corresponde concepto) son simbólicas— muestra coincidencias con la posterior tesis de Peirce sobre razón creativa y abducción. Mostraremos cómo este posterior desarrollo en epistemología recibió sus primeras influencias de una teoría estética y supuso un marco mayor que el científico, que aquí queremos reivindicar. En su Lección VII, “Pragmatismo y Abducción”, de 1903, Peirce presenta al juicio perceptual interpretativo

Abstract

The kantian idea of a “widened reason” (*Erweitert Vernunft*), from the *Critique of the Power of Judgment* (cfr. Kant, 1992), falls beyond the pure reason and grounds in the exercising of free imagination — which it is not bound to schemata and has endless interpretations whose representations (to whom no concept belongs) are symbolic— bear a likeness with the later thesis by Peirce on creative reason and abduction. We will show how this later development in epistemology received its first influences from an aesthetic theory and implied a broader frame than the scientific one, situation here vindicated. In his VII Lecture, “Pragmatism and Abduction”, from 1903, Peirce presents the perceptual

* CONICET – UNS. Correo electrónico: callejamarianela@gmail.com

**^A Lo largo del presente trabajo, abreviamos las referencias a la *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant (Kant, 1992 [1790]) de la siguiente manera: *CFJ*, [número de sección]: [número de página]. Abreviaremos además el título del libro con las siglas *CFJ*.

como un extremo de inferencia abductiva, asumiendo que cualquier límite entre ellos es difícil de trazar (Peirce, 2015). A su vez, volveremos sobre el camino invertido (de la epistemología a la estética) para traer nuevos hallazgos: por medio de la conexión entre abducción y cambio epistémico (cfr. Gärdenfors, 1988 y Aliseda, 2014), extraemos algunas conclusiones sobre el aspecto cognitivo-ampliativo específicamente subyacente a la creatividad musical, ápice de la imaginación libre en la teoría kantiana, aunque todavía allí desvalorizada.

Palabras clave: Razón ampliada- Abducción como cambio epistémico- Creatividad musical

interpretative judgment as an extreme of abductive inference, assuming any delimitation between them is difficult to demarcate (Peirce, 2015). Also, we will get back from the inverted path (from epistemology to aesthetics) to bring new findings: through the connection between abduction and epistemic change (cfr. Gärdenfors, 1988 and Aliseda, 2014) we will offer some conclusions on the widening-cognitive aspects specifically underlying musical creativity, the pinnacle of free imagination in Kantian theory, although there still devalued.

Keywords: Widened reason- Abduction as epistemic change- Musical creativity

Fecha de recepción

27 de noviembre de 2015

Aceptado para su publicación

8 de septiembre de 2016

La materia de ninguna verdad puede venir de la inducción o la deducción. Sólo puede surgir de la abducción; y la abducción es, después de todo, nada más que adivinar.

Charles Sanders Peirce
(cit. en Barrena, 2001; traducción de la autora)¹

Si por ejemplo digo: aquí es como si se esbozara una conclusión, aquí como si alguien estuviera expresando acuerdo, o como si esto fuera una respuesta a lo que venía antes —mi comprensión de eso presupone una familiaridad con conclusiones, expresiones de acuerdo, respuestas.

Un tema musical, no menos que un rostro, muestra una expresión.

Ludwig Wittgenstein
(Wittgenstein, 1980: 52; traducción de Marianela Calleja)²

El pensamiento, en un sentido amplio, es una actividad o conjunto de actividades, ya sean verbales o simbólicas en general, que emprendemos con el fin de recobrar un estado, aunque provisorio, de estabilidad o ausencia de incertidumbre o insatisfacción. Las actividades superiores del arte, la ciencia y la filosofía, así como sus relativos cotidianos de experiencia estética, resolución de problemas y toma de decisiones, tienen su origen en situaciones de conflicto o situaciones inesperadas que mueven en nosotros el deseo de que sean, al menos momentáneamente, aquietadas o resueltas (cfr. Aliseda, 2014: 39).

Una aproximación pragmatista a la estética (la de Dewey, 2008: 66-92) supone que el quehacer del arte en particular tiene como objetivo la renovación del campo de percepciones, en la cual las percepciones pasadas se funden en una nueva: el arte es un acto de transformación, de compensación y puesta en equilibrio, llevando a cabo, cuando es auténticamente vivenciado, una reanudación de la experiencia cotidiana.

¹ Fragmento 7.219 (vol. VII) de los *Collected Papers* (Peirce, 1958).

² Corresponde al §52 e.

Dentro de este marco, Douglas Anderson desarrolla la filosofía de la creatividad de Peirce desde el punto de vista de la creación artística, abocándose al proceso mismo de la creación de una obra de arte. Anderson se centra en lo que él denomina “momento abductivo” (Anderson, 1987: 62). El artista siente que algo está faltando en el mundo, lo que lo moviliza a ponerse en marcha para dar respuesta a esa carencia (Anderson, 1987: 63). Podría recurrir a un hábito conocido, pero resuelve dar con una solución novedosa. Según la interpretación de Anderson, la resolución abductiva es creativa cuando una nueva cualidad de sentimientos logra poner de acuerdo los sentimientos del artista. Esa nueva captación o cualidad de sentimientos no es comparable a ninguna otra anterior. A este primer estado creativo le siguen el momento deductivo, o de búsqueda y elaboración, y el inductivo, de fabricación de la obra de arte (cfr. Anderson, 1987: 136 y siguientes).

Aquí se interpreta el momento abductivo de Anderson en su relación con la creatividad musical, aunque ya no en relación con el proceso de creación sino para indagar la creatividad en el proceso de escucha. Y la propuesta es mostrar cómo, y solo a través de ejemplos de música tonal, se ejercitan dinámicas que en epistemología acotamos al descubrimiento científico. Podríamos arriesgarnos a seguir con las analogías y suponer los momentos deductivo e inductivo como aquellos inmediatamente posteriores a la escucha, en la que por un lado se sopesa lo escuchado y se cierra la experiencia en un todo atemporal —es decir, se define el análisis musical—, y por otro, se abre el contexto de recepción, cuando la obra en sí misma se considera consagrada, o el lenguaje y formas empleadas se consolidan como canon, respectivamente; pero nos detendremos solo en este primer momento abductivo.

Si consideramos una teoría ampliada de la razón (y de la fundamentación³), la música puede tener un rol primordial al ejercitar en nosotros (aun inconscientemente) ciertas dinámicas que promueven un pensamiento abierto y en estado de flujo. Consideramos un *homomorfismo* presente entre las operaciones abductivas asociadas a cambios epistémicos (específicamente, operaciones de expansión, revisión y contracción de creencias) y los cambios operados por el tema y la tonalidad (expectativa, desarrollo, falsa recapitulación, retorno a la tónica). Con este fin escogemos dos ejemplos ilustrativos: una pieza perteneciente al Beethoven del período intermedio, a saber, el primer movimiento (*Allegro*), del *Cuarteto de Cuerdas No. 7* en Fa Mayor, op. 59 (1807), y de Chopin, el *Preludio para Piano Solo No. 7*, en La Mayor, op. 28 (1839). Según la interpretación que haremos de los conceptos mencionados en relación a la música, arribaremos a la idea de que no hay lenguajes preponderantes o que tengan mayor influencia que otros en el ejercicio de ampliación del pensamiento, un pensamiento que, en términos de Peirce, y según concluiremos, es estrictamente pensamiento de fenómenos del ámbito de la *primeridad*.

³ Cfr. Roetti (2014: 197-239).

El concepto de razón ampliada en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant

Según la concepción kantiana del arte, este “hace pensar más de lo que se puede expresar en un concepto determinado” (CFJ, §49: 223). Si —por primera vez en la historia de las ideas estéticas— Kant se propone fundamentar el juicio de gusto más allá del gusto particular, este no es el propósito final de la tercera crítica, sino el tema mayor de repensar la trayectoria iniciada en las críticas anteriores: la tematización de una razón que, enfrentada a lo particular, la diversidad, la contingencia, debe anticiparse, aunque más no sea a dar respuestas no garantizadas, o no necesariamente acabadas (cfr. Oyarzún Robles, 1992: 10).

El tema del desinterés vincula el juicio de gusto con la experiencia de la moralidad y la libertad. Sin embargo, que el juicio de gusto “no debe estar determinado por ningún interés”, no equivale a que “no determina ningún interés” (CFJ, §2: 123). Por otra parte, “el juicio de gusto reposa en fundamentos *a priori*” y lo bello es “objeto de una complacencia necesaria”. El juicio de gusto es *a priori* al “atribuir esa complacencia como necesaria a cada cual” (CFJ, §37: 200). La universalidad reside en la armonía de las facultades: “el estado del ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento” (CFJ, §9: 134).

Para dividir el campo de incumbencia que separa a las críticas o, si quisiéramos verlo de otro modo, las enlaza como un todo y lleva la obra total kantiana a su límite, deberíamos comprender primero la diferencia entre un juicio determinante (donde se lleva a cabo la subsunción de lo particular en lo general) y un juicio reflexionante; éste último es característico del juicio estético. El juicio reflexionante no es equiparable a un juicio científico determinante, sino que *conjetura* o *supone* que lo particular debe formar parte de lo universal (por encontrar):

Sin embargo, con vistas a conceptos tales que primeramente deben ser encontrados para intuiciones empíricas dadas, y que presuponen una ley particular de la naturaleza, de acuerdo a la cual es únicamente posible la experiencia *particular*, la facultad de juzgar requiere un principio peculiar, igualmente trascendental, de su reflexión, y no se la puede remitir, a su vez, a leyes empíricas ya conocidas, y convertir la reflexión en una simple comparación con formas empíricas para las cuales se tiene ya conceptos. (CFJ, “Introducción”, V: 36; cursivas del original).

El juicio estético es un juicio reflexionante. Este tipo de juicio subjetivo persigue ser intersubjetivo, compartido por otros:

En todos los juicios a través de los que declaramos a algo bello, no permitimos a nadie ser de otra opinión; y sin embargo no fundamos nuestro juicio en conceptos, sino sólo en nuestro sentimiento, que ponemos por fundamento, pues, no como un sentimiento privado, sino como uno común (*CFJ*, §22: 154).

El juicio estético por tanto no es conocimiento, aunque no por ello no produce pensamiento o no influye en él (cfr. Oliveras, 2004: 189). La imaginación de la *Crítica de la Razón Pura* era una imaginación reproductiva o esquemática, gracias a la cual se enlazaban representaciones con categorías del entendimiento; la de la *CFJ* es una imaginación productiva o genio.

Esta perspectiva novedosa de razón ampliada más allá de los límites de la razón pura, que tiene su raíz en la síntesis *a priori* (a su vez demostrativa y ampliativa) pero que irrumpe todavía más allá, enlaza con el posterior concepto de abducción en Peirce. La teoría de la abducción en Peirce, que surge de una teoría mayor de los signos, indaga el fenómeno de la creatividad más allá del descubrimiento científico, extendiendo la tarea de la imaginación productiva kantiana al quehacer de la ciencia. Esta razón amplia, por un lado, supone un ejercicio de asociación: de lo dado (no surge de la nada), aunque no simplemente enlazado a un concepto, sino modificado productivamente; por otro, es tan amplia que admite un grado ilimitado de interpretaciones, validadas intersubjetivamente. Según Kant:

Cuando se pone bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a la presentación de ése concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de la representación (lo cual es cierto, pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella puede ser aprendido y puesto en claro (*CFJ*, §49: 223).

Las siguientes máximas del común entendimiento humano no pertenecen, es cierto acá, como parte de la crítica del gusto, pero pueden servir a la dilucidación de sus principios. Son éstas: 1. Pensar por sí mismo; 2. *Pensar en el lugar de cada uno de los otros*; 3. Pensar siempre acorde consigo mismo. La primera es la máxima del modo de pensar desprejuiciado; la segunda lo es del *amplio* y la tercera, del consecuente (*CFJ*, §40: 203; cursivas nuestras).

La postulación de un sentido común, tema que Hanna Arendt advirtió como el gran descubrimiento de la *CFJ* (cfr. Arendt, 1982: 79 y ss.), se basaba en el ejercicio lúdico de la imaginación y el entendimiento, extensible a todo ser humano. Este enlace entre imaginación y entendimiento o pensar amplio de origen kantiano recibirá una interpretación sociológica de mayor alcance en Arendt, a propósito del ejercicio del comprender y la idea de comunidad.

Kant menciona la música en particular cuando expone la distinción entre belleza libre y belleza adherente (*CFJ*, §16: 144). La belleza libre no depende de ningún fin extraformal, no se sujeta a conceptos y proporciona un juicio puro de gusto. Mientras que la belleza adherente depende de un fin, ya sea lo útil o la perfección. Entre los ejemplos de belleza libre Kant cita a las fantasías musicales, que carecen de tema, y en general a toda música sin texto (*CFJ*, §16: 145).

Con el fin de enlazar la música al ejercicio de una razón ampliada, pasaremos a definir a continuación los conceptos de inferencia abductiva, y a exponer la interpretación que aquí haremos de ella como cambio epistémico.

Abducción y cambio epistémico

La abducción implica una hipótesis que se inventa para mediar entre una ley preexistente y un caso sorprendente. Peirce utilizó varias veces el término “sorpresa” para referirse al origen de las inferencias de tipo abductivo que nos vemos obligados a tramar o imaginar tras el rompimiento de un hábito. Pasaremos aquí de la observación de hechos sorprendentes a creencias puestas en duda, hasta estados sonoros inestables o ambiguos que exigen para el oyente una “explicación”: sensación de apaciguamiento de conflicto o reposo auditivo.

El tema de la abducción se interpreta actualmente en términos de dinámicas cognitivas. Estas dinámicas, según una teoría del cambio epistémico, se disparan en torno a dos detonadores: la anomalía, es decir, cuando existe conflicto en torno a las expectativas, y en situaciones novedosas, es decir, cuando existe una falta total de expectativas. En la música, analizaremos estos detonadores a través de dos ejemplos: en el *Preludio para Piano Solo No. 7*, op. 28, de Chopin, donde las notas aparentemente estáticas (sin movimiento) del final de la frase se convierten en melódicamente relevantes (implicando movimiento) al final de la pieza, y en el Primer movimiento del *Cuarteto de Cuerdas No. 7*, op. 59, de Beethoven, donde desde el comienzo no sabemos qué tipo de tonalidad estamos escuchando —solo adivinamos—, pero esta se revela al final cuando escuchamos el acorde completo en la reexposición. Mostraremos cómo nos enfrentamos, en estos dos casos, a las mismas dinámicas que se movilizan para el pensamiento discursivo.

Antes de entrar en el análisis musical, revisaremos el trabajo en epistemología (dentro de los desarrollos relativamente recientes, posteriores a los clásicos de Kant y Peirce) de Gärdenfors (1988), aunque ya no aquí con el fin de promover un análisis epistemológico, sino una antropología creativa o idea filosófica de la creatividad en general como natural al ser humano, en consonancia con las nuevas aproximaciones científicas y contrapuestas a las concepciones de la creatividad como estados excepcionales (teoría kantiana del genio) (Runco, 2010). Gärdenfors propone una teoría del cambio epistémico basándose en tres conceptos fundamentales: expansión, revisión y contracción de creencias. Estas tres grandes dinámicas se ponen en marcha cuando debemos superar tanto estados de incertidumbre cognitiva como de insatisfacción perceptiva.

Nos detenemos en el análisis de la abducción clásica. Valeriano Iranzo define la abducción y la limita al contexto de descubrimiento, separada del contexto de justificación:

Así, mientras que AB [abducción] refiere al proceso por el que se obtienen soluciones potenciales —diversas *hipótesis explicativas*— para una evidencia dada, esto es, a un proceso de descubrimiento, IME [inferencia a la mejor explicación] se ocupa de los criterios de selección que deben aplicarse para determinar cuál de aquellas es la respuesta correcta, o sea, la explicación *verdadera* (Iranzo, 2011: 301; cursivas del original).

Esta interpretación por separado de la abducción y de la explicación, en la que la abducción es un proceso mediante el cual se obtienen soluciones potenciales, es afín al análisis de la creatividad en torno a la escucha musical, por carecer de importancia la instancia demostrativa final. Asimismo, enfatizamos aquí el carácter adivinatorio, propio del juicio perceptual interpretativo, que el mismo Peirce identifica como caso extremo de inferencia abductiva, que prescinde de esa instancia explicativa:

[L]a inferencia abductiva se funde insensiblemente con el juicio perceptual, sin una línea tajante de demarcación entre ellos; o, en otras palabras, nuestras premisas primeras, los juicios perceptuales, han de considerarse como un caso extremo de las inferencias abductivas, de las cuales difieren en estar absolutamente por encima de toda crítica. La sugerencia abductiva viene a nosotros como un relámpago. Es un acto de *intuición*, aunque sea una intuición extremadamente falible. Es cierto que los diversos elementos de la hipótesis estaban con anterioridad en nuestra mente; pero es la idea de juntar lo que jamás habíamos soñado juntar la que hace fulgurar ante nuestra contemplación la nueva sugerencia (Peirce, 2015; cursivas del original).

Sin embargo, que las interpretaciones perceptuales o adivinaciones de carácter artístico prescindan de la necesidad de dar explicaciones correctas no conduce a la idea de que cualquier objeto reúna las condiciones de arte o de que cualquier interpretación sea denominada artística; un término que hallamos en el propio Peirce y soluciona este problema es *autoadecuación*. “Una obra de arte es autoadecuada —adecuada en sí misma, *apropiada* en sí misma— cuando se presenta como un sentimiento razonable, cuando vuelve inteligible una cualidad de sentimiento” (Everaert-Desmedt, 2008; cursivas del original).

El análisis de Atocha Aliseda en el que nos basamos se circunscribe a los detonadores abductivos de novedad y anomalía, y está apoyado en el siguiente fragmento de Peirce:

El rompimiento de una creencia solo puede darse por una *experiencia novedosa* (CP, 5.524) o [...] hasta que nos encontramos a nosotros mismos confrontados con una *experiencia contraria a las expectativas* (CP, 7.36) (Aliseda, 2014: 39; cursivas del original)⁴.

Un aspecto importante del pragmatismo peirceano es la ubicación de la fuente del estado de duda en el rompimiento de hábitos o creencias que parten de la experiencia, en contraposición con una duda meramente intelectual o volitiva, como la cartesiana. Los ejemplos musicales tratados aquí se ajustan a este estado dubitativo de origen perceptivo. Sin embargo, las siguientes preguntas a las que debemos enfrentarnos son: ¿Qué componentes definen al proceso abductivo? ¿Cómo se corresponden con los del proceso de la escucha musical? Respondemos seguidamente a la primera cuestión; la segunda se responderá en la sección siguiente.

El proceso cognitivo que integra a la inferencia abductiva con el proceso epistémico puede describirse de manera secuencial como sigue: una experiencia novedosa o anómala da lugar a un *hecho sorprendente*, lo cual genera un estado de duda que rompe un hábito de creencia, y con ello se *dispara* el razonamiento abductivo. Este proceso indagatorio consiste justamente en dar cuenta del hecho sorprendente y así *apaciguar* el estado de duda. Digo apaciguar y no destruir porque una explicación abductiva no se convierte necesariamente en una creencia; es simplemente una sugerencia hasta que no se corrobora empíricamente (Aliseda, 2014: 40; cursivas del original).

⁴ Las abreviaturas CP, 5.524 y CP, 7.36 se refieren a los fragmentos así numerados en los *Collected Papers* de Peirce, y pertenecen a Peirce (1935) y Peirce (1058) respectivamente.

Podríamos introducir aun la distinción más adecuada de “preducción” para el dominio musical, basándonos en el trabajo de Rivadulla (cfr. Rivadulla, 2010: 120), quien desarrolla un concepto más pertinente de abducción para dominios teóricos o abstractos, como los de la física teórica, en comparación a la abducción utilizada para las ciencias observacionales. Una preducción es una deducción, dentro del contexto de descubrimiento, a partir de un acervo teórico disponible; en este caso, extrapolamos este concepto a la tonalidad. Tratándose la música de un caso a medio camino entre lo sensorial y lo teórico, podríamos utilizar este nuevo término. Podríamos incluso proponer una gradación según la imaginación se comporte: desde la síntesis *a priori* kantiana de la imaginación reproductiva, pasando por la abducción o imaginación productiva con base empírica, hasta el concepto de preducción, donde la imaginación sigue ejerciendo un rol productivo, pero no proviene de un dato observacional, sino que solo le bastan datos teóricos de una teoría disponible y provisoriamente aceptada.

Retrocedamos a una caracterización intuitiva de la abducción en la interpretación clásica. Nótese sin embargo que esta no da cuenta en su formulación lógica ni del origen sorpresivo o desestabilizante de la primera premisa, ni a qué tipo de implicación está refiriéndose la segunda premisa:

Se observa el hecho sorprendente C	C
Pero si A fuera verdadera, C sería una cosa normal	<u>A → C</u>
Hay una razón para sospechar que A es verdadera	A

La descripción de la abducción a la que atendemos, y que pertenece a Aliseda, logra capturar estos problemas en su formulación a partir del análisis de los detonadores de novedad y anomalía que describimos arriba. Los componentes lógicos de la abducción son en primer lugar una observación o creencia, luego la explicación abductiva, y finalmente la teoría de trasfondo. Por su parte, es importante que la implicación se interprete como parámetro inferencial general, es decir, puede tratarse de implicación clásica, una inferencia estadística u otra inferencia no clásica.

En la interpretación de la abducción como cambio epistémico existen operaciones abductivas de cambio epistémico que inducen cada uno de los detonadores. Primeramente transcribimos las definiciones de novedad y anomalía:

Novedad abductiva ($\theta \not\Rightarrow \varphi, \theta \not\Rightarrow \neg\varphi$): φ es novedoso.
 No puede ser explicado $\theta \not\Rightarrow \varphi$ ni tampoco su negación $\theta \Rightarrow \neg\varphi$.
Anomalía abductiva ($\theta \not\Rightarrow \varphi, \theta \Rightarrow \neg\varphi$):
 φ es anómalo. No puede ser explicado $\theta \not\Rightarrow \varphi$, y de hecho la teoría da cuenta de su negación $\theta \Rightarrow \neg\varphi$.
 (Aliseda, 2014: 44)

En esta interpretación de la abducción como cambio epistémico, la novedad abductiva se asocia con la expansión, y la anomalía abductiva con procesos de revisión, que implican a su vez contracción y expansión; estas tres dinámicas (expansión, revisión, contracción) pertenecen al estudio de estados epistémicos de Gärdenfors:

Expansión abductiva

Dada una novedad abductiva φ ($\theta \not\Rightarrow \varphi$, $\theta \not\Rightarrow \neg\varphi$), una explicación consistente α se calcula de forma tal que cumpla: θ , $\alpha \Rightarrow \varphi$. Como resultado de esta operación, se añade α a la teoría θ por medio de una expansión: $\theta + \alpha$.

Revisión abductiva

Dada una anomalía abductiva φ ($\theta \not\Rightarrow \varphi$, $\theta \Rightarrow \neg\varphi$), una explicación consistente α se calcula de la siguiente manera: Primero se revisa θ de forma tal que no dé cuenta de $\neg\varphi$. Esto es, se obtiene una θ' que cumpla: $\theta' \Rightarrow \neg\varphi$. Una vez obtenida θ' , se obtiene una explicación α consistente con θ' de forma tal que cumpla: θ' , $\alpha \Rightarrow \varphi$, lo que remite al caso anterior que involucra la operación de expansión.

(Aliseda, 2014: 45)

Creatividad musical y abducción artística

La sorpresa solo se experimenta en torno a una teoría de trasfondo que provee de expectativas. La música occidental creó un sistema complejo, la tonalidad, donde el movimiento tonal es siempre dirigido, hasta el arribo a la tónica. Incluso aquellas piezas que terminan en otra tonalidad dependen de la negación de esa expectativa como efecto expresivo (cfr. Kramer, 1988: 25-32). Los compositores juegan con esa expectativa hasta recapitular en el punto de descanso estructural y el proceso de elegir cuándo y cómo llegar a ese punto depende de implicaciones establecidas previamente.

Ej. novedad-expansión:

Beethoven, *Cuarteto de Cuerdas No. 7*, op. 59, primer movimiento. Luego del desarrollo el compositor presenta una secuencia de cinco momentos hasta alcanzar la recapitulación (compases 242, 254, 279, 307 y 348). La recapitulación llega, de esa manera, por situaciones anteriores ya establecidas en el comienzo de la pieza: el comienzo con una armonía inestable que no podría nunca servir como punto de arribo al inicio de la recapitulación.

Este ejemplo ilustra una expansión abductiva ya que supone desde el principio una conjetura. Dos notas que pertenecen al acorde de Fa M, (la y do, como se muestra en la Figura 1), que se presenta incompleto y cuya versión completa sería: fa - la - do, sugieren la posibilidad de que estemos dentro de esa tonalidad, sin ser confirmada completamente (podríamos estar frente a otra tonalidad que incluyera esos tonos sin tratarse de Fa M).

El homomorfismo que buscamos estaría dado de la siguiente manera: La novedad abductiva φ : armonía inestable que en principio no sabemos a qué tonalidad pertenece (de los tres tonos que pertenecen al acorde completo de Fa M solo contamos con dos tonos), la teoría de trasfondo θ (la tonalidad, en este caso, de Fa M) y la explicación α (dada la trayectoria, los cinco intentos y la conclusión, la explicación o sensación auditiva concluye que se trata de Fa M).

Allegro
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Ej. anomalía-revisión: contracción + expansión

En el *Preludio para piano Solo No. 7* de Chopin, op. 28, asistimos a otro tipo de cambio o revisión abductiva. En este ejemplo, ocurre no ya una novedad que hay que incorporar mediante expansión, sino un cambio de expectativas: las notas aparentemente estáticas del final de la frase principal se convierten en melódicamente relevantes (de repente implican movimiento) al final de la pieza, revelando un sentido que no tenían, es decir, contrario a las expectativas.

La revisión abductiva se da de la siguiente manera: si recordamos que una anomalía abductiva φ ($\theta \not\Rightarrow \varphi$, $\theta \Rightarrow \neg\varphi$), entonces de acuerdo a este ejemplo podremos traducir: la anomalía está dada en relación a θ = las notas melódicamente relevan-

tes solo se dan al inicio de la frase (siempre que se repite la figura: negra - corchea con puntillo - semicorchea - negra, en todas las frases hasta el compás 14: Figura 2), aquellas que crean sensación de movimiento y no al final (compases 15-16: Figura 2), o bien, los finales de frase no dan sensación de movimiento melódico o no tienen valor melódico.

La siguiente fase es: se obtiene una θ' que cumpla: $\theta' \Rightarrow \neg\phi$. Aquí, $\theta' \Rightarrow \neg\phi$, lo que implica que la nueva teoría θ' revela un valor melódico para los finales de frase.

Finalmente, $\theta', \alpha \Rightarrow \phi$. De la nueva teoría θ' , y por medio de α = notas estáticas cobran valor melódico $\Rightarrow \phi$ = los finales de frase tienen valor melódico (específicamente, el último final, compases 15-16: Figura 2).

Mostramos con este ejemplo cómo se efectúa una contracción y luego una expansión, y la audición de la pieza total simula una tarea de revisión, si no epistémica, artística.

Prelude in A
Opus 28 no.7

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Sheet Music from 9notes.com © Copyright 2009 Red Balloon Technology Ltd

La interpretación de Anderson a la que nos referimos al comienzo repara la exposición en estado fragmentario e incompleto de la creatividad artística en la teoría de los signos de Peirce. Recordemos aquí algunas nociones de su conocida teoría

semiótica. Las tres categorías de fenómenos, de los que parte dicha teoría, son: fenómenos de primeridad (cualidades de sentimiento), segundidad (hechos) y terceridad (pensamientos). Un signo es siempre un fenómeno de terceridad compuesto a su vez de tres elementos: representamen, objeto, interpretante. Finalmente, Peirce divide los signos por su función en íconos (guardan similaridad con su objeto), índices (significado debido a su conexión natural) y símbolos (significado por hábito o convención). Por medio de estas nociones, arriba a una definición de arte como *hipoicono*, relacionado con la *primeridad* de los sentimientos (cfr. Peirce 1932: 377, fragmento 2.276). Nótese aquí el aspecto cognitivo de la actividad artística, que no es simplemente la observación pasiva de cualidades. Según Everaert-Desmedt:

La interpretación artística es del orden de la terceridad, del pensamiento. Pero se trata de un pensamiento distinto del pensamiento científico; se trata de un pensamiento a un nivel de primeridad.

[...]

[P]ropongo llamar a este tipo de pensamiento en su primeridad pensamiento icónico, es decir, un pensamiento capaz de considerar una cualidad infinita, que es real sin poder ser realizada (Everaert-Desmedt, 2008).

Gilles Deleuze interpreta esta particularidad del arte como la capacidad para captar fuerzas o intensidades. La música, por ejemplo, convierte en sonoras fuerzas insonoras: tiempo, presión, inercia, gravedad, atracción, germinación (cfr. Deleuze, 1981). Reconocemos entonces tras este itinerario un tipo de pensamiento creativo distintivo para la música. Las cualidades de sentimiento captadas por los ejemplos ilustrativos aquí escogidos podrían ser interpretadas como tensión/reposo y permanencia/movimiento.

Los hipoiconos se dividen a su vez en imágenes (similitud en la apariencia), diagramas (similitud en la estructura) y metáforas (creadoras de nuevas similitudes, propias del arte) (cfr. Peirce, 1932: 377-378, fragmento 2.277). Si la abducción científica sugiere como un destello la asociación de ideas que promueven una solución (el caso, referido a la ley y el resultado), la metáfora artística ofrece nuevas relaciones, dando origen a nuevas similitudes (cfr. Visokolskis, 2006). Ese origen metafórico-abductivo de todo arte remite a su vez a la carencia o sensación de faltante que demanda una reparación (y consiguiente reanudación de la experiencia, en términos de Dewey), y es igualmente corroborado si nos referimos al momento de la producción o de la recepción de la obra de arte. En el presente artículo ponemos el énfasis en este segundo aspecto. En los ejemplos de escucha musical tratados, estas asociaciones se dan en los momentos de supresión de la novedad (compás 348: Figura 1) y corrección de la anomalía (compases 15-16: Figura 2), respectivamente.

Conclusiones

Kant consideró la falta de ceñimiento a concepto una carencia para la música (cfr. *CFJ*, §41: 232); aquí, sin caer en la supervaloración de esta característica, tal como sucedió en la filosofía de la música del romanticismo idealista (cfr. Schopenhauer, 1998: 153-174), nos permitimos hacer una defensa objetiva, contrarrestando dicha apreciación desde el entramado teórico disponible en la epistemología y la filosofía de la música contemporáneas, que curiosamente parten de una idea kantiana de razón en su sentido ampliado. La música simula procedimientos observados en otras actividades de descubrimiento (cfr. Kunst, 1978).

Las interpretaciones perceptuales o intuiciones (base de toda experiencia estética y artística) poseen el valor de ejercitarnos, promoviendo juicios iniciales tan importantes como aquellos a los que arribamos en el conocimiento científico, sin que haya una línea nítida de demarcación. Tal como lo concibió Kant en la *CFJ*, una concepción de la razón ampliada mediante el ejercicio de juicios reflexionantes promueve un ejercicio desinteresado y libre, y la actividad de la imaginación productiva ejerce un rol preponderante que la liga con los procesos de descubrimiento en la ciencia. En todos los ámbitos se busca subvertir conocimientos preestablecidos para generar nuevos simbolismos. La diferencia radica aparentemente en que la ciencia tiene como objetivo el conocer lo real, mientras que el arte se moverá en el ámbito de lo posible. Sin embargo, cuando lo real se vuelve irreductible, la ciencia acudirá también al ámbito de lo posible para captar un nuevo simbolismo (cfr. Everaert-Desmedt, 2008).

El análisis que llevamos a cabo se propone justificar argumentos relacionados acerca de la compartida belleza de juicios científicos y estéticos (cfr. Kuipers, 2002); en este sentido, abonamos la idea peirceana de arte como relativo al ámbito mayor de lo *kalos* (“*admirableness*”, de mayor alcance que lo bello estético), en su sentido de actividad que se centra en el asombro y el conocimiento de dimensiones aún no exploradas (cfr. Peirce, 1932: 238, fragmento 1.615).

Retomemos el epígrafe inicial sobre música y lenguaje. Wittgenstein escribe esos aforismos sobre la música defendiendo una visión formalista de esta y una concepción expresiva del lenguaje. Aquí solo nos moviliza la siguiente reflexión:

Pensar directamente en términos de colores, tonos, imágenes, es técnicamente una operación diferente de la de pensar en palabras. Sin embargo, solo la superstición sostendrá que, como el significado de las pinturas y sinfonías no puede ser traducido en palabras, o el de la poesía en prosa, el pensamiento está monopolizado en estas últimas (Dewey, 2008: 84).

Fuentes

Beethoven, Ludwig van (1968), *Streichquartette II*, München-Duisburg, Henle Verlag, [1807].

Chopin, Frederic (2009), *Preludes: Chopin National Edition VII*, Red Balloon, [1839].

Kant, Emmanuel (1992), *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún Robles, Caracas, Monte Ávila, [1790].

Peirce, Charles Sanders (1932), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes I and II: Principles of Philosophy and Elements of Logic*, Cambridge (EEUU), Harvard University Press [edición de Charles Hartshorne y Paul Weiss].

----- (1935), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes V and VI: Pragmatism and Pragmatism and Scientific Metaphysics*, Cambridge (EEUU), Harvard University Press [edición de Charles Hartshorne y Paul Weiss].

----- (1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes VII and VIII: Science and Philosophy and Reviews, Correspondence and Bibliography*, Cambridge (EEUU), Harvard University Press [edición de Arthur W. Burks].

----- (2015), "Lecciones de Harvard sobre el Pragmatismo. Lección VII: 'Pragmatismo y abducción'", [transcripción electrónica a partir de Peirce, C. P. (1978), *Lecciones sobre el pragmatismo*, trad. de Dalmacio Negro Pavón, Aguilar, Buenos Aires, [1903, disponible en: <http://www.unav.es/gep/HarvardLecturesPragmatism/HarvardLecturesPragmatism7.html> - consultado el 20 de octubre de 2015].

Wittgenstein, Ludwig (1980), *Culture and Value*, Oxford, Blackwell.

Bibliografía referida

Aliseda, Atocha (2014), *La lógica como instrumento de la razón. Creatividad, cognición e inferencia*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Anderson, Douglas R. (1987), *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*, Dordrecht, Springer.

Arendt, Hanna (1982), *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press.

Barrena, Sara (2001), "La creatividad en Charles Sanders Peirce", *Signos en Rotación, Diario La Verdad*, Venezuela, año III, No. 181, pp. 112-120.

Deleuze, Gilles (1981), "Peindre le cri", *Critique*, 408.

Dewey, John (2008), *El arte como experiencia*, España, Paidós [1934].

- Everaert-Desmedt, Nicole (2008), “¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, nº 40, Universidad del Zulia, Venezuela, 83-98, [disponible en: <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>].
- Gärdenfors, Peter (1988), *Knowledge in Flux: Modeling the Dynamics of Epistemic States*, Cambridge (EEUU), MIT Press.
- Iranzo, Valeriano (2011), “Inferencia de la Mejor Explicación”, en Vega Reñón, Luis y Olmos Gómez, Paula (eds.), *Compendio de Lógica, Argumentación y Retórica*, Madrid, Trotta, 301-304.
- Kramer, Jonathan (1988), *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer Books.
- Kuipers, Theo (2002), “Beauty: a Road to the Truth”, *Synthese*, vol. 131, t. 3, pp. 291-328.
- Kunst, Jos (1978), “Making Sense in Music: an Enquiry into the Formal Pragmatics of Art”, *Communication and Cognition*.
- Oliveras, Elena (2004), *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé.
- Oyarzún Robles, Pablo (1992), “Introducción del traductor”, en Kant, Emmanuel (1992), *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún Robles, Caracas, Monte Ávila, [1790]
- Rivadulla, Andrés (2010), “Estrategias del descubrimiento científico. Abducción y producción”, en de Andrade Martins, Roberto et al. (eds.), *Filosofia e História da Ciência no Cone Sul. Seleção de Trabalhos do 6º Encontro*, Campinas, Associação de Filosofia e História da Ciência do Cone Sul (AFHIC), 120-129.
- Roetti, Jorge A. (2014), *Cuestiones de Fundamento*, Buenos Aires, Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli - Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Runco, Albert M. (2010), “Creativity Research: A Historical View”, en Sternberg R. (ed.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-19.
- Schopenhauer, Arthur (1998), *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, [1819].
- Visokolskis, Sandra (2006), “Metáfora, ícono y abducción en C. S. Peirce”, II Jornadas “Peirce en Argentina”, [disponible en: <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaVisokolskis.html>].