



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

FACULTAD DE MÚSICA

CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

IMAGINACIÓN CREATIVA.

AUTOBSErvACIÓN, ANÁLISIS Y REFLEXIONES EN EL PROCESO CREATIVO DE
TRES OBRAS DE GÉNESIS VARIADA.

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (COMPOSICIÓN)

PRESENTA:

NICOLÁS ESTEBAN HERNÁNDEZ BUSTOS

TUTOR

DOCTORA MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"En el mundo del sueño, no se vuela porque se tengan alas;
se crea uno las alas porque ha volado"

Gaston Bachelard

A mi padre

Joaquín Hernández Suarez.

Agradecimientos

A mis amados padres, Joaquín y Gloria, a mis hermanos Natalia y Edgar. Mil gracias por su apoyo incondicional y su compañía a la distancia.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al pueblo mexicano, por abrirme sus puertas y brindarme las mejores condiciones para mi desarrollo profesional.

Al posgrado en música, sus docentes, secretarias, coordinadores y demás.

A mi tutora María Granillo, por todo el apoyo y enseñanzas.

A Jorge David García, por sus aportaciones a esta tesis y su amistad.

A mis lectores, por el tiempo dedicado a esta tesis y por sus comentarios críticos que han enriquecido este trabajo.

A mi amada Karla Zarco, por su compañía, sus consejos, su amistad y su amor.

A mis amigos Sonia, Viviana y Mariano, gracias por acogerme en su hogar y hacerme parte de su familia.

A mis compañeros del seminario de investigación: Jorge, Diego, Aarón, Nonis, David y Eduardo, eternamente agradecido por sus lecturas, por los buenos momentos y por su sincera amistad.

Tabla de Contenido

Introducción	1
1 La imaginación: flujo incesante de nuevas posibilidades	7
1.1 Antecedentes.	7
1.2 Definiendo la imaginación	12
1.2.1 La imaginación como transformación incesante.	15
1.2.2 La consciencia imaginante y la consciencia reflexiva.	19
1.2.3 Imaginación reproductiva e imaginación creativa.	20
1.2.3.1 El factor intelectual.	23
1.2.3.2 El factor emocional.	24
1.2.3.3 El factor inconsciente.	25
1.2.4 Imagen mental	25
1.2.5 Imagen Sonora.	27
1.2.6 Imagen visual	30
1.2.7 Imágenes multi-modales	31
1.3 El imaginario	33
1.3.1 El imaginario social	34
1.4 Analogía y Metáfora	36
1.4.1 Características de la analogía según Ribot	40
1.5 La creatividad	41
1.5.1 La creatividad en el contexto social.	44
1.5.2 Creatividad en la música.	45
1.5.3 La creatividad en la composición y la improvisación.	46
1.5.4 Relación creatividad-imaginación.	48
2 Somos lo que imaginamos	49
2.1 Soumaya	50
2.1.1 Origen: antes de la primera nota.	50
2.1.2 ¿Qué analogías se establecieron?	51
2.1.2.1 La espiral	53
2.1.2.2 Espacios de contemplación	55

2.1.3	Problemas, dificultades y reflexiones particulares	63
2.2	De Muros y Destierros	65
2.2.1	Origen: Antes de la primera nota.	65
2.2.2	Escribiendo la obra.	68
2.2.3	La colaboración con los intérpretes.	71
2.2.4	La partitura como elemento motor.	74
2.2.5	Recuerdos aferrados a los muros: síntesis del proceso.	74
2.2.6	El diario de campo.	76
2.3	Suburbios del Silencio	77
2.3.1	Antes de la primera nota	77
2.3.2	Estableciendo límites.	78
2.3.3	Obteniendo el material inicial.	79
2.3.4	Primer movimiento: <i>Los silencios hablan por nosotros</i>	81
2.3.5	Segundo movimiento: No siento sabor a ti	83
2.3.6	Tercer movimiento: En la arena del tiempo	87
2.3.7	Cuarto Movimiento: Solo hablan en la mirada	89
2.3.8	Problemas y reflexiones particulares	91
3	Re-imaginar, re-crear, re-pensar ... reflexionar	93
3.1	¿Qué límites tiene la imaginación creativa? ¿Cómo se relaciona la composición musical con dichos límites?	93
3.2	¿Qué es lo inconsciente en el acto creador? ¿Es posible modificar-alterar el inconsciente?	95
3.3	¿Existe la inspiración? ¿Qué es la inspiración?	99
3.4	La relación entre la imaginación creativa y el conocimiento técnico.	101
3.5	La imaginación en la formación del compositor	104
3.6	¿Qué papel juega la obra ya terminada en el contexto de la imaginación creativa?	105
	Conclusiones	107
	Referencias	114

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1. Introducción. Analogía del primer contacto con el edificio.	52
Ilustración 2. Forma general- Soumaya	53
Ilustración 3. Transformación de la textura inicial de la espiral. Comparar con la ilustración 1.	54
Ilustración 4. Acorde principal-espiral	55
Ilustración 5. Elementos del primer espacio de contemplación	56
Ilustración 6. Escalas y notas sostenidas- primer espacio de contemplación	57
Ilustración 7. Glissandos-segundo espacio de contemplación	58
Ilustración 8. Acordes ampliados - tercer espacio de contemplación	58
Ilustración 9. Reducción: tercer espacio de contemplación	59
Ilustración 10. Instrumentación de la melodía del tercer espacio de contemplación	59
Ilustración 11. Última sala. Clúster de eventos musicales.	61
Ilustración 12. Encuentros - cuarto espacio de contemplación	62
Ilustración 13. Gesto inicial de la improvisación imaginada representado en partitura.	69
Ilustración 14. Primera hoja del manuscrito resultado de la improvisación mental inicial	70
Ilustración 15. Segunda página versión inicial de Grietas. Ejemplifica la presencia de elementos significativos.	71
Ilustración 16. Inicio de Lamentos	73
Ilustración 17. Ritmo preciso de la flauta contra ritmo libre del clave	73
Ilustración 18. Inicio de la versión final de Grietas (Viola da gamba-Arpa)	73
Ilustración 19. Inicio de recuerdos aferrados a los muros	76
Ilustración 20. Ejemplo de "ruidos" en el primer movimiento	80
Ilustración 21. Ejemplo "ruidos" del cuarto movimiento	80
Ilustración 22. Sonoridades estructurales	81
Ilustración 23. Surgimiento de las alturas definidas	83
Ilustración 24. Gesto melódico-armónico del primer movimiento	83
Ilustración 25. Gesto inicial segundo movimiento	84
Ilustración 26. Variación gesto inicial	85
Ilustración 27. Ejemplo de desarrollo textural	86
Ilustración 28. Analogía a la noche eterna (tempo: negra=56).	88

Ilustración 29. Analogía a la arena del tiempo	88
Ilustración 30. Ejemplo de uso de voces.	89
Ilustración 31. Analogía de la lucha de las alturas por no caer en el silencio.	90
Ilustración 32. Regreso del ruido.	91
Ilustración 33. Gesto final.	91

Introducción

Preguntarnos por la imaginación es abrir la puerta a un mundo que, si bien vivenciamos a cada instante, se nos presenta aún como inexplorado. No hacemos referencia a que sea un tema no tratado con anterioridad, más bien, nos dirigimos a dos hechos: los estudios referentes a la imaginación continúan profundizando en el entendimiento de su naturaleza desde diferentes perspectivas y campos del conocimiento; y, nos referimos igualmente a que el acto imaginativo tanto individual como colectivo no se agota, sino que, cómo lo podemos observar en toda la historia de la humanidad, tanto para bien como para mal la imaginación humana sigue creando nuevos artefactos, alternativas, realidades, etc.

A pesar de que gran cantidad de compositores aseguran que una parte importante de la creación musical tiene su origen en la imaginación, es notorio que, actividades como la enseñanza de la composición, la presentación de obras y las discusiones sobre el proceso creativo se centran en cuestiones meramente técnicas dejando muchas veces reducido a un par de comentarios y otras veces ignorando el tema de la imaginación (Deliège & Wiggins, 2006; Mazzola, Park, & Thalmann, 2011). Varias justificaciones se pueden encontrar a este fenómeno, entre ellas está la complejidad del tema, lo subjetivo de la experiencia misma de imaginar, el hecho de que la comunidad académica no llega a conclusiones sólidas aún, el miedo a hablar de un proceso tan íntimo etc. Sin embargo, consideramos que, vale la pena abordar el estudio de la imaginación y confiamos que desde nuestra actividad artística realizaremos un aporte desde una perspectiva más experiencial.

El presente proyecto nace de preguntarnos por el papel de la imaginación en el proceso de creación musical, con el deseo de explorar las relaciones que ésta establece con los diferentes aspectos que intervienen en el acto creativo como los procesos técnicos, los estados de flujo, las motivaciones, los contextos donde se inscribe la creación, entre otros. En búsqueda de una respuesta a lo anterior, varios interrogantes surgen: ¿cómo definir aquello que la imaginación es? ¿es posible y necesario establecer límites entre la imaginación y el conocimiento técnico? ¿qué características tienen las imágenes mentales de las obras musicales en las diferentes etapas de la creación? ¿imaginamos libremente? ¿somos presos de una imaginación impuesta? y si así es, ¿puede la imaginación liberarse de las imposiciones externas? ¿qué es la obra musical respecto a

lo imaginado por el compositor, el intérprete y el escucha? Estas preguntas nos invitan a tomar una actitud de auto-observación que, nos permita apropiarnos de una cierta consciencia del fenómeno imaginativo, dilucidar y experimentar sus características, y, sobre todo, que nos ubique en un camino de cuestionamientos y reflexiones que esperamos no solo nos lleve a profundizar en los estudios teóricos de la imaginación, sino que, sea una manera de motivar y dinamizar el mismo acto creativo. Auto-observar el proceso creativo y especialmente en nuestro caso, donde hacemos foco en la imaginación, es adentrarnos en los aspectos más íntimos del ser, siguiendo la huella que la imaginación va dejando en la música y en el pensamiento.

Si bien el hombre se asombra y se maravilla con la grandeza del universo exterior, también lo ha hecho con el vasto universo que es la imaginación. Hasta la primera mitad del siglo XX el tema fue tratado especialmente desde la filosofía, pensadores como Aristóteles, Descartes, Hume, Kant, Husserl, Sartre, Bachelard y Castoriadis son quizás los más representativos de una larga lista. De hecho, para un gran número de filósofos que hoy se consideran relevantes, el tema de la imaginación fue de suma importancia (Lapoujade, 1988, p. 26). A pesar de ello, la tradición y el desarrollo de la filosofía aparentemente han intentado desestimar este hecho: “resulta ser que, en varios de los más clásicos pensadores de todos, el rol de la imaginación era central, pero la tradición de la interpretación de estos pensadores lo ha pasado por alto y des-enfatizado” (Sepper, 2013, p. 486). A partir del final del siglo anterior, los estudios sobre la imaginación han tomado nueva fuerza, como lo expresa Amy Kind (2016, p. 1): “estos años tempranos del siglo XXI han sido testigos de una oleada de interés filosófico sobre la imaginación”. Sin embargo, no ha sido solo desde un campo que ha resurgido el interés por su estudio (Hargreaves, MacDonald, & Miell, 2011, p. 1), áreas como la cognición, la psicología, las neurociencias y por supuesto la estética y las artes se han sumado también a dicho auge.

Nos unimos entonces a una perspectiva donde la imaginación no se vea solamente como una función general del ser humano, sino que, se estudie en el contexto específico de la creación artística-musical. Es por ello que, la creatividad y la imaginación se han planteado como temas directamente vinculados entre sí y que intentan dar cuenta de la imaginación en una tarea específica. Aun así, estos campos carecen todavía de estudios pertinentes, “mientras ha habido recientemente algún incremento en investigación filosófica sobre la creatividad, ésta permanece como una materia en gran medida inexplorada” (Stokes, 2016, p. 247).

Uno de los motivos principales que ha impulsado el auge en el estudio de la imaginación

creativa¹ en la actualidad es la mirada desde un enfoque científico. En la antigüedad, la creatividad fue asociada a cuestiones *divinas*, el hombre no tenía la capacidad de crear y todo le era otorgado por dichas divinidades. En el renacimiento, cuando se empezó a reconocer a los compositores como hacedores de obras musicales, su proceso de creación era relacionado a la *inspiración*²: eran controlados por alguna especie de espíritu, es decir, guiados por alguna instancia divina; se entendía entonces la composición como una revelación y no como una creación (Mazzola, Park, & Thalmann, 2011, p. 131).

Las creencias en el romanticismo alrededor de los conceptos de imaginación y creatividad estuvieron fuertemente influenciadas por ideas del pasado. Como lo plantea Stokes (2016), estos conceptos sumados al de *genio musical*, por ejemplo, tienen una fuerte raíz en el pensamiento de Kant que a su vez nos remite a Platón, los cuales ven en el creador exitoso una suerte de favorecido por la naturaleza que recibe una dotación especial al momento de nacer. Este tipo de ideas perjudicó radicalmente al estudio de la imaginación creativa, dejando el tema a la deriva, reflejándose en los escasos trabajos que hay sobre ella en el siglo XIX y gran parte de inicios del XX. “Esta idea general – que la creatividad es inexplicable sino mágica- influenció gran parte de la teoría romántica de la creatividad (...) por lo tanto desalentando a los teóricos con enfoques analíticos, naturalistas, y científicos en general” (Stokes, 2016, p. 248). Sin embargo, es en el siglo XIX donde las creaciones artísticas empezaron a ser entendidas como productos del esfuerzo y el pensamiento humano (Mazzola et al., 2011, p. 134).

Entonces, ¿cómo estudiar la imaginación y la creatividad desde una postura científica? Como se dijo anteriormente, estos temas están siendo abordados desde distintos campos y aunque muchos confían en el aporte de las nuevas tecnologías, algunos otros continúan depositando su confianza en las experiencias subjetivas (Deliège & Richelle, 2006, p. 1). Las neurociencias y la informática han aportado, por ejemplo, la formulación y simulación de modelos de inteligencia artificial con habilidades creativas, mientras que la psicología se ha encargado de evaluar los niveles de creatividad por medio de la aplicación de pruebas a individuos. Sin embargo, como lo propone Deliège y Richelle, se supone que los sujetos creadores (en este caso desde el campo

¹ Con el término *imaginación creativa* nos referiremos siempre a la imaginación en el contexto de la creación.

² En el presente trabajo ofreceré una definición distinta de inspiración, viéndola como motivación y como momento de fluidez. (ver capítulo 3)

artístico) exhiben un alto grado de creatividad y son quizá ellos quienes pueden aportar una guía y claridad sobre el tema, o al menos, una perspectiva diferente.

Nosotros debemos, de una forma más directa, observar aquellos comportamientos que eventualmente llevan a la novedad en un campo dado de las artes o las ciencias, e intentar dar cuenta de ello identificando el proceso que conlleva. En términos simples, darle rienda a la creatividad, y observar los actos creativos. (Deliège & Richelle, 2006, p. 2)

Una de las maneras de asumir el estudio de la imaginación creativa es entonces por medio de los reportes del proceso creador hechos por el propio sujeto, es decir, la autoobservación y la reflexión a partir de la experiencia subjetiva de la composición en el presente caso. Deliège y Richelle, consideran que este tipo de reportes “son indudablemente un recurso de conocimiento que los psicólogos no pueden ignorar” (Deliège & Richelle, 2006, p. 2). Añadimos que, estos reportes pueden llegar a ser útiles para los demás campos que abordan el tema, no solo para la psicología. A pesar de esto, no se debe ignorar las dificultades que implica reportar de manera personal un proceso tan complejo como lo es la composición musical; como lo aclara Deliège y Richelle, “conocemos los límites de la introspección, y que los reportes subjetivos no nos cuentan toda la historia; más aún, entre más complejo sea el proceso creativo, más dificultades presentará para la persona misma” (Deliège & Richelle, 2006, p. 2). Sin embargo, este proyecto lejos de querer dar un veredicto sobre la imaginación y la creatividad, pretende dejar como resultado un material y una postura que sirva a otros artistas y científicos para continuar la investigación del tema. Al hacer un análisis detallado y una reflexión crítica y responsable del proceso creativo personal, ofrecemos a la comunidad académica un punto de partida para su estudio, como en el caso de Gardner (2001) quien toma las ideas y observaciones de Roger Sessions para hablar de la composición y la inteligencia musical.

El afán por desarrollar el presente proyecto se da en gran medida por los escasos casos que desde la música y especialmente desde la composición se han ocupado del tema de la imaginación³. Entre los más reconocidos están las publicaciones de Harvey, Sessions, Copland y Estrada. Los

³ Una de las críticas que le hace Deliège a Harvey en entrevista es que él no puede pretender que el reporte de su experiencia refleje de manera general el proceso de todos los demás compositores: “the sample of composers’ opinion

pocos ejemplos se deben en gran parte a una actitud cerrada por parte de los actores principales, es decir, por la gran cantidad, en este caso de compositores, que se niegan a hablar de su obra a partir de las particularidades del proceso creativo más allá de las cuestiones técnicas. Según Mazzola, Park, & Thalmann, desde donde más se ha abordado el tema es desde la educación musical.

compositores que se reusan a hablar acerca de sus procesos creativos, intérpretes que representan personalidades artificiales, y oyentes que meramente pretenden entender están omnipresentes. El estudio de la creatividad musical sufre bajo estas circunstancias y es más bien poco representativo en los estudios de la creatividad. (Mazzola et al., 2011, p. 145)

Igualmente, Deliège y Wiggins ratifican dicha postura:

La música no ha sido frecuentemente vista como un objeto de estudio en el campo de la creatividad, excepto en el área de la educación, lo que es sorprendente, ya que al menos en un sentido, la música tiene una ventaja mayor: es usualmente posible estudiar la música y el proceder musical sin agregar la complicación de un significado referencial, el cual, mientras puede iluminar al producto final de otros procesos creativos, también puede ofuscar los mecanismos en que ellos se apoyan. (Deliège & Wiggins, 2006, p. XV)

Sumado a lo anterior, debemos tener presente que la imaginación creativa en el campo de la música no solo se ejercita en la composición, la interpretación y la escucha implican desarrollos diferentes de la creatividad. “Es improbable que la creatividad musical sea un fenómeno unitario”(Merker, 2006, p. 29). El presente trabajo podría ser muy bien complementado con estudios similares que aborden el tema desde el performance, la improvisación, la escucha, la teoría musical, entre otros.

Para emprender nuestro estudio nos hemos trazado dos caminos. El primero de ellos, enmarcado especialmente en un ámbito teórico-filosófico, pero que en diversas ocasiones acude

is, by its very nature, limited to those composers who said or wrote something about the issue: all others, presumably the large majority, either did not care, or thought they had nothing interesting to say.” (Deliège, 2006, p. 398)

al campo de la cognición y la psicología, busca establecer un marco teórico que soporte y a la vez dialogue con las reflexiones que aquí nos proponemos. Este primer camino responde a preguntas sobre la definición conceptual de la imaginación, del imaginario y de la creatividad; además, busca apoyar la hipótesis siguiente: la imaginación creativa, es decir, la imaginación en el contexto de la creación, es un fluir constante e inagotable en el cual utilizamos el pensamiento por analogía para transformar estímulos, percepciones, imágenes extra-musicales y musicales en obras, actos, escuchas, improvisaciones e interpretaciones. El segundo camino, al cual hemos denominado acción artística, consiste en la creación de tres obras musicales las cuales se han usado como laboratorio en el sentido de ser un espacio y un tiempo donde auto-observarse, reflexionar, cuestionar e interactuar con la investigación teórica; se ha entablado entonces una influencia mutua entre la búsqueda filosófica y el acto creativo. Estas tres obras partieron cada una de la intención de explorar la potencialidad y fecundidad, especialmente en los primeros momentos del proceso creativo, de cierto tipo de imágenes mentales como la sonora, la experiencial y la poética.

El objetivo de entablar un diálogo entre la experiencia creativa y la investigación teórica es re-plantear la manera como practicamos la creación musical, re-pensar la forma como asumimos el proceso creativo. Del mismo modo, buscamos un cambio en el modo como nos relacionamos con el contexto y con la sociedad; tomar una posición activa y creativa ante los conocimientos e instituciones que el contexto nos impone al igual que animar relaciones inclusivas y fraternales con los demás actores del proceso creativo: el intérprete y el escucha.

El presente texto se estructura en tres capítulos. El primero ha sido dedicado a la revisión teórica del concepto de imaginación, imaginario individual y colectivo, tipos de imágenes mentales, analogía, metáfora y creatividad. Pensadores como Théodule Ribot, Jean-Paul Sartre, Cornelius Castoriadis, Rosemary Mountain, Maria Lapoujade y Dennis Sepper son abordados para entretejer dicho marco teórico. En el segundo capítulo, nos volcaremos sobre la descripción y análisis de los procesos de creación de las obras *Soumaya*, *De muros y destierros* y *Suburbios del Silencio*. En este capítulo se establecen relaciones directas con el marco teórico, usándolo para dilucidar y explicar diversas situaciones creativas, del mismo modo, indagamos la naturaleza de las imágenes mentales presentes durante el proceso. Finalmente, el tercer capítulo ha sido dedicado a diferentes reflexiones generales de todo este proceso, posicionando nuestra atención en asuntos como la relación imaginación-conocimiento técnico, los límites de la imaginación creativa, la imaginación en la formación del compositor, el factor inconsciente en la creación y la inspiración.

1 La imaginación: flujo incesante de nuevas posibilidades

1.1 Antecedentes.

Como se habrá percatado ya el lector, en el apartado anterior se mencionaron varios precedentes importantes. A pesar de ello, el siguiente espacio será aprovechado para presentar algunos antecedentes que no han sido mencionados o que merecen un comentario más. Por métodos prácticos, los antecedentes serán organizados en tres grandes categorías: filosofía, estudios sobre la creatividad y musicología.

En cuanto a la filosofía, María Lapoujade advierte que: “no hay filósofo de la tradición que no haga referencia a la imaginación. En este sentido la mención de antecedentes podría traducirse en una tarea interminable” (1988. p, 26). Teniendo en cuenta la advertencia de Lapoujade, realizaremos un breve recuento de la cuestión. El estudio de la imaginación se remonta a Aristóteles y el concepto de *fantasía* desarrollado en su tratado *Acerca del Alma*. “Aristóteles fue el primero en presentar sistemáticamente la psicología de la imaginación como parte de las ciencias naturales” (Sepper, 2013, p. 185), además, se considera que las ideas del pensador griego han sido el punto de partida para los diferentes estudios de la imaginación hasta la actualidad (Modrak, 2016; Sepper, 2013). Aristóteles usaba el concepto de fantasía para explicar comportamientos que no parecían guiados por la razón, y también, como un intermediario entre la percepción y la razón, posicionándola como esencial para el pensamiento (Modrak, 2016; Sepper, 2013).

Rene Descartes se acerca brevemente al concepto de imaginación llevado a la música en su *Compendium of Music* de 1618, aunque, su mayor aporte al estudio de la imaginación se encuentra en su libro *Meditations* donde plantea que, para llegar a verdades fundamentales se requiere de la memoria, la imaginación y la meditación intensa (Sepper, 2013, p. 268). Finalmente, en su libro *Pasiones del alma* de 1649, Descartes asocia la imaginación más al deseo que a la razón y la ve como mediadora en el manejo de emociones, pasiones y sentimientos (Sepper, 2013, p. 268).

Por su parte, Kant desarrolló ideas muy importantes sobre la imaginación y su papel en la adquisición de conocimiento, gran parte de este pensamiento lo expuso en su *Crítica de la razón pura* (1787). “Kant concibe la imaginación como una capacidad mental más penetrante que contribuye a la cognición, la estética y los aspectos morales de nuestras vidas” (Matherne, 2016, p. 55). La imaginación para Kant juega un papel de síntesis (Lapoujade, 1988, p. 73), es decir,

logra simplificar la gran cantidad de percepciones y producir un conocimiento. Por ello, Kant afirma que los límites del conocimiento posible son marcados por la imaginación (Lapoujade, 1988, p. 80). En resumidas cuentas, la imaginación para Kant es la habilidad de formar imágenes, figuras o representaciones que funcionan como un puente entre lo sensible y el intelecto (Matherne, 2016, p. 73).

A principios del siglo XX, Theodule Ribot dedica toda una investigación a la imaginación en el ámbito creativo con su texto *Ensayo sobre la imaginación creativa* (1900/1906). Adentrados en el siglo XX Sartre se suma a estos esfuerzos con dos textos, *La imaginación* (1936), donde el autor hace un análisis de las ideas de Husserl sobre el tema, y posteriormente publica *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación* (1940).⁴

Paralelo a Sartre, Gaston Bachelard aportó diversos textos a la filosofía de la imaginación caracterizados por un profundo uso poético de la palabra: *Psicoanálisis del fuego* (1938), *El agua y los sueños* (1942) y *La poética del espacio* (1957), entre otros. La postura de Bachelard es interesante ya que fue un pensador de la ciencia, así como un amante de la poesía que vio en la filosofía una forma de conectar estas dos áreas. Bachelard se encarga entonces de reflexionar sobre la imaginación creadora y la naturaleza de las imágenes ligándolas metafóricamente con los elementos clásicos de la naturaleza (fuego, aire, tierra, agua). Además, en su poética del espacio, nos ofrece un interesante estudio sobre la creación imaginaria que realizamos a partir de espacios como la casa convirtiéndola en todo un universo personal. En el desarrollo del presente trabajo abordaremos algunas ideas plasmadas en *El aire y los sueños* (Bachelard, 1943/1994). Como un pequeño adelanto, Bachelard ve a la imaginación no como algo estático, es decir, no como imágenes fijas sino como algo en constante movimiento, en constante cambio (Bachelard, 1943/1994, p. 9).

Cornelius Castoriadis, reflexiona sobre la imaginación en el contexto social y la capacidad que tenemos de compartir un imaginario para de esta forma establecer significados e instituciones, pero a su vez, plantea como la *imaginación radical* tiene la capacidad de recrearse constantemente, lo cual nos permite des-institucionalizar lo establecido. Castoriadis deja en claro entonces que la imaginación tiene distintas capas, por así decirlo, podemos hacer *zoom in* y ver la imaginación en

⁴ La abstención por comentar más acerca de Ribot y Sartre se debe a que se hondará a mayor profundidad en sus ideas en apartados posteriores.

cada individuo, o *zoom out* y ver cómo nos relacionamos con el mundo a partir de un imaginario colectivo. “El suyo es un acercamiento a lo imaginario informado por Kant, incorporando entendimientos del psico-análisis y poniéndolo en conversación, en su aplicación social, con los escritos de Marx”(Lennon, 2015, p. 71).

Más recientemente, María Noel Lapoujade ha realizado una extensa investigación sobre la imaginación titulada *Filosofía de la imaginación* (1988). En ella, la autora mexicana analiza y critica la postura de diversos pensadores, incluyendo varios de los mencionados anteriormente y concluyendo con una síntesis de las ideas más significativas desarrolladas en dicha investigación.

Antes de finalizar con este breve recuento de los antecedentes filosóficos de la imaginación, es preciso mencionar la existencia en Francia del *Centre de recherche sur l'imaginaire*. En la presentación de su sitio web el centro se define de la siguiente manera:

Es un centro de formación pluridisciplinar. Conduce una reflexión sobre los aspectos, la evolución y los sentidos de una hermenéutica de las imágenes, los símbolos, los arquetipos y los mitos dentro del trabajo del imaginario de una cultura, de una época o de un autor.⁵

Desde los estudios de la creatividad, el concepto de la imaginación se ha tratado de manera significativa. La profesora-investigadora londinense Margaret Boden⁶, ha aportado diversos textos desde las ciencias cognitivas como: *La Mente Creativa: Mitos y Mecanismos* (2003) y *Creatividad y Arte* (2010). Boden, ha enfocado sus esfuerzos tanto a la creatividad en las artes, como a la creatividad en las nuevas tecnologías, especialmente en lo referente a la inteligencia artificial.

Irene Deliège y Geraint A. Wiggins editaron el libro *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice* (2006). La publicación está dividida en grandes secciones, dedicando cada una de ellas a estudiar la creatividad en una actividad musical específica: la creación, la escucha, la interpretación, la enseñanza, la musicología y la musicoterapia. Igualmente, llama la atención que se incluye un acercamiento a las neurociencias y a los modelos computacionales de comportamientos creativos musicales. El libro cuenta con la participación de académicos de alto prestigio como Nicholas Cook y finaliza con una entrevista con el compositor

⁵ Disponible en: <http://cri.univ-grenoble-alpes.fr/>

⁶ Portal web oficial: <https://web.archive.org/web/20151203082742/http://www.ruskin.tv:80/maggiel/index.asp>

Jonathan Harvey.

Otra propuesta interesante es la del psicólogo de la música John Sloboda, quien en su texto *Exploring the Musical Mind: Cognition, emotion, ability, function* (2012) aborda en distintas instancias las cuestiones de la creatividad y la imaginación. Como el título del libro lo indica, Sloboda dirige su atención a los procesos cognitivos presentes en la música y el desarrollo de las habilidades requeridas para la práctica musical, además, se sumerge en el mundo de las emociones y las motivaciones.

Dave Collins editó el libro *The act of Musical Composition* (2012) donde desde diversas perspectivas se establece el estudio del proceso compositivo. Este texto ha sido de gran utilidad para el desarrollo del presente proyecto, ya que se encarga de cuestiones tales como el uso de las *imágenes mentales* en la composición, las distintas creatividades en el proceso de creación e improvisación, la composición asistida por computadora y el uso de referencias extra-musicales en el acto compositivo.

En cuanto al ámbito musical, debemos recordar el texto de Aaron Copland, *Music and Imagination* (1952). Varios aspectos resultan llamativos de esta publicación: no se dedica exclusivamente a la imaginación en el compositor, sino que se extiende al oyente y al intérprete; especula sobre la imagen sonora mental, se introduce en el tema de la tradición y la innovación, y finalmente, analiza la situación del compositor en la industria artística naciente en el siglo XX.

Roger Sessions trató el tema de una manera más periférica en su publicación *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener* (1950), donde la creatividad y la imaginación se abordan como parte argumentativa del discurso que se centra en los roles del creador, el intérprete y el oyente. Paul Hindemith también abordó el tema en su texto *A Composer's World: Horizons and Limitations* (1952), donde analiza el acto compositivo partiendo de una perspectiva filosófica, pasando por lo sensorial-intelectual, lo emocional y de manera muy interesante abordando el concepto de inspiración. El tema de la educación y del negocio de la música tampoco se le escapan a Hindemith. Jonathan Harvey se ha sumado también a los compositores que han reflexionado sobre la imaginación, tema recurrente en sus entrevistas, y concretando su aporte con el texto *Music and Inspiration* (1999).

La compositora e investigadora canadiense Rosemary Mountain realizó una investigación exhaustiva sobre la imaginación y el rol de las imágenes mentales en la composición, parte de estos resultados fueron publicados en el capítulo *Composers and Imagery: Myths and Realities*

(2001). El planteamiento de Mountain es muy cercano al del presente proyecto: los compositores utilizan una variedad de imágenes en la creación, favoreciendo más el uso de algunas de ellas de acuerdo a lo fecundo que estas sean para cada individuo. Además, Mountain habla de los procesos de analogía llevados a cabo al intentar transcribir la obra imaginada.

Nicholas Cook en su libro *Music, Imagination and Culture*, se encarga del tema especialmente en la interpretación musical y de manera periférica el de la creación. Cook se basa especialmente en Sartre, y aunque no hace un análisis profundo del papel de la imaginación, si lo hace, como él mismo lo expresa, desde su propia experiencia dentro de la música. Richard Willgoss publicó el artículo *Creativity in Contemporary Art Music Composition* (2012), donde analiza las prácticas actuales de la creación musical dilucidando los aspectos que podríamos considerar más creativos de ellas.

No quisiera terminar este recuento sin antes mencionar a Julio Estrada, quien actualmente dirige su trabajo al estudio de la imaginación y el proceso creativo. En su texto *El arte de la analogía* (Estrada, 2014), analiza las dificultades que tiene la música para establecer analogías tanto con fenómenos imaginarios como reales (especialmente desde las ciencias), comparándolas con las facilidades de realizar esto en otras artes. Algo muy importante del texto anterior es la reflexión acerca de la notación musical la cual, según Estrada, influye directamente en la imaginación del compositor haciéndolo imaginar en datos concretos de la escritura musical. Estrada explica brevemente sus ideas sobre la *crono-acústica* y el *continuo*, conceptos que son ampliados en el texto *Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum* (Estrada, 2002), donde su principal propuesta es el método *crono-gráfico* tridimensional, el cual mapea características sonoras a cada uno de los tres ejes. Estrada propone que este tipo de gráficos sirve para capturar información del imaginario y luego ser transcrito a una partitura, además, propone variantes que se pueden realizar a estos planos tridimensionales para generar más material a partir de un mismo objeto, mostrando así, la fecundidad y productividad de su método. Luis Miguel Morales Nieto en su tesis *Imaginación Musical y Retorno Creativo* (2014), dirigida por Estrada, se adentra en el estudio de la imaginación y de su experiencia como imaginante y creador musical. Morales dedica una parte de su trabajo a especular sobre los imaginarios de otros compositores por medio del análisis de diversos pasajes musicales, además, explica de manera detallada la utilización que le da a los métodos propuestos por Estrada. Para concluir por el momento, Federico Valdez (2014) realizó un análisis teórico de la imaginación

(con énfasis en la imaginación sonora) dentro de su estudio de los procesos creativos en música.

1.2 Definiendo la imaginación

El término imaginación es utilizado comúnmente en diversos campos del conocimiento y en el diario vivir. “En su uso cotidiano se emplea como sinónimo de creatividad o creativo [...] también para aludir a lo irreal o ilusorio, soñado o utópico” (Lapoujade, 1988, p. 15). Podemos encontrar definiciones muy básicas que describen a grandes rasgos el concepto de imaginación: “En sentido amplio, la imaginación es la capacidad de crear imágenes” (Lapoujade, 1988, p. 15). Sin embargo, dentro de campos más especializados como la filosofía, definir la imaginación se convierte en una tarea compleja que ha acarreado discusiones profundas sobre su naturaleza y su funcionamiento, sin llegar aún a definiciones o acuerdos concretos (Sepper, 2013, p. 4). Igualmente, dentro del campo de la música un considerable número de compositores se han acercado a la discusión en diferentes proporciones, abordando el tema desde su producción artística-filosófica. Sin pretender sumergirnos en el infinito mundo que se advierte, analizaremos la postura de algunos pensadores que han influenciado el desarrollo de este trabajo y que han resonado en el proceso creativo personal, en busca de una definición de imaginación que sirva como punto de partida de este proyecto y nos permita establecer un diálogo con las reflexiones extraídas de la actividad compositiva.

Antes de examinar algunas posturas sobre la imaginación, vale la pena traer a colación el señalamiento realizado por Kind (2016), el cual sugiere que hay cuatro puntos de acuerdo casi universales que ayudan a definir lo que es la imaginación:

1. “No cada uso de la palabra “imaginación” o sus semejantes en el lenguaje ordinario corresponde a un ejercicio de imaginación” (Kind, 2016, p. 2). Por ejemplo, cuando una persona dice: -María imaginaba que su esposo trabajaba hasta tarde el día que se accidentó- en este caso no se hace referencia a que María estaba en ese momento viendo en su mente a su esposo en su oficina desarrollando una actividad, más bien, nos referimos a que María “creía” que su esposo se encontraba trabajando, sin generar ninguna imagen en su mente. Sería muy diferente el caso al decir: -María está imaginando a su esposo trabajando hasta tarde- aquí entonces nos referimos a que María ve en su mente la imagen de su esposo.

2. “La imaginación es un tipo de estado mental primitivo (o grupo de tipos) irreducible a otros tipos de estado mental” (Kind, 2016, p. 2). La imaginación no se puede reducir a otros procesos mentales, aunque comparta semejanzas con otros como la percepción y la creencia, estos son tratados como estados diferentes.
3. “La imaginación es intencional, por ejemplo, lo que se imagina tiene un contenido intencional” (Kind, 2016, p. 3). La imaginación se refiere a algún objeto o situación, es decir, la imaginación es representacional.
4. “La imaginación no está limitada constitutivamente por la verdad” (Kind, 2016, p. 4). Lo que imaginamos puede ser tanto una representación de un objeto o situación existente como no existente.

Partiendo de los cuatro puntos anteriores podemos analizar ahora algunas posturas concretas. Para Sartre (1940/2005, p. 252) la imaginación es una consciencia que puede negar la realidad, es decir, proponer una tesis de irrealidad. La imaginación es entonces la visualización mental de objetos que no son reales en su naturaleza, aunque es precisamente el mundo exterior el que incentiva y aporta material para que la mente humana al recibir esta información, por medio de los sentidos, pueda proponer formas de negar dicha realidad, superarla, modificarla, recrearla. “Es la situación-en-el-mundo, aprehendida como realidad concreta e individual de la conciencia la que es motivación para la constitución de un objeto irreal cualquiera, y la naturaleza de este objeto irreal está circunscrita por esta motivación” (Sartre, 1940/2005, p. 255). De esta forma, Sartre llega a la siguiente definición:

Entonces podemos concluir que la imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad; que toda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como una superación de lo real. (1940/2005, p. 257)

Lapoujade en su *Filosofía de la imaginación*, inicia su investigación sobre la siguiente noción:

la imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir – en sentido amplio – imágenes, puede realizarse provocado por

motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente ; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia, o subordinada a, procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos. (1988. p, 21)

Al comparar las definiciones de Sartre y Lapoujade, una de las diferencias más notorias es la inclusión de lo *inconsciente* por parte de la filósofa mexicana, factor de vital importancia en el desarrollo de procesos creativos en el arte. A pie de página, Lapoujade se refiere a Sartre de la siguiente manera:

En este punto tenemos una discrepancia radical con el planteamiento de Sartre sobre la imaginación, en cuanto en sus obras dedicadas al tema rechaza lo inconsciente. Sartre parte de la premisa de que imaginar es tener “consciencia de la imagen”, con lo cual margina el aporte de la imaginación inconsciente, o en rigor, del trabajo inconsciente de la imaginación. (1988, p. 19)

Otro de los puntos más interesantes en la definición de Lapoujade es que plantea diversas motivaciones que se suman a la de los sentidos, incluyendo lo afectivo, lo instintivo etc. Aunque Sartre no cierra la puerta a estas cuestiones, Lapoujade las incluye de manera evidente.

Uno de los aspectos relevantes del planteamiento Sartreano es mostrar a la imaginación estrechamente vinculada con la libertad, no olvidemos que Sartre es recordado como uno de los filósofos de la libertad. A pesar de que Lapoujade hace una fuerte crítica hacia la fenomenología de la imaginación de Sartre, rescata varios aspectos fundamentales de la postura sartreana y, sobre todo, resalta dicha relación imaginación-libertad. Lapoujade resume lo más valioso del pensamiento de Sartre de la siguiente manera: “En suma, la imaginación es una actividad *intencional* que pone su objeto; lo pone como *irreal*; implica *negación* (distanciamiento de lo

dado) y *espontaneidad*, todo lo cual puede plasmarse en un enunciado: *la imaginación es una función de libertad*” (Lapoujade, 1988, p. 133).

Actualmente, posturas como las de Dustin Stokes favorecen tanto la creación de imágenes mentales a partir de los sentidos, como la creación de estas a partir de las emociones e incluso dejando abierta la opción de que no sea la imaginación proposicional, es decir, que no funcione con imágenes mentales concretas.

La imaginación es típicamente, aunque no siempre, una actividad mental voluntaria que envuelve la representación mental de objetos y eventos subjetivamente no presentes. Frecuentemente involucra una imagen, sensorial en carácter, pero quizá no necesariamente. Es decir, quizá hay imaginación sin imágenes proposicionales. (Stokes, 2016, p. 247)

Uno de los ejemplos que se puede traer a colación es la imaginación de conceptos abstractos, por ejemplo, en el caso del pensamiento matemático. La imaginación provee de imágenes a reflexiones y conceptos abstractos, los relaciona con símbolos: “La imaginación hace posible la creación de símbolos figurativos que representan-sustitutivamente- conceptos ‘abstractos’ sin correlativo empírico” (Lapoujade, 1988, p. 242).

1.2.1 La imaginación como transformación incesante.

Hasta el momento se ha presentado la imaginación en función de crear imágenes que parecieran ser *estables* y perfectamente *identificables*. Sin embargo, se debe aclarar que lejos de ser así, la imaginación es un continuo que no para de re-construirse, re-crearse.

Cornelius Castoriadis describe a la imaginación como un continuo que no podemos detener y al que siempre estamos presentes. Más aún, nos dice que la imaginación no es ni algo que nos pertenece (como si fuese un objeto), ni una simple habilidad propia de nuestro ser como cualquier otra habilidad, sino que *la imaginación* somos nosotros mismos, somos ese universo que imaginamos y pensamos a cada instante.

[La imaginación] es aquello por lo cual siempre, aun cuando <<no pensamos en nada>>, existe esa corriente densa y continua que somos, aquello por lo cual sólo estamos presentes a nosotros mismos sí estamos presentes a otra cosa que nosotros incluso cuando ninguna

<<cosa>> esté <<presente>>, aquello por lo cual nuestra presencia ante nosotros mismos no puede nunca ser otra cosa que presencia de lo que no es simplemente nosotros. (Castoriadis, 1975/2007, p. 516)

Por tanto, para Castoriadis la imaginación establece *imágenes* para después destruirlas al crear unas nuevas a partir de las primeras. Nuestra imaginación no es exclusivamente la representación de una percepción sino la transformación a la que sometemos dichas representaciones. Aquella re-elaboración nos da una identidad personal y también le da identidad al mundo que nos rodea: “La representación no es calco del espectáculo del mundo, sino aquello en y por lo cual, a partir de un momento, se eleva un mundo” (Castoriadis, 1975/2007, p. 516). Gaston Bachelard parece estar de acuerdo con Castoriadis al criticar la idea común de que la imaginación consiste en formar imágenes, por el contrario, el pensador francés define a la imaginación como “la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* de imágenes” (Bachelard, 1943/1994, p. 9). Bachelard también señala que lo crucial en el estudio de la imaginación es la comprensión de la *movilidad* de las imágenes, es decir, sus cambios y no sus formas (Bachelard, 1943/1994, p. 10).

Esta investigación nos ha llevado entonces a pensar la imaginación como una transformación incesante, como lo expresa el doctor Dennis Sepper: “la imaginación humana viene a parecer más una cuestión acerca de hacer y re-hacer, contextualizar y re-contextualizar apariencias que acerca de concebir y fijar dichas apariencias en la mente” (Sepper, 2013, p. 8). Es por eso que, la imaginación está cargada y a su vez carga al pensamiento de movilidad, flexibilidad y amplitud (Sepper, 2013, p. 8). Lo anterior localiza a la imaginación como el centro del *pensamiento*, de la *creatividad*, del *hacer* y de la *ensoñación*. Lapoujade agrega a este razonamiento que, la imaginación puede ejercer su participación en las actividades humanas tanto de manera consciente, inconsciente e incluso patológica (Lapoujade, 1988, p. 241). Este papel fundamental de la imaginación en la vida humana, incluyendo la ciencia, las artes, el sentido común, etc. se debe a que al ser dinámica la imaginación, nos permite (re)posicionarnos dentro de un campo, variando sus aspectos, creando conexiones, explorándolo; además, nos permite visionar (proyectar) el potencial de dicho campo y explotarlo proyectándolo de diversas maneras en otros

campos (Sepper, 2013, p. 19), es decir, nos permite establecer analogías y metáforas (Lapoujade, 1988, p. 251).

Para el caso de la creación artística, el hecho de que la imaginación sea intrínsecamente transicional permite que se lleve a cabo el proceso creativo en sus diferentes fases. De esta manera, el *hacer* una obra artística no es entonces la materialización de una imagen concreta, como si fuese estática y la tuviésemos fija en la mente, sino que, es producto de la ayuda del flujo incesante de imágenes que vienen a auxiliar al creador durante todo el proceso de creación (Sepper, 2013, p. 24), permitiéndole establecer la obra musical como una proyección de dicho flujo. Castoriadis argumenta que la intervención de la imaginación en el acto de creación (sea artístico o no) se da de la siguiente manera: uno no tiene una imagen clara del resultado al que va a llegar, más bien, va teniendo imágenes provisionales de ese fin al que desea llegar, imágenes que se van modificando con el mismo hacer (Castoriadis, 1975/2007, p. 140-141). Esto se experimenta claramente en el proceso compositivo, y es común que los compositores en sus discursos expresen que *la obra va dictando su camino* u otras frases por el estilo, precisamente, se refieren a esta situación, el mismo hacer, la misma construcción concreta de la obra va modificando la imagen que se tiene del resultado final deseado.

En cuanto a la razón, la imaginación lleva una relación compleja con ésta, la impulsa, la limita y en ocasiones la supera:

las relaciones imaginación-razón admiten desde la subordinación de la imaginación a la razón, hasta inversamente la elevación de la imaginación a función dominante, anticipando así a la razón, que en este caso procede a la reflexión de las propuestas de la imaginación. (Lapoujade, 1988, p. 243)

Vale la pena aclarar el sentido que le da Lapoujade a la *razón*, en sus propias palabras: “(tomando ésta [la razón], en un sentido muy amplio, como el conjunto de los procesos conceptuales, judicativos y discursivos, que el sujeto plasma en proporciones según principios lógicos que aseguran su coherencia.)” (Lapoujade, 1988, p. 243).

Retornemos a la relación de la imaginación con la percepción. Desde el enfoque que venimos desarrollando podemos afirmar que, el mundo es tomado como un *ejemplo* o *modelo* del cual parte la imaginación para superarlo proponiendo modificaciones de sus aspectos (Sepper,

2013), como consecuencia, la imaginación nos lleva a proponer lo irreal, lo inexistente. De esta manera encontramos una conexión o punto común entre Sartre (negación de la realidad), Castoriadis (imaginación en constante re-hacerse) y Bachelard (imaginación como deformación de imágenes en movimiento constante). En este punto también podemos agregar que la imaginación no solo crea sus propios mundos, sino que nos permite relacionarnos con el mundo que nos rodea. La imaginación colabora en la percepción al sintetizar en imágenes toda la información que los sentidos le proveen, catalogándola, dando prioridad a ciertos datos y permitiendo generar una especie de generalidad por medio de la cual el sujeto se relaciona con su exterior: “su movimiento intencional enriquece la vinculación del sujeto con la exterioridad” (Lapoujade, 1988, p. 242).

La imaginación es ante todo una función mediadora como se mostró antes en la creación, la percepción y en la razón. Pero no se limita allí, también la encontramos mediando entre lo sensible y el entendimiento, creando imágenes que conectan el mundo de los sentidos con conceptos propios del entendimiento. Igualmente, la imaginación puede mediar entre la voluntad y la razón generando imágenes que, por ejemplo, motivan al sujeto a realizar o no una actividad, además de poder simular mentalmente el escenario futuro, previendo posibles consecuencias de realizar dicha acción.

El párrafo anterior nos lleva entonces a pensar en la imaginación con relación al tiempo y a lo afectivo. La imaginación acarrea una relación muy interesante con el tiempo, ya que puede usar percepciones, recuerdos y emociones provenientes del pasado para proponer una idea de futuro que se muestra a la mente como si fuera un presente: “La imaginación es una actividad temporal orientada fundamentalmente al porvenir” (Lapoujade, 1988, p. 241). Relativo a lo afectivo, cada sentimiento cualquiera que sea, genera una imagen mental en el sujeto que entra a relacionarse con los demás aspectos de la vida, además, cada imagen mental, o mejor dicho, el flujo constante de la imaginación, lleva consigo implícitos distintos estados emocionales, o por lo menos, propicia la experimentación de ellos (Lapoujade, 1988, p. 245).

En este punto hemos arribado a una definición general: la imaginación es una función psíquica compleja, individual y social, que se nos presenta como un flujo de transformaciones incesantes, de creación y recreación de imágenes que toman el mundo sensible como modelo, pero lo superan mediante su deformación, negando así lo real para crear un mundo propio. La imaginación es motivada por estímulos perceptuales, racionales, instintivos, pulsionales, afectivos,

etc.; la imaginación se da de manera consciente o inconsciente, interviniendo en toda actividad humana, algunas veces como apoyo y otras veces tomando el control, creando así identidad individual y colectiva, permitiéndonos tomar recuerdos y aprendizajes del pasado para traerlos al presente y proyectarlos a un futuro.

1.2.2 La consciencia imaginante y la consciencia reflexiva.

Si bien no se pretende basar esta investigación en el pensamiento Sartreano, su idea de consciencia imaginante y consciencia reflexiva se entrelaza con la concepción de la imaginación como transformación incesante. Los señalamientos de Sartre permiten observar de manera clara y precisa como se llevan a cabo los procesos de transformación de una imagen, y lo más importante, sus ideas nos vinculan directamente con los procesos creativos descritos en el capítulo siguiente.

La consciencia imaginante hace referencia a la aparición de una imagen mental en bruto, por así decirlo. Le sugerimos al lector que piense en un carro; en este momento ya una imagen ha surgido en su mente, probablemente una imagen vaga que simplemente presenta a manera general el concepto de “carro”. Es esta imagen mental a la que Sartre prefiere llamar consciencia imaginante para evitar confusiones con la expresión imagen mental (la consciencia imaginante puede ser sonora por ejemplo), en sus propias palabras Sartre la define como “una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto” (Sartre, 1940/2005, p. 15-16). Para poder describir las características de la consciencia imaginante debemos recurrir a un acto de reflexión a lo cual Sartre llama consciencia reflexiva (Sartre, 1940/2005, p. 22). Siguiendo con el ejemplo del carro, si el lector hace el ejercicio de describir el carro que ha imaginado se encontrará que su imagen mental ya no es vaga o difusa, sino que empieza a concretarse. Sartre nos advierte que las dos son “conciencias de punta a punta” (Sartre, 1940/2005, p. 22), es decir, en los dos momentos estuvimos trabajando sobre una imagen mental, en un primer momento surgió de manera espontánea y en un segundo momento navegamos en ella, pero nunca dejamos de imaginar.

Ahora bien, sometiendo lo anterior a una mirada desde la imaginación como transformación, arribamos a la siguiente explicación. La imaginación no muestra a su objeto en su totalidad, más bien lo presenta como una idea general, como una incitación a completarlo, “la imaginación sugiere más de lo que muestra” (Lapoujade, 1988, p. 253). En otras palabras, la imagen mental lleva implícita una tendencia a su propia transformación y re-creación. Luego, cuando “navegamos” la imagen inicial, es decir, cuando nos dirigimos a especificar cada uno de sus detalles, lo que sucede es que hemos dado rienda suelta a esa incitación propia de la imagen y

hemos empezado entonces a sustituirla por imágenes nuevas que la complementan y que a su vez nos invitan a no detener la creación. Podríamos pasar entonces de la imagen general del carro que proponíamos en el ejemplo, a imaginar los detalles de ingeniería que lo constituyen, sin embargo, no son las dos la misma imagen, cada una es un momento específico del continuo de nuestra imaginación, aunque se implique una a la otra.

1.2.3 Imaginación reproductiva e imaginación creativa.

Ribot (1900/1906) en su *Ensayo sobre la imaginación creativa*, realiza una diferenciación entre dos maneras de imaginar: la reproductiva y la creativa. Ribot comenta que por parte de los psicólogos ha sido estudiada casi de manera exclusiva la imaginación reproductiva, la cual se dirige a la creación de imágenes mentales que *reproducen* estímulos externos captados por nuestros sentidos, por ejemplo, al imaginar el rostro de una persona conocida. Por el contrario, la imaginación creativa había sido casi ignorada y es el objetivo de Ribot resaltar su importancia.

Esta postura de pensar la imaginación dividida en reproductiva y creativa ha sido criticada por otros teóricos. Lapoujade argumenta que, si bien esta división funciona de manera conceptual, en la realidad carece de consistencia, además que, encuentra imposible establecer los límites entre la una y la otra.

La así llamada “imaginación creadora”, ¿no recoge preceptos, recuerdos, conceptos, pulsiones, palabras ...? Esto es, ¿no actúa a la vez reproductivamente? [...] ¿Puede pensarse en imaginación reproductora como un mero registro fiel del objeto? Toda captación de un objeto implica la perspectiva desde la cual se aprehende. (Lapoujade, 1988, p. 20-21)

Sin embargo, se debe pensar esta diferenciación no como “tipos” de imaginación, sino como la imaginación en diferentes contextos, y especialmente, la imaginación creativa como aquella que da lugar a la creación de un objeto, acción, postulado, teoría, etc. en todos los campos del conocimiento humano. Si tomamos la idea de la *imaginación* funcionando en distintos contextos, no podemos reducir la imaginación solamente a la dicotomía tradicional de reproducción-creación, Lapoujade (1988, p.132) ha ejemplificado la participación esencial de la imaginación en otros contextos como la percepción, la interrogación, la memoria, y la anticipación.

A pesar que se trabajará sobre la *imaginación creativa*, no se pretende ignorar las críticas anteriores, por el contrario, se entiende la imaginación como un proceso complejo que escapa a un

estudio de su totalidad en esta tesis y más bien se analiza desde su interacción con la composición musical.

En la actualidad esta distinción descrita por Ribot se sigue manteniendo, aunque los términos que están siendo usados han variado un poco. Por ejemplo, Currie y Ravenscroft (2002) han hecho la distinción entre imaginación creativa e imaginación recreativa. Currie y Ravenscroft definen la imaginación recreativa de la siguiente manera:

La proyección imaginativa comprende la capacidad de tener, y en una buena medida el control del tener, estados que no son percepciones ni creencia ni decisiones ni experiencias de movimiento corporal, pero que son en muchas maneras como esos estados- como ellos en maneras que le permiten al estado poseído mediante la imaginación imitar y, relativo a ciertos propósitos, substituir percepciones, creencias, decisiones y experiencias de movimiento. (Currie & Ravenscroft, 2002, p. 11)

A su vez, Currie y Ravenscroft definen la imaginación creativa del siguiente modo: “cuando alguien pone juntas ideas de una manera que desafían la expectación o la convención: el tipo de “salto” imaginativo que lleva a la creación de algo valioso en arte, ciencia, o en la vida práctica” (Currie & Ravenscroft, 2002, p.9). A pesar de que se ha mantenido la distinción conceptual, la preocupación de Ribot sigue latente. La mayoría de las ocasiones los académicos se han interesado más por estudiar la imaginación recreativa que la creativa, por ejemplo, Currie y Ravenscroft dedican todo su texto *Recreative Minds: Imaginación en filosofía y psicología* exclusivamente a la imaginación recreativa argumentando que es a la que más fácil acceso se puede tener para su estudio. Por su lado, la imaginación creativa solo es abordada de manera periférica, o en el mejor de los casos, como capítulos dentro de estudios de creatividad o imaginación general. Un buen ejemplo de estos casos en la música se encuentra en el libro de Nicholas Cook *Music imagination and Culture*, donde el capítulo dedicado a la imaginación se centra más en los procesos de la imaginación en la escucha y en la ejecución instrumental que en el aspecto de la creación. Aun así, es interesante traer a colación la definición que aporta Cook sobre la imaginación creativa en música:

La imaginación creativa en música - es decir la imaginación como parte de la empresa de producción musical- es dirigida hacia lo que puede ser realizado en sonido perceptivo; de esta manera ella encarna tipos de imágenes que cumplen roles específicos de la producción, y que requiere del individuo algún grado de entrenamiento musical específico. (Cook, 1992, p. 93)

El lector se podrá percatar que la publicación de Ribot es ya bastante antigua, pero destaca por su naturaleza al dedicarlo completamente a la imaginación creativa, lo cual ha influenciado directamente esta investigación y la manera personal de percibir el proceso creativo. Antes de continuar, es posible intuir que quizá los creadores-investigadores tengamos las llaves que abren nuevas puertas para el estudio de la imaginación creativa, ya que experimentamos el proceso mismo de la creación de una manera más o menos consciente.

La imaginación creativa si bien basa su trabajo también en representaciones, contiene dos elementos que la diferencian de la imaginación reproductiva: “el primero tiene que ver con los elementos *motor* incluidos en la imagen, los restos de percepciones previas, y el segundo elemento con los antecedentes, los estados afectivos, tendencias que resumen la energía del individuo” (Ribot, 1900/1906, p. 8). Los elementos *motor* son aquellos que impulsan a la imagen a ser externalizada, y como se puede intuir de la anterior cita de Ribot, dichos elementos están mediados tanto por percepciones o experiencias previas como por estados afectivos y emocionales del individuo. “La imaginación creativa en su forma completa tiene una tendencia a ser objetivada, a afirmarse en una obra que debe existir no solo para el creador sino para todo el mundo” (Ribot, 1900/1906, p. 11). Aun así, no necesariamente la imaginación creativa siempre llega a su fin, puede quedarse solo en la imagen mental del individuo, Ribot menciona el caso de los soñadores que no objetivan sus creaciones como los *abúlicos* de la imaginación creadora. Como aclara Ribot, la imaginación creativa, aunque es fundamental en los artistas no es exclusiva de ellos, se da en diversos campos como la ingeniería e incluso en la vida cotidiana.

Igor Stravinsky, en su *Poética Musical* da a entender que es la imaginación creativa la que interesa al compositor para su reflexión: “Lo que debe ocuparnos aquí no es, pues, la imaginación en sí, sino más bien la imaginación creadora: la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización” (Stravinsky, 1952, p. 76). Partimos del hecho de que el propio creador sometido a una autoobservación y a una reflexión retrospectiva puede acceder a un

conocimiento más profundo de la imaginación. Podemos destacar que en las definiciones anteriores de imaginación creativa todos apuntan a que es necesario tener un resultado concreto, una obra musical, una teoría etc.

A continuación, analizaremos los tres factores que según el pensamiento de Ribot componen a la imaginación creativa. Si bien dichos factores están dentro de la definición de imaginación a la que se llegó anteriormente, se hace interesante observar como este autor los ha tomado respecto al acto de la creación.

1.2.3.1 El factor intelectual.

Analizar la imaginación creativa desde la intelectualidad es para Ribot dar una mirada a los procesos mentales, es decir, a los procesos cognitivos. Ribot asegura que la imaginación utiliza elementos del *entendimiento*, y de allí se obtienen dos operaciones: la disociación (negativa y preparatoria) y la asociación (positiva y constitutiva) (Ribot, 1900/1906, p. 15). Lapoujade lo pone en los siguientes términos: “La imaginación es una función de *síntesis*” (Lapoujade, 1988, p. 248), ya que su función principal es generar imágenes a partir de las relaciones de composición o descomposición. La imaginación crea relaciones que vinculan o separan imágenes, sucesos, acontecimientos, que pueden estar *temporalmente* o *lógicamente* relacionados o no, mediando en las relaciones humanas, en la adquisición del conocimiento e incluso llevando al sujeto a problemas con sus funciones psíquicas. “La imaginación puede trabajar al margen de la legalidad natural” (Lapoujade, 1988, p. 242).

Ribot argumenta que todas las imágenes mentales están sometidas a procesos de disociación, ya que cada una de ellas es descompuesta en trozos que por lo general son significativos ya sea por un motivo intelectual o emocional. Lo mismo ocurre con la percepción, al ver un paisaje no vemos todos los detalles uno a uno, sino que nuestra mente hace una selección de lo que nos parece importante observar, por eso, así estemos mirando el mismo paisaje con otra persona, cada uno ve detalles distintos guiados por nuestro intelecto y nuestras emociones.

Por su parte, los procesos de asociación pueden darse por continuidad o por semejanza. Aquellos que se dan por continuidad se producen por la cercanía de dos o más imágenes, mientras que la asociación por semejanza se da por similitudes en características importantes de dos imágenes que no necesariamente se dan de manera continua, sino que pueden estar separadas en el tiempo. La asociación por semejanza supone un proceso tanto de asociación como disociación, en otras palabras, primero se descompone la imagen y se generan semejanzas a partir de las partes

descompuestas de la imagen. Las imágenes nunca se dan solas, es decir, una imagen es un concepto teórico, pero en nuestra mente siempre se muestran como redes de imágenes (Ribot, 1900/1906, p. 19). Para Ribot, la asociación por semejanza es la característica más importante de la imaginación creativa viéndose reflejada en el pensamiento por analogía el cual analizaremos posteriormente.

Como contraparte a lo expresado por Ribot, Sepper señala que dichas asociaciones o conexiones que hacemos sobre diferentes imágenes no se dan de manera intrínseca, sino que, más bien cada quien desde su imaginación e influenciado por su experiencia de vida impone dichas asociaciones (Sepper, 2013, p. 69). Igualmente, contradiciendo las ideas de Ribot, Lapoujade advierte que “la imaginación puede crear su *propio orden*” (Lapoujade, 1988, p. 246). Las imágenes no llevan una lógica predecible en su aparición ni en las diversas relaciones que entre ellas pueden darse, el orden de importancia entre imágenes es igualmente libre a la imaginación.

1.2.3.2 El factor emocional.

La influencia de las emociones sobre la imaginación creativa y la invención como tal es ilimitada. “Todas las formas de la imaginación creativa implican elementos de sentimientos” (Ribot, 1900/1906, p. 32). Sin embargo, lo más destacable de esta idea tiene que ver con el hecho de que el factor sentimental influye no solo en cuestiones estéticas sino en el factor “mecánico” e intelectual de la imaginación creativa. Dicho de otro modo, un sentimiento determinado no solo influencia el resultado final de la creación sino la forma como opera la imaginación creativa durante todo el proceso, es decir, la afectividad ejerce una influencia sobre el hacer. La naturaleza humana lleva al creador a pasar por una variedad de sentimientos durante el proceso creativo, ejerciendo una influencia significativa, incluso con aquellos sentimientos negativos como la ira, la desolación o la desesperación. Entonces tenemos a los sentimientos en dos facetas: por un lado, son material generador (elemento motor) para la imaginación creativa, y, por otro lado, del mismo hacer se extraen emociones y sentimientos que se desarrollan durante todo el proceso creativo. No es un secreto que los creadores pasen por distintos estados afectivos durante su actividad creativa, incluso, esta puede llegar a ser tediosa, una completa pesadilla la cual al terminar puede producir también un sentimiento de liberación. “Todas las disposiciones emocionales cualesquiera que sean pueden influenciar la imaginación creativa” (Ribot, 1900/1906, p. 33).

Finalmente, debemos mencionar que el factor emocional presente en los procesos imaginativos crea diversas asociaciones entre imágenes mentales, dos imágenes que

aparentemente no tienen nada en común pueden ser asociadas porque ambas fueron acompañadas por el mismo estado emocional. “la semejanza reúne y conecta imágenes discrepantes” (Ribot, 1900/1906, p. 37).

1.2.3.3 El factor inconsciente.

Este tercer y último factor es quizá el más desconocido, en general, podemos especular acerca de su funcionamiento y principios, pero, es por su naturaleza un campo que se oscurece ante nuestros ojos. Algo importante que pone sobre la mesa Ribot (1900/1906) es el de las asociaciones que él llama constelaciones. Estas relaciones consisten en emparentar dos imágenes mentales por medio de una tercera que está en el inconsciente, de hecho, se pueden generar cadenas, y estas imágenes pueden estar conectadas por diferentes relaciones, como por ejemplo la de continuidad, solo que algunas imágenes son guardadas en el inconsciente y tenemos la ilusión de que la conexión de dos imágenes en la consciencia está dada por ninguna razón aparente. Este tipo de situaciones se pueden experimentar en la vida cotidiana, pero son en el proceso creativo donde más cobran fuerza, quizá sea esta la razón que explique por qué ciertas prácticas son constantes en cada compositor, incluso, cuando la persona en cuestión intenta crear algo nuevo pretendiendo dejar atrás alguna influencia o estilo.

1.2.4 Imagen mental

En cuanto a la producción de imágenes mentales, se debe tener en cuenta que este es un tema que ha venido siendo explorado por la psicología desde algunas décadas atrás, especialmente en los países angloparlantes en los cuales se nombra como *mental imagery* (Kunzendorf, 2013; Logie & Denis, 1991). Dentro de los enfoques destaca el uso de las imágenes mentales para mejorar distintas habilidades, potencializar procesos de aprendizaje y servir en terapias con fines curativos. Igualmente, varios estudios han dirigido su atención sobre el papel de las imágenes mentales en la práctica musical (Bailes & Bishop, 2012; Godøy, 2003; Reybrouck, 2001). A pesar de los avances de la psicología, consideramos adecuado seguir el desarrollo de este proyecto bajo un enfoque más filosófico junto con las ideas de otros compositores musicales. Un enfoque netamente cognitivo en este apartado sobrepasa nuestras pretensiones.

Para Sartre (1940/2005, p. 26) la imagen es también una consciencia, o mejor dicho, la consciencia que se tiene de un objeto, que se da en el fenómeno que llama *casi-observación*.

La palabra imagen no podría, pues, designar más que la relación de la consciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la consciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la consciencia de darse un objeto. (Sartre, 1940/2005, p. 15)

Es decir, para Sartre el tener una imagen es tener el conocimiento total de dicha imagen, incluso afirma que no se puede aprender nada nuevo de una imagen (Sartre, 1940/2005, p. 20). Sin embargo, para Sartre lo que cambia es la naturaleza del objeto que se da a la consciencia.

El objeto intencional de la consciencia imaginante tiene de particular que no está ahí y que se ha propuesto como tal, o también que no existe y que se ha propuesto como inexistente, o que no se ha propuesto en lo absoluto (Sartre, 1940/2005, p. 25).

Igualmente, Ribot plantea tres tipos de imagen, que al analizarlas con detenimiento podemos encontrar que guardan una estrecha relación con las particularidades del objeto imaginado según Sartre.

El primer tipo de imagen corresponde a lo que Ribot llama *imágenes completas*, que son imágenes de objetos “reales”, que existen en el mundo físico. Sin embargo, estas imágenes no son *completas* en todo sentido, es decir, carecen de características y detalles puntuales que sí están presentes en el objeto real, pero a manera general son representaciones de dicho objeto. “La imagen es resultado de una selección” (Ribot, 1900/1906, p. 17), según Ribot, cada persona observa ciertos detalles que lleva a sus imágenes mentales de acuerdo a sus intereses y percepciones anteriores. Este concepto lo podemos asociar con lo planteado por Sartre con respecto a la naturaleza ausente del objeto imaginado, es decir, que existe en la realidad pero que se encuentra representado en la mente.

El segundo tipo corresponde a las *imágenes incompletas*, que provienen de dos fuentes: “primero, de las percepciones insuficientes o defectuosas, y [segundo] nuevamente, de impresiones de supuestos objetos, los cuales, cuando se repiten frecuentemente, terminan convirtiéndose en confusos” (Ribot, 1900/1906, p. 18). Este tipo de imagen guarda una relación con el objeto propuesto por Sartre como no existente, es decir como un objeto que no hace parte de lo real.

Finalmente, las *imágenes esquemáticas*, que son representaciones generales más cercanas a representaciones conceptuales, por ejemplo, de la idea de cigarrillo (pero no un cigarrillo particular). “Éste es el mayor grado de empobrecimiento; la imagen, desprovista poco a poco de sus propias características no es más que una sombra” (Ribot, 1900/1906, p. 18). Podemos observar que aquí el objeto no se ha propuesto en lo absoluto, como en la tercera particularidad de Sartre, sino que se ha propuesto su concepto.

En cuanto al funcionamiento de las imágenes mentales, estas nunca se dan solas, es decir, una imagen es un concepto teórico, pero en nuestra mente siempre se muestran como redes de imágenes (Ribot, 1900/1906, p. 19). Al respecto, Sartre también indica que la imagen mental (o consciencia de imagen) labora en conjunto con otras imágenes anteriores y posteriores. “La consciencia de imagen es una forma sintética que aparece como un determinado momento de una síntesis temporal y se organiza con otras formas de consciencia, que la preceden y la siguen, para formar una unidad melódica” (Sartre, 1940/2005, p. 27). Más que un concepto teórico como Ribot lo describe, para Sartre, la imagen mental viene siendo un momento particular en el tiempo de una consciencia. Dicha imagen se encuentra en un proceso de recreación constante, sintetisándose las imágenes anteriores con las nuevas generadas a cada instante; respecto a esta consciencia de imagen Sartre añade: “es espontánea y creadora; sostiene, mantiene por medio de una creación continua las cualidades sensibles de su objeto” (Sartre, 1940/2005, p. 27).

Ahora, el lector se podrá percatar que hasta el momento el concepto de *imagen mental* ha sido en su mayoría asociado a lo visual, sin embargo, hoy en día los investigadores de la imaginación han aclarado que las imágenes como representaciones mentales se dan a partir de todos los sentidos, no exclusivamente el visual.

Aunque la palabra “imagen” tiene una connotación visual, los filósofos en este contexto típicamente extienden la noción de producción de imágenes para aplicarlo también a los productos de otras modalidades sensoriales, entonces hay también imágenes auditivas y olfatorias, y así, junto con las imágenes visuales. (Kind, 2016, p. 5)

1.2.5 Imagen Sonora.

Son aquellas representaciones mentales en las que su objeto es de naturaleza sonora, desde sonidos concretos (con características definidas como emisor, alturas, intensidad, etc.) como

sonoridades especuladas desde la imaginación (Bailes & Bishop, 2012, p. 53-54). Aaron Copland en su libro *Music and Imagination*, describe la imagen sonora de la siguiente manera:

La manera como la música suena, o la imagen sonora, como yo la llamo, no es más que un concepto auditivo que flota en la mente del ejecutante o compositor; un pre-pensamiento de la naturaleza exacta de los tonos a ser producidos. (Copland, 1980, p. 21).

Podemos observar que la definición de Copland se basa en una imagen sonora que reproduce una realidad concreta y deja de manera implícita la habilidad creativa de modificar dicha representación sonora.

Recientemente, la compositora-investigadora canadiense Rosmery Mountain ha ofrecido la siguiente definición:

[la imagen sonora] implica no solamente la imaginación musical de oír gestos sonoros y estructuras acordales, sino también la habilidad de la memoria musical de guardarlos y recuperarlos nuevamente a voluntad, y la capacidad de alterar cada imagen (por ejemplo, sustituyendo una instrumentación diferente, cambiando el tempo, o transponiendo las alturas) y repitiéndolo mentalmente. (Mountain, 2001, p. 275)

El pensamiento de Mountain se hace muy atractivo al poner de manera explícita la capacidad creativa de modificar imágenes sonoras a voluntad, cambiando los diferentes aspectos que la componen, lo cual lleva a Mountain a dilucidar una de las habilidades mentales más importantes para el compositor: la combinación de diferentes imágenes sonoras para la creación de una sonoridad nueva, “un fuerte sentido de la producción de imágenes auditivas entra en juego cuando el compositor decide construir un nuevo sonido mentalmente de la superposición, yuxtaposición o mezcla de sonidos conocidos” (Mountain, 2001, p. 275).

Al igual que ocurre con las demás representaciones mentales, la imagen sonora puede llegar a ser efímera y retenerla con exactitud es casi imposible, sin embargo, diferentes factores, como las cuestiones emocionales o la repetición constante pueden ayudar a afianzar dicha representación en nuestra mente. “Reproduciendo mentalmente la imagen auditiva repetidamente a uno mismo, puede ésta llegar a ser “grabada” más firmemente en la memoria, pero es aún sujeta de ser sacada

u obscurecida por otra información, particularmente de una variedad sonora similar” (Mountain, 2001, p. 276).

Otro aspecto fundamental en la naturaleza de las imágenes mentales, incluyendo por supuesto a las imágenes sonoras, es su estado incompleto. El sujeto puede enfocarse en una cierta característica del sonido imaginado, dejando otros aspectos sin definir a detalle, tal como sucede con una imagen visual. El lector puede imaginarse viendo un paisaje, es probable que tenga un punto focal por ejemplo un árbol y todo lo demás está desenfocado o borroso, pero su silueta sitúa al individuo en un paisaje; también es posible que no tenga un punto focal, y, por el contrario, tenga una imagen totalmente borrosa donde solo percibe ciertos contornos que lo remiten a un paisaje.

Una configuración sonora imaginada puede o no estar completa en todos sus parámetros. Frecuentemente, como es evidenciado en los bocetos de los compositores y en sus escritos, la idea inicial puede consistir de un contorno melódico y rítmico, pero aún no determinados en términos de altura inicial, instrumentación, dinámicas o incluso tempo preciso. Dicha inconclusión, lejos de ser una deficiencia, permite un mayor rango de posibilidades para una transformación apropiada dentro de la composición final. (Mountain, 2001, p. 276)

La producción de sonidos en la imaginación se ha asociado desde la psicología con conceptos como la escucha interna y la voz interna (Reisberg, Wilson, & Smith, 1991). Por ejemplo, cuando imaginamos a una persona conocida hablando, somos capaces de crear una imagen mental que se acerca a las propiedades tímbricas de la voz de dicha persona. Además, cuando leemos o simplemente cuando estamos pensando en cualquier cosa, usamos el sonido del habla para generar dichos pensamientos, es decir, imaginariamente nos hablamos a nosotros mismos (Reisberg et al., 1991).

Antes de terminar este apartado, volvamos a retomar algunas ideas que fueron fundamentales en la definición de la imaginación. Se dijo entonces que la imaginación ayudaba a la percepción como una especie de filtro que organiza y jerarquiza la infinidad de estímulos que percibimos, en este caso, la imaginación sería responsable de que prestemos más atención a ciertos detalles sonoros, o como muchos pensadores lo han afirmado, la imaginación hace que escuchemos la música como “música” (Copland, 1980; Hargreaves, 2012; Reybrouck,

2001; Sessions, 2015). Además, también afirmamos que la imaginación toma el mundo sensible como un ejemplo, como un punto de partida que luego supera, lo cual quiere decir que imaginamos el sonido a partir de lo que hemos escuchado. Esto nos lleva a pensar que los estudios sobre la escucha, la escucha atenta y la escucha profunda llevan implícitos un estudio sobre como imaginamos (o podemos llegar a imaginar) el sonido. Solo por dar un ejemplo, el *Tratado de los Objetos Musicales* de Schaeffer (1988) puede ser entendido no solo desde la escucha y el estudio del objeto sonoro *real*, sino también del *imaginario*.

1.2.6 Imagen visual

Al estar la definición general de imagen mental en Sartre y Ribot directamente vinculadas al concepto de imagen visual, considero inoportuno volverla a definir. Aun así, el objetivo de incluir un título específico para la imagen visual es el de exponer algunas ideas de su uso específico en la composición musical.

La imaginación gráfica es una herramienta muy útil tanto para el planteamiento inicial de una obra como para la resolución de problemas específicos. Se suelen presentar dos casos, el primero de ellos donde el compositor parte de una imagen visual para plantear una analogía sonora, de este modo, la imaginación visual se convierte en un elemento motor que impulsa el acto creativo y la obra musical pasa a ser un análogo sonoro de dicha imagen. En el segundo de los casos, la imagen visual es usada para guardar una información sonora, muchas veces ligada a los parámetros pre establecidos de la escritura musical occidental pero no exclusivamente, por ejemplo, un contorno melódico o una textura en particular. Este segundo caso se evidencia en los borradores y diseños iniciales usados por algunos creadores.

Muchos compositores contemporáneos suelen trabajar con imágenes gráficas en una fase inicial del proceso de composición. En la mayoría de los casos, las imágenes gráficas soportan una semejanza al sistema de notación (convencional o expandido) [...] aunque pueden ellos ser anotaciones encriptadas. (Mountain, 2001)

Por lo dicho anteriormente, no es de sorprenderse que los compositores usen tanto las imágenes visuales como las imágenes sonoras de manera indiscriminada en su proceso creativo, de hecho, es común que estos dos tipos de imagen se mezclen en diversos momentos dando lugar a una imagen multi-modal. El compositor no está entonces sujeto a un tipo de imagen, por el

contrario, el proceso creativo puede llegar a utilizar todo tipo de imágenes para determinados momentos. Mountain resalta precisamente la facilidad con la que el compositor puede imaginar tanto el evento sonoro como su representación gráfica: “dado que la codificación final de un trabajo es usualmente en la forma de partitura musical, no es sorprendente que los compositores se muevan libremente entre el concepto auditivo y su representación visual” (Mountain, 2001, p. 278).

1.2.7 Imágenes multi-modales

Es común que las imágenes mentales no se den solamente simulando un tipo de sentido, pueden ser ellas una combinación de dos o más de sentidos incluyendo también contenidos emocionales. Como vimos anteriormente, la combinación imagen sonora e imagen visual es muy recurrente en la composición musical, sin embargo, no es la única.

Una de las combinaciones más recurrentes es la *imagen experiencial*, aquella que simula una situación concreta pero donde el sujeto se ubica en primera persona dentro de la fantasía (Kind, 2016, p. 5; Sepper, 2013, p. 26) . El lector podría realizar el siguiente ejercicio: imagine verse nadando en medio del mar, es decir, usted se ve desde afuera como si viese una película; ahora, imagine que usted está nadando en medio del mar, pero lo que usted ve es lo que sus ojos le permiten ver, sienta todo su cuerpo, la temperatura del agua, vea a su alrededor. El primer caso podría corresponder a una imagen meramente visual, pero el segundo caso, donde el lector se imaginó en primera persona realizando la acción, es un tipo de imaginación experiencial.

Cuando estamos comprometidos en una imaginación experiencial, nos proyectamos a nosotros mismo dentro de una situación imaginada e imaginamos las experiencias – visuales, auditivas, emocionales, y demás – que nosotros tendríamos. Es por esta razón que la imaginación experiencial es también referida como imaginar desde adentro. (Kind, 2016, p. 5)

Otra de las imágenes modales más recurrentes es la de *movimiento motor* que se da al imaginar movimiento, ya sea de otro ser humano, de un objeto, o incluso en el campo musical al imaginar un movimiento o fluidez en el evento sonoro (Reybrouck, 2001). Un ejemplo de su uso en la composición es el descrito por Mountain (2001), el compositor genera material musical a partir de imaginar el movimiento requerido para lograr ciertas sonoridades.

Finalmente traeremos a colación las *imágenes poéticas*. Son imágenes que surgen a partir de leer un texto pero que se construyen por la combinación de los sentidos y las emociones que evoca lo leído (Mountain, 2001). “El poema es esencialmente una *aspiración a imágenes nuevas*. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el psiquismo humano” (Bachelard, 1943/1994, p. 10). La cantidad de sentidos que evoca la lectura depende entonces del contenido del texto. Esta relación ha sido explotada a profundidad en todos los géneros musicales que incluyen texto cantado o recitado, como por ejemplo la ópera, sin embargo, es común su uso en música instrumental. “El texto provee una correlación con el sonido: en adición a las propiedades aurales del habla misma, articulación, ritmo, contorno, etc. las palabras pueden referir a imágenes visuales y generalmente evocan estados emocionales también” (Mountain, 2001). La historia nos provee de un extenso número de compositores que han creado una estrecha relación con la palabra más allá del uso evidente en la ópera, por ejemplo, el compositor argentino Marcelo Toledo declara:

Desde el principio de mi trabajo compositivo la literatura, y en especial la poesía funcionó como disparador de ideas musicales. Varias de mis obras encontraron primero su título para desde allí nacer al sonido. Algunos ejemplos: Como astros...arde para 3 flautas escrita en 1995 cuyo título deriva de un poema de Juan Gelman del libro Debaxu. (Toledo, 2004)

Para concluir el presente apartado, debemos recordar que las imágenes mentales también pueden originarse a partir de la simulación de otros sentidos, en ese caso hablaríamos de imágenes del olfato, del gusto y del tacto. Por acotaciones del presente trabajo no abordaré dichas categorías. Igualmente, debemos tener presente que cada compositor usa aquellas imágenes o combinación de imágenes que más se adapten a sus necesidades y a su ser como persona emocional e intelectual y, por supuesto, a las exigencias que la propia obra le indica. “Aunque diferentes objetivos y diferentes tipos de personalidad afectan el tipo y la cantidad de imágenes empleadas, es común para un compositor suscitar diferentes tipos de imágenes auditivas, visuales, multimodales durante el proceso de composición de una sola obra” (Mountain, 2001).

1.3 El imaginario

Nuestro mundo puede ser visto como un mundo imaginario, no en el sentido de ser irreal sino en el sentido de ser un mundo donde nuestra imaginación se desenvuelve, participa de nuestra percepción del mundo, de nuestro deleite estético, de nuestra afectividad, de nuestro quehacer con el mundo, en otras palabras, el mundo es lo que nuestra imaginación individual y colectiva construye (Lennon, 2015). Aquí entonces, como aclara Lennon, el imaginario no se presenta como un opuesto a lo real, sino que es aquello por lo que “experimentamos el mundo y a nosotros mismos” (Lennon, 2015, p. 73), abarcando significaciones, afectividades y una tendencia normativa.

Un mundo imaginario permite la posibilidad de ser imaginado de diferentes maneras, estar abierto a visiones alternativas; ‘re-interpretaciones interminables a las cuales es legítimamente susceptible’. Estas visiones pueden ser invocadas por artistas y políticos revolucionarios, la validez de estas creaciones imaginarias requieren la posibilidad de compartirlas con los otros. (Lennon, 2015, p. 12)

Partiendo de las ideas de Lennon, planteamos el imaginario como el conjunto de creencias, visiones, fantasías, conocimientos, imágenes mentales, y deseos que nos permiten configurar tanto de manera individual lo que somos como personas, como de manera grupal lo que somos como sociedad. Como veremos más adelante, el imaginario es responsable de que establezcamos instituciones, o escuelas y corrientes musicales, y a su vez, es responsable de su caída al crear otras nuevas.

De tal modo que se puede pensar el imaginario como una forma de actividad mental en la que se plasma o imprime la realidad, las percepciones y las representaciones que tenemos de ella; se trata de un espacio otro que se protege, donde se combinan, se asocian y se modifican para construir un mundo sustraído a lo ya experimentado, un mundo sin modelo, cuya ley, lógica y finalidades sean extrañas o ajenas al mundo de la realidad objetiva. (Arenas, 2009, p. 122)

Ahora bien, se ha hablado del imaginario como conjunto, como espacio, como visión, tanto individual como compartida. Esto nos permite pensar entonces en distintos imaginarios (Lennon, 2015, p. 73), por ejemplo, el de un grupo social determinado o el imaginario de una corriente artística. Ya sea el nacionalismo latinoamericano, Fluxus o la nueva complejidad, todos son resultados de imaginarios compartidos. Es evidente que el proceso por el cual se establece un imaginario en cierto grupo social requiere de un estudio a profundidad que interrelacione el momento histórico-geográfico-político-económico que viven o vivieron los miembros de dichas colectividades, pero, a manera general, es posible afirmar que dichas vertientes encuentran su lugar en el mundo al construir y compartir socialmente sus ideas, sus fantasías, sus técnicas, sus inquietudes, etc. En otras palabras, construyen un imaginario musical. Estrada afirma que: “El imaginario musical puede ser entendido como un mundo interno privado, que consiste de intuiciones, impulsos, libres asociaciones, representaciones internas, memoria, fantasías, o percepciones auditivas en un sueño inducido” (Estrada, 2002, p. 71). Al pensamiento de Estrada debemos añadir que no es solo un mundo interno privado, sino que también lo es colectivo, y más aún, como se explicará a continuación, no podemos simplemente salirnos del imaginario social, podemos transformarlo, dinamizarlo, re-crearlo, pero no escapar a él.

1.3.1 El imaginario social

“Lo imaginario de que hablo no es *imagen de*. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* <alguna cosa>. Lo que llamamos <<realidad>> y <<racionalidad>> son obra de ello.” (Castoriadis, 1975/2007, p. 12) Retornamos entonces a la idea de la imaginación como continuo que nos permite relacionarnos con el mundo, establecernos un mundo; lo que nos disponemos a hacer ahora es a dilucidar la manera como la imaginación realiza esa creación colectiva.

Lennon observa que el imaginario es en sí mismo una entidad social, que se carga de historias, mitos, imágenes visuales, y sobre todo de estructuras sociales, lo cual posibilita nuestra vida en sociedad, es decir, la imaginación trae implícita una tendencia a ser compartida (Lennon, 2015, p. 73). La imaginación, al ser compartida, establece estructuras sociales que ordenan dan sentido a la vida de un determinado grupo de personas. La imaginación crea todo aquello que consideramos esencial para la conformación de una sociedad: sistemas de gobiernos, la moneda, la economía, la religión, las costumbres, etc. “Toda sociedad existe gracias a la institución del

mundo como su mundo, o de su mundo como el mundo, y gracias a la institución de sí misma como parte de ese mundo” (Castoriadis, 1975/2007, p. 300). Es así como Castoriadis define el imaginario social como un *magma* de significaciones que genera una sociedad en un tiempo determinado, significaciones que por supuesto son imaginarias y que se manifiesta en lo que Castoriadis llama *la institución histórico-social* (Castoriadis, 1975/2007, p. 376).

Cuando tenemos contacto con la sociedad nos encontramos un mundo de imaginarios, significaciones e instituciones que la sociedad a construido, en ellas nos sumergimos y, a la vez, de ellas nos adueñamos para nuestra propia imaginación individual. Imaginamos gracias a la capacidad psíquica y cognitiva personal, pero ésta a su vez imagina lo que imagina (valga la redundancia) como resultado de su pertenencia a un imaginario social (Lennon, 2015, p. 77). Como compositor, el hecho de estar en una sociedad colonizada, en una institución de educación superior y en una ciudad, me posicionan dentro de ciertos imaginarios que dan vida y forma a aquello que considero como música.

Aunque pareciese que el hombre está condenado a vivir dentro de los márgenes del imaginario social, lo más interesante del planteamiento de Castoriadis es precisamente que el imaginario social se puede cambiar, y no quiere decir que dejemos de imaginar, sino que cambiemos imágenes, significaciones e instituciones por unas nuevas o por ciertas modificaciones. Recordemos que para Castoriadis la imaginación social es un magma o continuo de significaciones, es una auto-creación incesante. Dichos cambios se dan desde el imaginario radical, que crea tanto en lo individual como en lo grupal (Castoriadis, 1975/2007, p. 416-417). En el caso de la composición musical, basta con mirar todas las corrientes y estilos que día a día surgen en las prácticas musicales, algunas con tiempos de vida cortos, al igual que dentro de grupos sociales pequeños, aunque algunas otras logran institucionalizarse de una manera más sólida.

la autonomía misma requiere del trabajo de la imaginación radical, permitiéndonos despegarnos de la inmersión en la certeza de nuestros imaginarios sociales dados y levantar el prospecto de ellos siendo reemplazados por otros. Más aún, es la imaginación la que entonces nos provee con nuevos modelos de pensamiento, ya sea en el campo de las matemáticas o la ciencia o en el entendimiento político y social. (Lennon, 2015, p. 87)

Castoriadis resalta entonces el hecho de que en el imaginario social no hay nada estable ni eterno, por el contrario, toda institución social depende de la creación día a día de su significado por parte de la comunidad a la que pertenece.

no hay articulación de lo social que se dé de una vez para siempre, ni en la superficie, ni en la profundidad, ni realmente, ni en abstracto; el de que esta articulación, tanto en lo que concierne a las partes que pone como a las relaciones que establece entre esas partes y entre ellas y el todo, es en cada momento una creación de la sociedad en cuestión. (Castoriadis, 1975/2007, p. 290)

El músico (intérprete, oyente, compositor), quiéralo o no, establece un diálogo con sus antepasados y sus colegas actuales (Folkestad, 2011, p. 198), vivimos en redes imaginadas desde nuestro pasado que se extienden y se transforman en el presente para proyectarse en el futuro. Sin importar si es una improvisación espontánea, una composición por mucho tiempo trabajada o una interpretación preparada, abordamos dichos procesos tomando como referencia todos los contactos que hemos tenido con la música, lo que Folkestad ha llamado *la librería musical personal interna* (Folkestad, 2011, p. 198). Nos desenvolvemos en lo ya establecido y la innovación se convierte en la transgresión de ello, para integrarse nuevamente a la red que limitará nuestros actos y los de generaciones posteriores (Sepper, 2013, p. 10). “La historia es tanto creación consciente como repetición inconsciente” (Castoriadis, 1975/2007, p. 36).

1.4 Analogía y Metáfora

El término *metáfora* fue tratado en la teoría clásica desde Aristóteles como una cuestión del lenguaje y no del pensamiento en su totalidad, hacía referencia a la facultad de usar dos o más palabras fuera de su significado ordinario para referirse a un concepto ajeno y crear “similitud” (Lakoff, 1993, p. 202). Sin embargo, la idea de metáfora en la actualidad se posiciona como el centro del pensamiento en su totalidad. “Las generalizaciones que gobiernan las expresiones poéticas metafóricas no están en el lenguaje, sino en el pensamiento: ellas son mapeos generales entre dominios conceptuales” (Lakoff, 1993, p. 203). Los teóricos contemporáneos han optado por usar la palabra *metáfora* para referirse al mapeo conceptual, y han llamado *expresión metafórica* a su uso lingüístico (Lakoff, 1993, p. 209). En el caso de la analogía sucede algo similar, según la

tesis que defiende Hofstadter y Sander, la analogía es responsable de formar conceptos y como tal se ubica en el corazón del pensamiento, es la fuente del pensamiento humano.

En cada momento de nuestras vidas, nuestros conceptos son selectivamente desencadenados por analogías que nuestra mente establece sin descanso, en un esfuerzo de darle sentido a lo nuevo y desconocido en términos de lo viejo y conocido. [...] la analogía es el combustible y el fuego del pensamiento. (Hofstadter & Sander, 2013, p.3)

La música, como parte del pensamiento humano no escapa al uso de la analogía y la metáfora. “Si las analogías están en el núcleo de la cognición, entonces las analogías musicales están en el núcleo de la cognición musical”(Larson, 2012, p. 36). En el presente apartado nos proponemos a analizar el papel que cumplen en la creación musical. El primer problema al que nos enfrentamos es el de la definición conceptual.

Para el investigador de la cognición y la teoría musical Steve Larson, la analogía es un mapeo que se establece principalmente entre las similitudes de dos cosas sin importar si son o no del mismo campo o dominio (Larson, 2012, p. 36). Cuando las dos cosas que se encuentran en la analogía pertenecen a dominios distintos, Larson las llama *metáforas* (Larson, 2012, p. 46). Larson entonces relaciona los dos casos presentando a la metáfora como un caso especial de la analogía. Veamos ahora otra definición de los dos conceptos:

Si afirmamos que A es B (ese tipo es un zorro) no se tratará, para nosotros, de una analogía, sino de una metáfora [...] Para nosotros, el esquema típico de la analogía es la afirmación de que A es a B como C es a D. A y C, B y D pueden ser tan diferentes unos de otros cuanto sea posible; tanto mejor, incluso, que sean heterogéneos, para que la analogía no se reduzca a una mera proporción. (Perelman, 2012, p. 199)

La definición de Perelman presenta la siguiente diferencia respecto a la de Larson. La analogía se da como similitudes de relaciones entre dos pares de cosas (relación entre A y B es mapeada con la relación entre C y D) y se enriquece al ser los objetos pertenecientes a diferentes dominios. De la cita anterior, pareciese que Perelman aleja a la metáfora de la analogía, sin embargo, no es así. Para Perelman, la metáfora es una analogía condensada (Perelman, 2012, p.

200). En términos musicales proponemos el siguiente ejemplo: la analogía de la ubicación espacial en la música; la primera pareja, arriba-abajo; la segunda pareja, agudo-grave. La metáfora o analogía condensada sería entonces decir que “abajo está el registro grave”, si bien es una expresión metafórica, dicha expresión ya implica la analogía total, ya que para poder unir estos dos conceptos de manera implícita nos estamos refiriendo al contexto donde estas dos se dan, es decir, el abajo tiene una contraparte que es el arriba, hecho el cual mapeamos con la relación entre el grave y el agudo.

Sintetizando las ideas de Larson y Perelman, planteamos la siguiente postura: La analogía es un mapeo entre relaciones semejantes entre dos pares de objetos, los cuales pueden estar tanto en un dominio o contexto específico cada uno, o ser todos miembros del mismo (A es a B como C es a D, por ejemplo). Por su parte, la metáfora se presenta como una analogía condensada en la cual los dos objetos a relacionar pertenecen a dominios diferentes.

La metáfora en el campo musical está presente cuando nos referimos a la música en términos de otro tipo de conocimiento, por ejemplo, cuando hablamos de la *atracción* que ejerce la tónica sobre la sensible, aquí el término atracción es tomado de la física y sirve para ejemplificar un suceso musical, aclarando, por supuesto, que no es solo una cuestión de apropiación de términos, también vemos como un proceso conceptual es explicado a partir de dicho término. Es interminable la lista de ejemplos que podemos encontrar en todas las áreas de la música, de hecho, Keith Swanwick en su libro *Teaching Music Musically*, sugiere que la utilización de la metáfora ha posibilitado el desarrollo mismo de la música en todas sus áreas:

cuquiera que sea la terminología, podemos ver que la metáfora es un proceso capaz de producir nuevo conocimiento. La metáfora nos permite ver una cosa en términos de otra, pensar y sentir en nuevas maneras. Este es el secreto del trabajo creativo en las ciencias y en las artes. (Swanwick, 2011, p. 10)

Zbikowski por su parte, señala que el uso de la metáfora es “una parte inescapable de las descripciones que aspiran a más que un ensayo de términos definidos” (Zbikowski, 2008, p. 503). Más a profundidad, Zbikowski argumenta que esa capacidad de hacer y comprender metáforas como mapeos entre dos dominios es lo que nos permite escuchar la música como música (Zbikowski, 2008, p. 505).

En cuanto a la composición musical, el uso de las metáforas por parte de los creadores aparte de aportar ideas creativas que dinamizan el acto compositivo, reflejan intereses que ciertas sociedades o culturas tienen en determinados momentos (Impett, 2008, p. 657). Por ejemplo, algunos intereses de la sociedad del siglo XX se vieron reflejados en las obras de Xenakis (fenómenos naturales), Ligeti (ciencia ficción), Berio (semiótica) y Cardew (teoría social) (Impett, 2008, p. 657). Un comentario de Marcelo Toledo complementa lo expuesto anteriormente: “Estas metaforizaciones pueden ser vistas como un eterno y renovado modo de traducción de los elementos ajenos a ella [a la música]” (Toledo, 2006)⁷

Por su lado, una analogía establece similitud en las relaciones entre pares de cosas, objetos, situaciones etc. Un ejemplo podría ser cuando decimos que la armonía de un determinado pasaje intenta representar la tranquilidad del bosque solitario, aquí la relación se da de la siguiente manera: La armonía es al pasaje (o al menos intenta serlo) como la tranquilidad es al bosque solitario. Por lo anterior, en el proceso creativo de las obras que presento a continuación generalmente lo que encontramos son analogías, aunque el lector debe tener en cuenta que en algunas ocasiones estas analogías le pueden ser expuestas por medio de metáforas.

Retornando a la imaginación creativa, Ribot (1900/1906) prestó especial atención al uso de la analogía como herramienta para exteriorizar contenidos del imaginario. Se debe recordar que Ribot plantea que las imágenes mentales presentan procesos de disociación y de asociación (ver 1.1.3), y son precisamente estos procesos los que permiten plantear analogías. Ribot afirma que el *pensamiento por analogía* es la característica intelectual más importante de la imaginación creativa, ya que establece semejanzas no solo entre imágenes sino entre imágenes y objetos reales. “Por analogía nos referimos a un tipo imperfecto de semejanza” (Ribot, 1900/1906, p. 25). El establecer semejanzas es para Ribot una manera efectiva que tiene el creador para llegar a una obra por medio de su imaginación, “la analogía es, por su propia naturaleza, un instrumento casi inagotable de creación” (Ribot, 1900/1906, p. 26).

En el campo de la creación musical, Katz (2012, p. 175) en su estudio *The Influence of the Extra-musical on the Composing Process*, resalta la importancia de usar la analogía y la asociación

⁷ Dicho comentario lo hace el compositor argentino hablando de cómo los sistemas de altura han servido como traductores de diferentes fenómenos naturales a lo musical, citando ejemplos como el caso de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, y las óperas Wagnerianas.

como una especie de filtro, que permite visualizar, ordenar, jerarquizar y catalogar los elementos que van a constituir una obra, y de este modo hacer el proceso creativo más económico, o más enfocado. Al emprender la creación de una obra partiendo de una imagen mental, ya sea una imagen sonora o una imagen extra-musical, se hace necesario recurrir a la analogía para crear y resolver problemas dentro del proceso de composición relacionando elementos de ambos dominios.

Llegados a este punto podemos cuestionar la naturaleza del producto de la analogía, ¿es una representación fiel de la imagen mental? Sartre cree que no lo es, de hecho afirma que es imposible materializar de manera exacta productos del imaginario: “no hay realización de lo imaginario; lo más que podría hacerse es hablar de su *objetivación*” (Sartre, 1940/2005, p. 261). El producto final guarda relaciones de semejanza con lo imaginado, pero no es lo imaginado. Esto puede llevar a diferentes reflexiones por ejemplo en el campo de la semiología musical.

1.4.1 Características de la analogía según Ribot

Al determinar que el rasgo más importante del pensamiento creativo es el *pensamiento por analogía*, Ribot se sumerge en su estudio y hace un análisis de las distintas características que dicho pensamiento analógico tiene:

1. “la analogía puede estar basada solamente en el número de elementos comparados” (Ribot, 1900/1906, p. 26).
2. “la analogía puede tener como base las *cualidades o valores* de los atributos que la componen” (Ribot, 1900/1906, p. 26).
3. las analogías entre dos elementos se pueden establecer por una relación de similitud de cada objeto con un tercero común (Ribot, 1900/1906, p. 26).

Teniendo en cuenta las características anteriores, podemos observar que una imagen mental puede tener infinidad de traducciones analógicas en distintos lenguajes y distintos medios, lo cual es a su vez una riqueza como un riesgo que el creador debe asumir. Ribot advierte: “la analogía, un proceso inestable, ondulatorio y con múltiples formas, da vida a las más inesperadas e innovadoras asociaciones. Por medio de su flexibilidad, que es casi ilimitada, produce en igual medida comparaciones absurdas e invenciones muy originales” (Ribot, 1906, p. 27).

Aunque los procesos de analogía son diversos, y funcionan de diferentes maneras según el sujeto y el campo en el cual se den, Ribot extrae dos procesos generales: personificación, y transformación o metamorfosis.

Personificación: “consiste en atribuirle vida a todo, suponer que todo muestra signos de vida incluso en objetos inanimados” (Ribot, 1900/1906, p. 27-28). Normalmente sucede en los niños, mientras los adultos tratan de abolir este tipo de pensamientos, aunque según Ribot, la personificación permanece activa en las personas creativas y se convierten en esenciales para la imaginación creativa.

Transformación o metamorfosis: “Consiste en una transferencia mediante semejanza parcial. Esta operación descansa en dos bases fundamentales – dependiendo una vez en semejanzas vagas (una nube se convierte en una montaña ...) o nuevamente, en una semejanza con un predominante elemento emocional: una percepción provoca un sentimiento, y llega a ser una marca, un signo, o una forma plástica de eso” (Ribot, 1900/1906, p. 28-29).

1.5 La creatividad

El concepto de creatividad, al igual que el de imaginación, presenta dificultades para su definición principalmente por el hecho de que la creatividad se presenta en “una variedad infinita de formas, y dentro de diferentes dominios” (Hargreaves et al., 2011, p. 3). Sumado a lo anterior, el hecho de que la creatividad vaya más allá de lo establecido, que su esencia sea transgredir las barreras de lo ya instituido, hace que el llegar a una definición universalmente aceptada sea una tarea difícil (Hargreaves, 2012, p. 545). La creatividad ha sido estudiada en diversos campos como la filosofía, la psicología y la educación, sin embargo, como señala David Hargreaves, dos cuestiones están vigentes y orientan gran parte de los estudios actuales de la creatividad: la primera, como se comentó anteriormente, tiene que ver con la definición de la creatividad; la segunda, tiene que ver con detectar y analizar las fortalezas y debilidades de las distintas teorías y enfoques que intentan explicar la creatividad (Hargreaves, 2012, p. 545). A continuación, ofrecemos un estudio de diversas posturas que permiten relacionar el concepto de la creatividad con las prácticas musicales y la imaginación.

Stokes (2016) señala que tanto históricamente como en la actualidad dos características han sido comunes en la definición de la creatividad: “Primero, la creatividad requiere de la

novedad. Para ser creativo, un X debe ser nuevo en relación con una clase comparativa (...) Segundo, la mayoría de los teóricos mantienen que la creatividad requiere de valor” (Stokes, 2016, p. 247). Una de las definiciones recientes de creatividad más interesantes es la dada por Margaret Boden, la cual presenta los factores comunes mencionados por Stokes:

La creatividad es la habilidad de dar con ideas o artefactos que son nuevos, sorprendentes y valiosos. Las “ideas”, aquí, incluyen conceptos, poemas, composiciones musicales, teorías científicas, recetas de cocina, coreografías, bromas...y demás. Los “artefactos” incluyen pinturas, esculturas, máquinas de vapor, aspiradoras, alfarería, origami, silbatos de centavo y usted puede nombrar muchos más. (Boden, 2010, p. 29)

Podemos destacar que la creatividad entonces no se convierte en una habilidad exclusiva de ciertas personas talentosas, sino, en un aspecto de nuestra inteligencia en la vida diaria. “En otras palabras, la creatividad está basada en habilidades diarias como el pensamiento conceptual, la percepción, la memoria, y el auto criticismo reflexivo. Entonces, no está confinado a una pequeña élite: cada uno de nosotros es creativo, en algún grado” (Boden, 2010, p. 29-30). Teniendo en cuenta entonces que todos somos de una manera u otra creativos, Boden aclara que, no deberíamos preguntarnos si alguien es o no es creativo, sino más bien que tan creativo se es y en qué modo.

Mirando especialmente la actividad de la creación musical, surgen cuestionamientos acerca de las características de la creatividad y lo que ellas implican. Por ejemplo, Merker (2006, p. 25) puntualiza que aunque obvia y quizá tautológica la relación de la creatividad con la calidad del producto final, esta relación implica una serie de discusiones que se han tenido en el campo de la estética y la apreciación musical durante un largo periodo, y que todas las respuestas a estas preguntas están cargadas de subjetividad: ¿qué música? ¿cómo se define la calidad de una obra musical o de una interpretación? A pesar de ello, Merker considera fundamental la búsqueda de la calidad dentro de toda creación:

Debería ser obvio, pero es a veces olvidado, que la creatividad musical no puede ser definida sin la referencia de la calidad musical que produce. Si un mayor grado de

creatividad no resulta en una mejor pieza musical, ¿cuál es el significado de la creatividad? (Merker, 2006, p. 25)

Es de suma importancia, como lo indica Boden (2010), entender que cada uno de los tres parámetros mencionados en la definición de creatividad, lo *nuevo*, lo *sorprendente* el *valor* y la *calidad* depende directamente del contexto en el cual se insertan, el cual puede ser el conocimiento humano en general o el conocimiento individual del sujeto creador. Más adelante se desarrollará la idea de cómo cada uno de los parámetros mencionados es producto de una creación social. Pensemos por ahora en el siguiente panorama: un sujeto que crea un objeto que no existía antes es una persona creativa; pero, una persona también puede crear algo que para ella sea nuevo, ya que desconoce que otras personas lo han hecho anteriormente, aun así, debemos considerar que dicha persona es creativa. En la cultura occidental se ha dado mucha más relevancia y reconocimiento a aquellos personajes que impactan en el contexto del conocimiento humano general, mientras en muchas ocasiones se desmeritan los logros creativos que las personas tienen en el contexto individual.

La discusión anterior nos lleva también a hablar de la creatividad en diferentes casos, con diferentes finalidades o como Boden (2010) argumenta, los tres tipos de creatividad posibles. La *creatividad combinatoria* es aquella que crea algo nuevo a partir de combinar partes, técnicas, conocimiento, etc, antes conocido, es decir, lo nuevo es la disposición de los elementos más no la naturaleza de ellos. Este tipo de creatividad se evidencia fuertemente en los campos artísticos donde gran número de creadores basan su trabajo en el conocimiento y dominio de una tradición. Por su parte, la *creatividad exploratoria* es aquella que lleva al creador a realizar una búsqueda o investigación para obtener un mayor panorama sobre una determinada práctica, por ejemplo, el proceso de creación de una obra que exige del compositor un estudio exhaustivo de las técnicas de un determinado instrumento. En este caso, también vemos una fuerte presencia de la creatividad combinatoria, sin embargo, la diferencia está en que este segundo tipo de imaginación lleva a una exploración, y en muchos casos, a que el creador conozca a la perfección el campo donde se desenvuelve. Finalmente, tenemos a la *creatividad transformacional*, que es aquella que sobrepasa los límites de la exploración y adhiere algo totalmente nuevo al área. Es quizá en esta tercera categoría donde es menor el número de creadores por las dificultades que implica proponer algo realmente innovador a una tradición de siglos. Ahora bien, se ha tomado la creatividad desde un

contexto general, pero como algunos teóricos lo han sugerido, debido a la gran variedad de situaciones, campos y contextos donde se da, se hace pertinente un estudio más específico (más adelante abordaremos el caso de la música y la composición). “Más que ser vista [la creatividad] como una capacidad generalizada de los individuos que puede ser utilizada en diferentes situaciones, debería referirse a la producción de soluciones a problemas específicos en situaciones específicas” (Hargreaves, 2012, p. 545).

1.5.1 La creatividad en el contexto social.

Todo acto creativo se da en un contexto cultural-social-histórico (Folkestad, 2011, p. 203), y “este contexto no solamente provee el substrato dentro del cual la creatividad puede crecer, sino que es también el árbitro de si lo que se *hace* crecer es visto como creativo” (Clarke, 2011, p. 26). Teniendo esto en cuenta, es imposible pensar en los actos creativos fuera de su contexto, en otras palabras, aunque hagamos referencia a lo que una persona hace, la creatividad trasciende el mismo hacer y se dirige a dar cuenta de cómo eso que se hizo es aceptado en un medio social, cómo es evaluado, cómo se ubica dentro de los imaginarios sociales a los cuales apela (Frith, 2011, p. 63-65).

Tenemos todavía pendiente el asunto de la calidad y el valor en la creatividad, regresemos nuevamente a Castoriadis. Cada sociedad establece su propio discurso, define lo que es y lo que no es, de este modo el asunto de la calidad o del valor, sea cual sea el área de conocimiento de la que se hable, está institucionalizado por la sociedad a la que se pertenezca.

La institución de la sociedad establece en cada momento aquello que, para la sociedad en cuestión, es y no es, lo que es pertinente y lo que no lo es, el peso, el valor, la <<traducción>> de lo que es pertinente, así como la correspondiente <<respuesta>>. (Castoriadis, 1975/2007, p. 371)

Es importante aquí resaltar la expresión *en cada momento*, ya que hace referencia a ese recrearse de la sociedad, lo cual implica que la calidad y el valor son lo que son en cuanto son considerados por una sociedad en un momento específico, y, lejos de ser valores estables, son variables en constante cambio que cada grupo social define día a día.

1.5.2 Creatividad en la música.

Como se expuso en el apartado anterior, al depender el concepto de la creatividad de una construcción social específica, la creatividad musical se construye a partir de creencias definidas por cada grupo social sobre la inspiración, el talento, la autoridad y el valor (Hill, 2011, p. 88). Por ello, la consideración de ciertas habilidades musicales como creativas son definidas por el contexto social, además, varían con el tiempo y el espacio (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007, p. 6). Tomando en cuenta esto, es posible complementar la observación que hacía Margaret Boden de que no debemos preguntarnos si alguien es creativo, sino que tan creativo se es y en qué modo, la pregunta que deberíamos entonces hacernos es: ¿Qué tan creativo se es, en qué modo, en qué lugar, en qué contexto social y en qué momento?

La creatividad musical abarca no solo la producción compositiva, sino la producción interpretativa y auditiva (Deliège & Richelle, 2006; Hargreaves et al., 2011). Por ejemplo:

la creatividad en la interpretación toma lugar en la interconexión entre los materiales musicales socialmente contruidos y las prácticas interpretativas, las posibilidades y limitación del cuerpo humano y los instrumentos con los que se interactúa, y las habilidades perceptuales, motoras y cognitivas de cada intérprete individual. (Clarke, 2011, p. 27)

Pensar entonces en la creatividad musical nos obliga a estudiar cada una de las áreas que la música comprende. Mencionamos anteriormente la escucha, la interpretación y la composición, sin embargo, con una perspectiva más abierta se deben incluir las demás áreas que integran el mundo musical actual como la pedagogía musical y la teoría musical. Realizar un estudio de la creatividad en cada una de estas áreas escapa a las pretensiones de este proyecto, por lo cual nos limitaremos a un breve análisis de la composición y la improvisación.

Antes de continuar, es necesario aclarar que no consideramos a la figura del compositor como el máximo exponente de la creatividad musical. En la cultura occidental, especialmente en la comunidad de la música académica, en diversas ocasiones se suele tomar como una autoridad creativa, “esto es, por supuesto, un legado del culto al compositor desarrollado al principio del siglo XIX” (Frith, 2011, p. 66-67). Dicho culto al compositor ha llevado a que, en muchos casos, la aceptación de un trabajo creativo se dé por un reconocimiento o legitimación que se le da al compositor por parte de una institución social o académica (Hill, 2011, p. 90). La etno-musicóloga

Juniper Hill ha advertido las desventajas que trae esta visión de la creatividad en la composición para los músicos jóvenes, al establecer la idea de que se necesita un talento excepcional para componer y que solo unos cuantos pueden llegar a ello, viéndose reflejado en la canonización de un pequeño grupo de creadores a los cuales presenta como genios, se limita de manera drástica los ejemplos de acción creativa (roles, estilos, prácticas) con los cuales los jóvenes aprendices puedan identificarse y posteriormente aprender de ellos (Hill, 2011, p. 95).

1.5.3 La creatividad en la composición y la improvisación.

La composición y la improvisación no son dos actividades de diferente naturaleza, por el contrario, sus procesos musicales generativos son similares en cuanto “ellos constituyen etapas iterativas en las cuales un producto es refinado sucesivamente” (Lehmann et al., 2007, p. 136). Lo que diferencia entonces a la composición y a la improvisación es su relación con ciertos factores, por ejemplo, con el tiempo o con los intérpretes. La composición puede ser vista como una improvisación en cámara lenta, y a su vez, la improvisación como una composición en tiempo real (Rose & MacDonald, 2012). El compositor tiene el tiempo para anotar sus ideas, tiene el borrador a su disposición, mientras el improvisador debe lidiar con la inmediatez de la creación, no tiene marcha atrás, el *error* debe ser inevitablemente integrado al discurso musical. Se podría pensar que la notación es otro factor que divide a las dos prácticas, sin embargo, el hecho de hacer una partitura es más bien una cuestión propia de ciertos tipos de música y de ciertas culturas, sin embargo, “la notación no es un indicador suficiente para distinguir la composición de la improvisación o para establecer una verdadera autoría” (Lehmann et al., 2007, p. 129). Pensemos en el caso del rock: es habitual que las bandas creen sus canciones sin necesidad de una partitura, aun así, la estructura de la canción está completamente definida. En la actualidad, la tecnología también ha derribado las barreras ideológicas que dividían a estas dos prácticas, al aportar nuevas formas de comunicación y creación (Hargreaves et al., 2011, p. 2), por ejemplo, el *live electronics* y el *live coding*. Quizá sea oportuno abandonar los términos *composición* e *improvisación* y remplazarlos por un término más incluyente como *invención musical* (Hargreaves et al., 2011, p. 2).

La improvisación al igual que la composición, es creativa en cuanto genera como producto una “música nueva”, ya sea dentro de parámetros anteriormente establecidos (por ejemplo por un

género como el jazz), o violentando dichos parámetros, pero que podemos considerar como nueva al ser diferente a interpretaciones anteriores (MacDonald, Wilson, & Miell, 2011, p. 246).

Al preguntarnos qué tan creativa es una composición o improvisación, volvemos a remitirnos a un contexto social. Como se dijo anteriormente en relación a Castoriadis y el imaginario social, los parámetros de calidad y valor son establecidos por el contexto histórico-social-cultural donde se insertan estas prácticas (MacDonald et al., 2011, p. 242). A pesar de lo anterior, es interesante observar lo siguiente respecto a las relaciones sociales internas en la producción musical: si bien las dos actividades (composición-improvisación) se dan dentro de un sistema social, de interacción en algunas ocasiones con otros músicos y con el oyente, la forma como se insertan estas dos actividades varían. La composición pre-establece una organización social a partir del objeto musical mientras la improvisación establece una estructura musical a partir de una organización social (Clarke, 2011, p. 26).

Al tomar en cuenta las relaciones sociales señaladas en el párrafo anterior, podríamos decir que el estudio de la creatividad en la composición se centra en el producto final, mientras en la improvisación lo esencial es el proceso. Aun así, alzamos una tercera voz para decir que en ambos casos las dos perspectivas son de vital importancia: la obra compuesta no surge mágicamente, tiene un proceso creativo que la sustenta; de igual manera, el proceso creativo individual o colectivo de la improvisación deja un resultado final que refleja precisamente las particularidades del proceso. Aunque este proyecto se centra en la composición, es necesario estudiar más a fondo la creatividad en la improvisación, especialmente en la grupal: “al buscar analizar las prácticas de la improvisación en sus más amplias manifestaciones podemos progresar en el creciente entendimiento de la creatividad musical” (MacDonald et al., 2011, p. 253). Si decimos que las brechas entre improvisación y composición son tan estrechas, o ni siquiera existen, estudiar la creatividad y la imaginación en la improvisación puede dar luz sobre algunos aspectos de estos temas en la composición.

Para concluir este apartado, consideramos que la definición que plantea el sociólogo Simon Frith sobre la creatividad en la composición y en la improvisación refleja y condensa lo hasta aquí planteado:

La creatividad musical significa diferentes cosas en diferentes configuraciones musicales.

[...] los compositores clásicos no son más inventivos que los improvisadores de jazz; más bien, los músicos en estos mundos musicales diferentes ‘crean’ de acuerdo a diferentes principios de colaboración, originalidad, expresividad, y así. Esto sugiere que, hay aspectos de la creatividad musical que cruzan diferentes mundos musicales. (Frith, 2011, p. 70)

1.5.4 Relación creatividad-imaginación.

Llegados a este punto, nos podemos preguntar por las relaciones entre la creatividad y la imaginación creativa. En primera instancia podemos observar que la imaginación creativa se incrusta dentro del concepto general de la creatividad, es decir: “[la imaginación] es usada en la creación de algún tipo de producto” (Hargreaves et al., 2011, p. 3). La creación ya sea de una obra musical o cualquier otro objeto o idea, involucra procesos imaginativos, sin embargo, para entrar en el concepto de la creatividad tendríamos que evaluar otros aspectos externos, como la originalidad y la calidad, que como se argumentó, dependen de un contexto social. De hecho, vale la pena analizar la postura de Kind (2016, p. 8) quien describe a la imaginación creativa como el “conductor de la creatividad”, esta definición le da a la imaginación creativa un papel fundamental en todo proceso creativo, como guía y juez de toda creación. En una segunda instancia, nos podemos percatar que las definiciones aquí ofrecidas coinciden en tomar como parte fundamental la materialización de la idea imaginada, en otras palabras, para la imaginación creativa y la creatividad es necesario contar con el producto realizado. Esta delimitación puede ser vista como algo injusta al excluir a aquellas personas que tienen fuertes habilidades para crear fantasías mentales, e incluso ideas geniales, pero que no tienen la intención de llevarlas a cabo, por ejemplo, poder fantasear con la idea de que un objeto que está justo al frente se deforma y se transforma en otra cosa que no existe. Sin embargo, debemos tener presente que dicha delimitación se da debido a la complejidad del tema, además, se utiliza el producto creativo final como una puerta que nos conecta con el mundo interior de cada persona y de alguna manera funciona también como algo concreto que está ahí como una base.

2 Somos lo que imaginamos

¿Investigar la creación? ¿investigar desde la creación? Antes de adentrarnos en el cuerpo principal de este capítulo, me gustaría traer a colación uno de los temas de estudio y debate que más ha estado en auge en los últimos años tras la inclusión de la música en la universidad: la investigación-creación. Este tipo de investigación invita a observar, analizar, juzgar, y proponer nuevas alternativas al acto creativo, a su vez, posiciona a la creación cómo una acción portadora de conocimiento que se suma y guía el acto investigativo; dicho de otra manera, la creación no es solo objeto de estudio sino fuente primaria para su propio estudio.

¿Cómo se asumió en esta investigación? Aunque por la estructura del texto parezca que primero se realizó la investigación teórica (capítulo 1), después la creación de las obras (Capítulo 2) y posteriormente algunas reflexiones (Capítulo 3), cada una de estas actividades se fue desarrollando paralelamente. El objetivo de este actuar era que la observación del proceso creativo arrojara inquietudes las cuales trasladar al marco teórico, y del mismo modo, que el marco teórico sugiriera aspectos que observar dentro del acto compositivo. ¿Qué se espera de este tipo de investigación? En primera instancia, extraer conocimiento propio del proceso creativo, explorar las vicisitudes del acto compositivo y, sobre todo, re-conocernos en el hacer, vernos como seres humanos que piensan, sienten e imaginan mientras crean. La segunda instancia corresponde a dinamizar la creación por medio del enriquecimiento que supone la interacción entre la composición y el conocimiento de otras áreas. En última instancia, no se espera dar una última palabra sobre la imaginación y el proceso creativo, pero sí aportar reflexiones personales que puedan entrar a dialogar con las experiencias y conocimientos de otros creadores.

El análisis que presento a continuación lo realizo bajo la luz de la imaginación creativa, por esta razón, perspectivas como el análisis motivico, formal, o de clases de altura, entre otros, no son tratados directamente; sin embargo, me apoyo en conceptos extraídos de ellos como herramienta técnica para la reflexión que me concierne. Las partituras y videos podrán ser consultados vía internet.⁸

⁸ Blog general creado para albergar toda la información anexa a este documento: <https://imaginacioncreativaymusica.wordpress.com/>

2.1 Soumaya⁹

2.1.1 Origen: antes de la primera nota.

¿Cómo nació Soumaya? Esta obra tuvo como génesis una visita al museo Soumaya de la Ciudad de México. Tras arribar a la ciudad con motivo de realizar mis estudios de maestría, me adentré en la experiencia de conocer poco a poco mi nuevo lugar de residencia. Uno de los primeros lugares que pude visitar fue precisamente dicho museo. En primera instancia su concepto arquitectónico captó por completo mi atención, lo cual me introdujo en un estado de contemplación y admiración por su estructura externa. Su silueta poco convencional, y su patrón de placas hexagonales de aluminio que reflejan la luz solar capturaron mi atención por un tiempo considerable. Desde el preciso instante que tuve el edificio frente a mí, sentí el deseo de realizar una obra musical que de algún modo reflejara lo que tenía ante mis ojos. Sin embargo, en ningún momento tuve la intención de hacer algún tipo de traducción literal de su arquitectura, quizá como lo podría haber hecho Xenakis, sino, realizar otro tipo de representación que tenía más que ver con mi experiencia vivida y con la contemplación estética del museo. A pesar de esta motivación, la decisión de adentrarme en dicha obra no llegaría hasta días después de haber realizado la visita.

Precisamente la decisión de emprender la creación de la obra se dio por una segunda motivación. En la clase de composición de María Granillo se me pidió iniciar la creación de obras pertenecientes al presente proyecto con el objetivo de explorar la imaginación propia; decidimos entonces buscar algo que me inspirara o, mejor dicho, que me motivara para iniciar la composición de una manera distinta a las que venía acudiendo en obras anteriores, pero sobre todo, que me llevara a dejar de lado el conocimiento técnico-compositivo, por lo menos en una fase inicial, (entendido en los términos más tradicionales) y me permitiera imaginar y extraer el contenido desde eso que imaginara. En estas circunstancias, consideré la experiencia vivida en el museo lo suficientemente significativa y motivante para dar origen a la presente obra.

¿Cómo se generaron las imágenes mentales que guiaron el proceso creativo? La metodología utilizada consistió en *recrear* la experiencia imaginándome en el museo, paso a paso, como si todo ocurriera en tiempo real, haciendo énfasis en las emociones sentidas durante la visita

⁹ Blog: <https://imaginacioncreativaymusica.wordpress.com/2018/04/30/soumaya/>

Video: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=BsGZG8uKnLQ

Score, Dropbox: <https://www.dropbox.com/s/u6kq0624qy94ygg/Soumaya%20Score.pdf?dl=0>

y en características tanto de las diferentes exposiciones como de la estructura del edificio como tal. Las imágenes mentales privilegiadas aquí entonces eran de un carácter multi-modal. Se podría poner en tela de juicio el término *recrear*, ya que es posible decir que lo que realmente hice fue *recordar*. La diferencia que encuentro es que, si bien por medio del *recuerdo* obtuve datos significativos, al imaginarme nuevamente en el lugar y al pensar en detalles de la experiencia, no podía asegurar si había sido real y exactamente como lo describía, por el contrario, di lugar a que la imaginación creara y modificara la experiencia. Lo real aquí fue superado, negado, dando lugar a una experiencia imaginaria que se cargó de emociones y detalles visuales y sonoros que, si bien partían del recuerdo, eran producto de la misma imaginación. Por ello, el ser preciso con los recuerdos no lo consideré importante, lo que realmente me interesaba era poder navegar en la imaginación, fantasear, ver detalles más allá de lo que mis sentidos alcanzaron a percibir en la visita real.

Otra manera de entender la generación de la imagen mental se puede hacer bajo los términos de Sartre. En un primer momento poseía una conciencia imaginante de un objeto existente pero ausente, una imagen general del museo fundamentada en el recuerdo de la experiencia; al iniciar el ejercicio de recrear la experiencia de manera mental, pasé de la conciencia imaginante a una conciencia reflexiva donde se clarificaba cada detalle de la imagen mental general pasando a una versión más compleja y concreta. Pero la imaginación no para aquí, el lector podría pensar que en este punto ya hay una imagen fija o un conjunto de imágenes fijas, más bien, hay unas ideas que van guiando la constante creación de imágenes mentales durante todo el proceso.

2.1.2 ¿Qué analogías se establecieron?

Lo primero que intenté plasmar fue la fachada, su silueta poco convencional y su patrón de placas hexagonales de aluminio que reflejan la luz solar. Dos características atrajeron mi atención fuertemente: el patrón repetitivo y una sensación de virtualidad al ver la fachada. La analogía que realicé consistió en imaginar bloques de armónicos que se iban desplazando por el registro en un movimiento paralelo, cada voz a su propio tiempo. ¿Fue arbitraria esta analogía? Sí, fue guiada por la intuición y a la vez por un conocimiento técnico anterior, ya que podía imaginar el grupo de armónicos y sus movimientos. La imaginación sugirió una solución técnica que generé a partir de recursos musicales que ya conocía, pero también, he de señalar que aquello que imaginé fue posible por un conocimiento previo, lo que me lleva a pensar en una relación dinámica y bidireccional imaginación-conocimiento.

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of four staves: Piano, Percussion, Violin I, and Violin II. The time signature is 4/4. The Piano part starts with a *ppp* dynamic and features a melodic line with a trill and a triplet. The Percussion part is mostly silent with a few rhythmic accents. The Violin I and II parts enter with a *p* dynamic and play a similar melodic line, with instructions for *sul p.*, *arco libre*, and *sul D.*

Ilustración 1. Introducción. Analogía del primer contacto con el edificio.

Adentrado en el museo, encontré dos espacios distintos: una serie de salas que estaban conectadas por una rampa que parecía formar una espiral. Esta espiral tenía una conexión con la estructura exterior, siempre iba delimitando el edificio e igualmente me sugería una idea de virtualidad. Por su lado, cada sala planteaba una exposición distinta, desde *La puerta del infierno* de Rodin, pasando por una sala nacionalista mexicana, una colección de marfil, paisajismo europeo hasta una aglomeración de estatuas de distintos artistas. Al tener en cuenta estos dos mundos, consideré importante llevar esta idea a mi obra. La analogía que planteé fue la siguiente: la espiral representada en una textura que gradualmente se va transformando está presente durante toda la obra, mientras en momentos determinados, una nueva textura se le superpone con elementos ajenos a la primera, a estos momentos de superposición los he llamado *espacios de contemplación*. En términos técnicos, realicé un contrapunto de texturas. Puedo afirmar que la analogía dictó directamente la construcción formal a realizar, una capa sonora de forma libre no repetitiva (A,B,C,..) superpuesta a otra de capa igualmente libre y no repetitiva pero de diferente naturaleza (Espiral-Salas). Imaginando sonoramente la obra desde las analogías anteriores decidí utilizar el siguiente ensamble: flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, piano, percusión, dos violines, viola, cello y contrabajo.

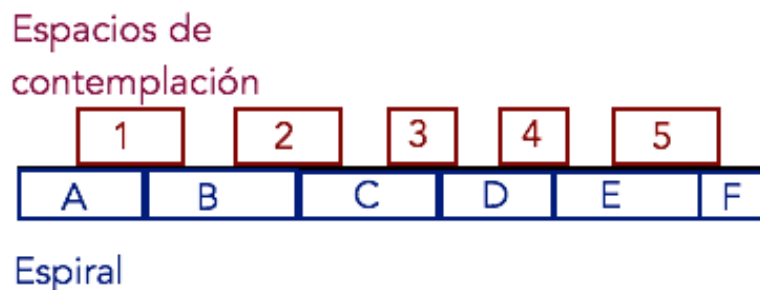


Ilustración 2. Forma general- Soumaya

Para no generar confusiones, las secciones pertenecientes a la espiral serán nombradas por letras mientras las correspondientes a los espacios de contemplación usarán números, tal como lo muestra la gráfica anterior.

2.1.2.1 La espiral

Realizar una analogía de una espiral fue una tarea compleja que me trajo diferentes cuestionamientos: ¿debe ser audible para el público? ¿debe ser dinámica o estática?, si es dinámica, ¿se debe mover a una velocidad constante? ¿cómo expresar el movimiento en lo sonoro? Para dar respuesta a las anteriores preguntas realicé un ejercicio donde imaginaba sonoramente posibles formas de representar la espiral, centrándome en detalles específicos como por ejemplo imaginar su distribución espacial, su juego dinámico o sus posibles alturas. Como complemento de dicho ejercicio, usé el canto como una herramienta que me permitió tener una idea más clara; no podía entonar la textura compleja que imaginaba, pero sí algún detalle específico. Para dar inicio a la espiral tomé la sonoridad que había generado a partir de la analogía de la fachada del edificio; es así como, la idea de los armónicos que se movían de manera conjunta fue sometida a una transformación. El primer parámetro a transformar fue su distribución espacial, organizando al ensamble en una especie de óvalo con los instrumentos de aliento en su interior la textura se desplaza en sentido opuesto a las manecillas del reloj. El segundo parámetro tiene que ver con la entonación y su duración, cambiando el registro de manera gradual y variando su ritmo: notas largas y estáticas en un principio, recortando su duración gradualmente hasta llegar a una textura puntillista, yendo a contornos melódicos que reflejan curvas discontinuas y arribando a curvas continuas entrecruzadas.

De este modo, al estar en cambio constante diferentes características de la textura como el registro, el timbre y el lugar de emisión de sonido en el escenario, logré obtener una analogía de las propiedades tridimensionales de la espiral además de su movimiento. Sin embargo, un par de

preguntas faltan por responder: ¿deseo que sea audible para el público? El procedimiento técnico que utilicé sí será escuchado, es decir, el público puede percibir la textura que está siempre presente y que va cambiando de manera gradual de un estado al otro, esto me llevó a plantearme la última pregunta ¿relacionará el público este fenómeno sonoro con la imagen de una espiral? Que el público asocie o no las sonoridades obtenidas con la imagen de una espiral en movimiento no lo considero relevante comparado con las características sonoras obtenidas. En otras palabras, lo que es valioso aquí es que, la imaginación creativa y el proceso de analogía me llevaron a plantearme todo un proceso técnico que quizá no hubiese sido posible en otra circunstancia, lo importante es entonces el resultado musical al que he llegado.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The score is for measures 38, 39, and 40. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The Violin I part starts with a *pp* dynamic and features a melodic line with accents. The Violin II part also starts with *pp* and has a similar melodic line. The Viola part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with *mp* and *pp*. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violins and a bass clef for the viola.

Ilustración 3. Transformación de la textura inicial de la espiral. Comparar con la ilustración 1.

Retomando los conceptos teóricos planteados por Ribot, es posible afirmar que las analogías planteadas para la espiral tienen características tanto de *personificación* como de *transformación o metamorfosis*. Recordemos que, en cuanto a la personificación Ribot la describe como atribuir signos de vida a algo inanimado, en este caso, la rampa que dio origen a la imagen de espiral es un objeto estático mientras que, desde la imaginación se le atribuye la propiedad del movimiento que es llevada a cabo al momento de plantear la analogía, a la vez que su comportamiento cambiante se puede ver como el de un organismo vivo. Por su parte, la transformación o metamorfosis se encuentra en menor proporción, me refiero solamente a la analogía realizada con la fachada del museo que luego es usada como el inicio de la espiral; una percepción provoca un sentimiento que se convierte luego en una forma plástica, o como en este caso, en un evento sonoro.

Finalmente vale la pena tener en cuenta algunas consideraciones técnicas. La espiral cuenta con un acorde principal el cual ordena y unifica todo lo que en ella pasa, este acorde consiste en una superposición de cuartas justas: *mi-la-re-sol-do*. Aunque las distintas voces que componen la

textura de la espiral se desplazan de manera independiente, frecuentemente se encuentran para formar nuevamente el acorde principal en diferentes transposiciones y disposiciones.



Ilustración 4. Acorde principal-espiral

En cuanto a la sección *C*, los instrumentos que participan de la textura tocan *Ad libitum* las notas del acorde principal de manera puntillista. En las secciones *D* y *E* por la naturaleza de sus texturas, mantener la sonoridad del acorde es prácticamente imposible, la solución que utilicé consistió en usar material melódico generado a partir de las características interválicas del acorde principal, usando conjuntos de clases de altura donde la presencia de estos intervalos fuese significativa¹⁰; este proceso lo aclararé más adelante ya que explica decisiones técnicas tomadas para los espacios de contemplación. La obra concluye con la sección *F*, la cual constituye un descenso por la espiral, intentando representar mi salida del museo; es por ello que en los últimos 40 segundos de la obra la espiral pasa rápidamente por todos los estados antes presentados para finalizar nuevamente con el acorde principal sostenido con armónicos en las cuerdas.

2.1.2.2 Espacios de contemplación

El primer espacio de contemplación corresponde exclusivamente a la impresión que una obra ubicada a la entrada me generó: *La Puerta del Infierno* de Rodin. Aunque se encuentra en una gran sala con otras obras de distinta naturaleza, la fijación que tuve con esta obra me llevo a que la usara como elemento motor exclusivo del primer espacio. Una de las cualidades más llamativas fue su tamaño, además, sus figuras me hicieron pensar en el sufrimiento humano, en las almas que caen al infierno y su intento por huir de éste; me impactó la gran cantidad de niños y bebés que Rodin allí reflejó. Fue un momento espiritual, de reflexión. El erotismo presente en los cuerpos desnudos, quizá como referencia a un pecado capital, me hicieron cavilar sobre la naturaleza de nuestro cuerpo y del pecado que la iglesia ha asociado a él.

¹⁰ Los conjuntos usados corresponden al 7-z37 y 7-z17. Todos los nombres aquí utilizados corresponden a la nomenclatura usada por Allen Forte en su libro *The Structure of Atonal Music*.

De la descripción anterior extraje algunos conceptos con los que creé la analogía correspondiente al primer espacio de contemplación: el infierno, el sufrimiento y el pecado. Por la idea que culturalmente se me fue transmitida en mi infancia, el infierno tiene una ubicación en las profundidades, en lo más “bajo”, y por ello los sucesos de este espacio ocurren en el registro grave. Los trémolos y las notas rápidas repetitivas representan el amontonamiento de gente que sufre; un gesto que considero de una energía muy fuerte que se convertirá en referente para el desarrollo de otros pasajes es un ataque de clústers en el piano, usando el registro bajo en un retardando indeterminado; representa un doloroso descenso al infierno. Este gesto es transformado y repetido en otros instrumentos.

Ilustración 5. Elementos del primer espacio de contemplación

En cuanto al contenido interválico de los gestos de notas repetitivas, cuatro conjuntos de clase de alturas gobiernan su construcción: 7-z37, 6-z38, 6-z29 y 7-19. La elección de estos conjuntos se dio de manera intuitiva, construyendo el contorno melódico haciendo uso de intervalos de cuartas y quintas (incluye aumentadas y disminuidas), intervalos importantes en la construcción de la espiral. Técnicamente busqué solucionar el problema de *unidad*, ya que, aunque la obra se planteó como un flujo constante de secciones sentí la necesidad de generar una cohesión o un factor común de manera implícita.

Previo a adentrarnos en el segundo espacio de contemplación, cabe recordar que entre cada uno de los espacios queda un momento donde solo se escucha la *espiral*. Cada vez que la espiral queda sola, su textura ha cambiado; este fenómeno también fue planeado mediante una analogía: mientras recorría el museo, cada vez que abandonaba una sala para desplazarme a la siguiente, veía y sentía el museo de una manera distinta, las obras que contemplaba iban cambiando mi visión y mis sensaciones del caminar por la espiral.

El segundo espacio de contemplación corresponde a una sala que contiene tanto una colección de objetos históricos mexicanos como toda una sección dedicada a la virgen de

Guadalupe. Inmediatamente una conexión con la obra de Rodin vino a mi mente, tenía entonces lo opuesto, el cielo, la divinidad y la pureza. Esta conexión fue plasmada viendo el movimiento contrario a los clústers descendentes del primer espacio. Está vez, representando una especie de ascenso divino, los instrumentos realizan escalas que los llevan a una nota en el registro agudo que sostienen mediante vibraciones micro-tonales, o en el caso del piano, mediante trinos. El contenido interválico de las escalas se reducen a dos conjuntos de clase de altura, 7-z37 y 7-z17, los cuales se encuentran bajo una relación Z, es decir, comparten un mismo vector interválico¹¹. Debemos recordar que el conjunto 7-z37 ya había sido utilizado frecuentemente en el espacio de contemplación anterior, y ahora es utilizado como elemento motivico unificador.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Piano (Pno.), showing a melodic line with trills and triplets, marked with dynamics *f* and *mf*. The second staff is for Percussion (perc.), with a few rhythmic accents. The third and fourth staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), respectively, featuring sixteenth-note runs and glissandos, marked with dynamics *f* and *mf*, and the instruction *molto vib.* (molto vibrato).

Ilustración 6. Escalas y notas sostenidas- primer espacio de contemplación

Complementando la analogía establecida para este segundo espacio de contemplación, añadí un pasaje donde las cuerdas realizan *glissandos* indeterminados que los llevan en momentos precisos a la nota más aguda posible. Estos *glissandos* delicados, que juegan con las dinámicas entre *pianissimo* y *mesopiano* representan nuevamente el cielo, el alcanzar un estatus de divinidad donde solo reside la tranquilidad de las alturas.

¹¹ Para más información al respecto de la relación Z consultar el capítulo 1.9 del libro *The Structure of Atonal Music* – Allen Forte.

Ilustración 7. Glissandos-segundo espacio de contemplación

El tercer espacio de contemplación corresponde a una colección de obras en marfil. La visita a esta sala realmente no fue placentera, y en el ejercicio de recrear la experiencia en la imaginación dos estados emocionales venían a mi constantemente. La melancolía y la tristeza de pensar en el costo para el mundo animal de este tipo de “arte”. Entonces, para resolver el equivalente analógico de estas sensaciones acudí a un recurso técnico de uso común y que hasta el momento no lo había utilizado en los espacios anteriores: la melodía. Sin embargo, el comportamiento y el contenido interválico son los que hacen interesante dicha melodía.

Debemos observar el estado en que se encuentra la *espiral* (sección C) antes de hablar con detalle de la melodía del tercer espacio de contemplación. La textura de la espiral es en este momento puntillista, con un ritmo sugerido y con las alturas que forman transposiciones del acorde principal de la espiral. Técnicamente deseaba cohesionar el contenido armónico con el melódico, para lo cual decidí que la melodía debía usar alturas que ampliaran el acorde de la espiral, en otras palabras, superpuse más intervalos de cuarta (justas y aumentadas) a los acordes, y estas alturas pasaron a formar la melodía.

Ilustración 8. Acordes ampliados - tercer espacio de contemplación

Ilustración 9. Reducción: tercer espacio de contemplación

Debo aclarar el comportamiento de la melodía. Por un lado, la melodía fue instrumentada siguiendo de manera no rigurosa los principios de la *klangfarbenmelodie* (melodía de timbres), donde grupos de una a tres notas son interpretadas por un instrumento particular. Además, la melodía fue instrumentada de tal modo que generará *resonancias* y cambios de color en una misma nota, es decir, en ocasiones como el caso de los compases 74-76, cuando el violín termina de tocar las notas que le corresponde, la última se extiende a pesar de que ya el oboe ha tomado la melodía, y para complementar esto, el segundo violín colorea la segunda nota del oboe y se mantiene como su resonancia.

Ilustración 10. Instrumentación de la melodía del tercer espacio de contemplación

Para concluir este tercer espacio me referiré a la correspondencia analógica. La decisión de usar este tipo de melodía se dio como un recurso para representar la manera en que cada obra de la colección se sumó para generarme un estado de tristeza y melancolía. No me detuve por mucho en cada obra, por el contrario, recorrí rápidamente la colección y el hecho de que cada instrumento hiciera una intervención breve en la construcción de este pasaje fue la forma de representarlo.

En cuanto al cuarto espacio de contemplación algunas observaciones debo realizar. No pretendo aquí efectuar una crítica al museo Soumaya, ni mucho menos juzgarlo o promocionarlo,

el lector debe recordar que el museo como tal solo ha sido una excusa para dejar volar la imaginación y plantearme un proceso de composición musical por medio de la analogía. La sala correspondiente a este cuarto espacio contenía una extensa colección de obras relacionadas con el paisajismo europeo, curiosamente una pequeña escultura de Fernando Botero también estaba presente. Realmente fue una sala que poca atención me llamo, no me detuve en ella, caminé frente a cada obra sin detenerme en detalles.

¿Cómo hacer una analogía a esta experiencia banal? A decir verdad, este fue uno de los pasajes más difíciles de lograr en el proceso de composición, ya que eran pocas las referencias con las que contaba para hacer analogías. La solución que encontré consistió en crear un pasaje ligero, que me sirviera más como antesala del último espacio de contemplación, y que su construcción consistiera en diversas melodías (o más bien encabezados de melodías) cortas que se interrumpen las unas a las otras, esto representaría entonces la acción de observar un cuadro de manera general y pasar de inmediato al siguiente. A pesar de la variedad de gestos musicales, nuevamente su contenido interválico refleja una conexión con el acorde principal de la espiral.

Para concluir observaremos las analogías realizadas en la última sala. Este espacio tenía una cantidad excesiva de esculturas de diferentes artistas y lo que realmente me impactó de este lugar fue observarlo de manera panorámica, sin detenerme en los detalles de cada obra. La traducción analógica vino a mi mente inmediatamente, una aglomeración de muchos objetos musicales diferentes. Por esa razón, en la sección final de la obra se llega a un clúster de elementos usados durante toda la pieza, sumado a algunos elementos nuevos, desde notas largas vibrando micro-tonalmente hasta trozos de melodías de carácter más o menos tonal. La fascinación no estaría para mí entonces en lo individual sino en la acumulación de sonoridades.

The image displays a musical score for the piece 'Última sala'. It features a 'cluster of events' where multiple instruments play simultaneously. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B♭ Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Percussion (perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*. Specific performance instructions for the string section are noted: 'spiccato+gliss (trabotar arco agresivamente indefinidas veces)' and 'spiccato+gliss (trabotar arco agresivamente indefinidas veces)'. The score is divided into two systems, with a vertical dashed line indicating a section break.

Ilustración 11. Última sala. Clúster de eventos musicales.

A pesar de la aglomeración de gestos musicales, en medio de este espacio de contemplación se determinaron dos momentos donde todos los instrumentos se encuentran. El primer momento nos recuerda el primer espacio de contemplación utilizando uno de sus motivos característicos: un cluster descendente y *rallentando*. Este llamado a un elemento que para mí estaba cargado ya con tanto significado representa el encuentro nuevamente con obras de Rodin. El segundo encuentro se produce con *trémolos* que desembocan en *trinos* microtonales, recuerdos del segundo espacio

de contemplación, un gesto que ya había ligado a lo *divino* y que aquí volví a usar para representar las esculturas con temas religiosos (particularmente algunos *ángeles*) presentes en esta sala.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Encuentros - cuarto espacio de contemplación'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the instruments are: Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Piano (Pno.), Percussion (perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three measures. The first measure (measures 122-123) features a dynamic range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The second measure (measures 124-125) is marked *ff*. The third measure (measures 126-127) is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Specific performance instructions are noted, including 'Sul E (talón)' for the strings and 'Sul A.' for the Viola and Cello. The percussion part shows a rhythmic pattern of vertical strokes.

Ilustración 12. Encuentros - cuarto espacio de contemplación

Retomando nuevamente los tipos de analogía según Ribot, podemos concluir que las analogías presentadas en todos los espacios de contemplación pertenecen a la categoría de *metamorfosis o transformación*, donde un elemento predominantemente emocional, provoca una sensación o sentimiento que es transformado en un signo y convertido en un objeto sonoro. En el caso de los espacios de contemplación, es posible afirmar que ninguna de estas analogías dota de características de seres vivos a los objetos sonoros, en su lugar, crea signos que se cargan de significado y ayudan a la construcción analógica de cada pasaje musical.

¿Son correctas estas traducciones analógicas? “la analogía, un proceso inestable, ondulatorio y con múltiples formas, da vida a las más inesperadas e innovadoras asociaciones. Por medio de su flexibilidad, que es casi ilimitada, produce en igual medida comparaciones absurdas e invenciones muy originales” (Ribot, 1900/1906). No es posible definir como correctas o no las analogías realizadas, especialmente por el carácter abstracto de la música. Toda traducción analógica depende entonces del creador; el lenguaje, estilo y recursos técnicos son decididos por el compositor, influenciado por sus gustos musicales, su posición ante la composición, sus conocimientos previos, su contexto social-cultural-histórico-económico, su motivación, entre otros. No existe una manera correcta de hacer analogías, existen tantas formas como creadores; ahora bien, definir qué tan originales o absurdas son las obras finales depende de otros factores como la estética y la apreciación musical que afectan el juicio de quien escucha, de la sociedad, del tiempo en que se posiciona la obra y de los juicios de valor del propio creador.

2.1.3 Problemas, dificultades y reflexiones particulares

A continuación, presento algunas reflexiones que han surgido de problemáticas generadas por el proceso creativo de *Soumaya*. Aunque algunos temas serán tratados con más amplitud en capítulos posteriores, considero importante introducir en este momento algunos cuestionamientos y especulaciones que *Soumaya* me ha llevado a plantear sobre la imaginación creativa, con el fin de que el lector acompañe el camino que he transcurrido obra a obra para arribar a las conclusiones finales de este proyecto.

¿Qué problemas surgieron? La imaginación es un continuo que no se puede detener, es decir, aquello que imaginamos es único en el instante y si deseamos volver a ello en otro momento lo que hacemos es recrearlo. Aunque se conserven elementos significativos, la re-creación modifica lo que se había imaginado en un principio.

Entonces, ¿cómo retener lo que se imagina originalmente?, hacerlo de manera exacta es imposible, sin embargo, lo que sí se puede lograr es retener ideas, elementos significativos que nos permitan volver a una versión similar. En el caso de *Soumaya*, recreé la experiencia de manera mental imaginándome nuevamente en el lugar, describiendo en voz alta aquello que imaginaba y grabándolo en archivos de audio digital. Esta grabación me permitió volver a ella para extraer ideas detonadoras, ideas que ya sugerían una traducción metafórica. A continuación, presento un ejemplo de dichas grabaciones el cual abre mi diario de campo para el presente proyecto.

Soumaya-Grabación 1. 0:50: “Desde el momento que visité el museo, me produjo el deseo de comunicar esa experiencia en música, que por un lado incluyera su estructura moldeada de algún modo por la arquitectura del museo, y en su interior rasgos que de algún otro modo se refiriese a las salas o más bien la experiencia vivida en las salas.”

Existen otros métodos como el uso de dibujos, el texto escrito, e incluso podemos nombrar a la memoria en sí misma, aunque presenta dificultades en cuanto al tiempo y a la fidelidad más grandes que los métodos anteriores. Por ejemplo, Julio Estrada (2002) propone un método de registro crono-gráfico como una herramienta para la captura de los parámetros sonoros de un gesto musical imaginado.

¿Qué implica que lo que se imagina no se repita con exactitud, sino que se re-cree? Si bien esta característica de la imaginación podría ser una desventaja, para el creador se convierte en una herramienta de alto potencial, ya que es precisamente la particularidad que permite navegar en lo que se imagina y crear a cada momento detalles más precisos para establecer analogías más complejas. En el momento de la creación de una obra musical, el re-crear nuevos detalles ayuda a resolver pasajes, definir comportamientos o sonoridades de manera más concreta.

¿Cómo funcionó la relación imaginación-técnica? Retomando lo dicho anteriormente, la primera relación se da bajo los lineamientos establecidos por la analogía. Esta relación es bidireccional, es decir, la imaginación influye en la técnica como en el ejemplo de la espiral, pero la técnica influye en la imaginación en casos como los clusters del ejemplo de la última sala. La imaginación se convierte en un limitante y un complemento para la técnica y viceversa, dicho de otra manera, cosas que se imaginan pueden ser modificadas por un concepto técnico, por ejemplo, una estructura formal en la búsqueda de algún tipo de balance; pero también la imaginación puede ser estimulada a partir del conocimiento de una técnica específica. Es posible afirmar que ha mayor sea el dominio técnico y la capacidad de navegar en la imaginación más complejas pueden llegar a ser las analogías establecidas.

2.2 De Muros y Destierros¹²

De muros y destierros es una obra instrumental para flauta, viola da gamba, arpa y clavecín dividida en tres partes o movimientos: 1. *Grietas* 2. *Lamentos* 3. *Recuerdos aferrados a los muros*. Debo empezar por comentarle al lector que la creación de esta pieza se dio dentro del Seminario Interdisciplinario de Interpretación impartido por Roberto Kolb como parte del desarrollo de mis estudios dentro del programa de maestría de la UNAM. Si bien, la instrumentación para esta obra fue impuesta (de acuerdo a los instrumentistas disponibles), la génesis planteada para esta obra se conservó de acuerdo a lo planificado para el proceso del presente trabajo, es así como *de muros y destierros*, tuvo origen en mi imaginación sonora, en el acto de pensar e imaginar sonido, intentando dejar a un lado factores extra-musicales y concentrándome en el placer de ejercitar mi oído interno, mi imaginación para soñar oyendo.

Durante el desarrollo del presente capítulo el lector encontrará un análisis enfocado en el proceso creativo, dejando en un segundo plano el análisis formal de la obra concluida. La razón para presentar este análisis radica en lo propicio de aclarar todas las peripecias que el proceso ha dejado para llegar a reflexiones significativas para mi tema de estudio, la imaginación creativa. Ahora bien, en ningún momento pretendo abandonar el campo musical, pero podríamos ver el desarrollo del presente capítulo como una mirada a *de muros y destierros* desde una perspectiva más íntima.

2.2.1 Origen: Antes de la primera nota.

La palabra *imaginación* tiene una conexión muy fuerte con la *imagen*, sin embargo, las capacidades mentales del hombre le permiten imaginar no solo en forma visual, sino también haciendo uso de los demás sentidos (Trivedi, 2011, p. 119). La imaginación puede funcionar a partir de información del tacto (imaginar el roce de una tela, por ejemplo), del olfato, del gusto y por supuesto de la audición. El ámbito visual suele ser tradicionalmente el más usado y desarrollado, una de las razones es que desde temprana edad se nos es instruida, sin embargo, el ejercicio constante y consciente llevan al desarrollo de la habilidad de imaginar más allá de lo

¹² Blog: <https://imaginacioncreativaymusica.wordpress.com/2018/04/30/primera-entrada-del-blog/>

Video: <https://www.youtube.com/watch?v=0XSqjY4dnfg>

Score: <https://www.dropbox.com/s/rg1eh2vxhdwy37q/De%20muros%20y%20destierros%20%282017%29.pdf?dl=0>

visual. Un músico puede desarrollar habilidades para imaginar el sonido como un chef lo puede hacer con los sabores.

Antes de adentrarnos en forma al estudio del proceso creador debo aclarar que el hecho de que la instrumentación hubiese sido impuesta con anterioridad hizo que mi imaginación operara con un margen definido, con los límites dictados por la instrumentación. Idealmente, una obra que se jacte de ser producto de la imaginación sonora no debería tener una instrumentación impuesta, sino por el contrario, debería ser la propia fantasía la que indique el instrumental a usar. Sin embargo, ¿no es mi caso una ocurrencia típica en la vida de un compositor? ¿Puede un compositor trabajar todo el tiempo con esa libertad *ideal* al crear sus obras? ¿sería viable tener obras con un instrumental disparateo o exótico para cumplir algún capricho compositivo? ¿acaso la limitante instrumental no es un problema que la imaginación misma debe resolver? He decidido entonces abandonar la situación *ideal* por una situación *real* sin ignorar las implicaciones que esto conlleva, pero con el firme propósito de demostrar que por más fronteras que el contexto imponga a la imaginación, la imaginación creativa es un recurso inagotable para la creación.

¿Se puede imaginar sonidos nuevos o solo sonidos conocidos? Al inicio del proceso creativo me sumergí en sesiones de imaginación profunda donde al fantasear con la música en mi mente surgió la anterior pregunta como uno de los principales problemas que me intrigaban. Por momentos me olvidé de la obra e intenté fantasear con un sonido nuevo, algo que no hubiese escuchado y que no tuviese límites en cuanto a su ejecución real. Aparentemente obtuve resultados que eran innovadores, sin embargo, al analizar con más detalle aquello que estaba imaginando me pude percatar que lo que realmente estaba creando en mi mente eran *sonidos compuestos* de otros sonidos que ya conocía, es decir, la novedad no era pura, más bien era la combinación la que me planteaba como novedad. Lo anterior me remite a los estudios de Margaret Boden (2010) sobre creatividad y arte, en el cual plantea el concepto de *creatividad combinatoria* la cual consiste en usar ideas u objetos existentes para combinarlos de maneras nuevas. Volviendo al marco teórico antes planteado, es posible afirmar que la imagen sonora mental que se genera aquí es un conjunto compuesto, en primera instancia por imágenes que en palabras de Sartre definen su objeto como existente pero ausente, o como *imágenes completas* según Ribot, pero que por medio de un acto creativo guiado por la imaginación genera una nueva imagen global que se presenta como inexistente en la realidad, como una creación musical nueva. A pesar de que los componentes de estos sonidos imaginados son ya existentes, puedo considerar que el producto de mi imaginación

es una creación en sí misma, es un acto de creatividad dentro de un contexto personal ya que, como el lector se percatará al escuchar la obra y seguir leyendo este capítulo, los resultados finales muestran un cambio en mi estilo y en mi forma de abordar la composición, aparece entonces una obra con ideas y sonoridades “nuevas” en mi catálogo compositivo¹³.

¿Cómo se produjo entonces la imagen sonora mental de la obra? Volviendo al asunto principal del proceso creador, con las ideas anteriores en mente emprendí la tarea de dar vida a la obra imaginando dichos sonidos compuestos a partir del conocimiento y la exploración de los instrumentos dados. El conocimiento técnico de cada instrumento me aportó la información necesaria para poder fantasear con el sonido. Este conocimiento va desde el modo tradicional de ejecución hasta las técnicas extendidas especialmente dirigidas al ruido y a la exploración tímbrica. Este cambio de perspectiva en el proceso creativo me parece de gran belleza al convertir la técnica de elemento limitante a elemento motor de la imaginación misma.

Cada movimiento de la obra tiene una instrumentación distinta, el primero escrito para viola da gamba y arpa, el segundo para flauta y clavecín y finalmente el tercero para el cuarteto completo. Esta fragmentación instrumental de la obra tiene varias razones de ser, por un lado, consideré que al generar diferentes combinaciones durante un tiempo prudente me ayudaría entonces a explorar más a fondo sonoridades particulares; por otro lado, esta división me facilitaba el montaje de la obra, ya que al ser parte de un seminario del posgrado el tiempo de montaje era reducido teniendo que alternar con otros compositores, así que podía ocupar los duetos en diversos momentos mientras los otros compositores trabajaban con los instrumentistas restantes. Ahora bien, esta decisión me llevó a plantearme como herramienta compositiva un juego dialéctico entre dos tipos de sonoridades; en esto profundizaré más adelante al abordar la obra desde lo netamente musical.

¹³ Vale la pena aclarar que mi intención con esta obra es innovar en mi proceso personal, considero que para poder generar una innovación en el campo de la creación como tal, mi formación como compositor requiere estar en un punto de madurez y desarrollo mucho más elevado del que está en el presente. Diversos autores hablan de que se ha observado que en gran cantidad de compositores las obras maestras llegan después de los diez años de actividad (Gardner, 2001; Mazzola et al., 2011). Si bien no deseo poner fechas ni lapsos de tiempo definidos, concuerdo con estos autores al resaltar que dicho tiempo se debe ante todo al tiempo necesario para adquirir el dominio técnico de la composición.

2.2.2 Escribiendo la obra.

¿Realicé una transcripción exacta de lo que imaginaba? La pregunta anterior apunta al problema de la objetivación de lo imaginado, el lector quizá intuya que en este caso no queda más que hacer la transcripción más fiel posible de la música producida en la imaginación, sin embargo, la experiencia me llevó a ir más allá. La naturaleza de la imaginación, que implica que las imágenes no son estáticas, sino que constantemente se están recreando y asociando con imágenes anteriores y posteriores, hacen de la creación imaginaria un evento fugaz, espontáneo y en constante cambio, es por ello que el proceso de llevar *De muros y destierros* a la partitura se tornó para mí en un ejercicio mucho más dinámico que la transcripción.

Comencé trabajando en *Grietas*, inicialmente pensada para arpa, violín y viola da gamba, pero debido al retiro de la persona encargada de ejecutar el violín la obra debió ser re-compuesta, consecuencias en las que ahondaré más adelante. Todo surgió entonces como una improvisación mental, donde iba imaginando la obra parte por parte, sin intentar controlar de manera consciente factores como la forma o el desarrollo lógico de la música, era entonces espontaneidad. Lo anterior no quiere decir que conceptos estructurales y formales no están presentes, más bien, estos factores operaron desde el inconsciente¹⁴. Aun así, volvemos al problema de fondo, ¿cómo pasar esta improvisación a la partitura? La metodología por la que opté consistió en usar una escritura proporcional, ya que esta me permitía plasmar con detalle aspectos musicales que me eran importantes y sugerir la realización de otros, además, me daba la posibilidad de escribir a mayor velocidad y poder seguir adelante con la improvisación mental.

¹⁴ Por cuestiones de organización no profundizaré en el tema del inconsciente en este apartado. Recomiendo al lector no perder de vista este tema, ya que volveré a él en las reflexiones finales.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin, Viola da Gamba (Bb), and Arpa. The score is written on three staves. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Viola da Gamba staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Arpa staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as [ff] and performance instructions like 'Pizz. muted L.H. movimiento aleatorio' and '*Apagar Jundo a la resonancia del primer golpe del arpa'. There are also some handwritten notes in Spanish, including 're do si mi fa sol la' and 'golpear y L.V.'.

Ilustración 13. Gesto inicial de la improvisación imaginada representado en partitura.

Esta metodología trajo consigo diversas consecuencias que vienen a impactar la presente reflexión. La primera de ellas es que la transcripción de lo imaginado no es exacta, pero sí se ha garantizado la presencia de elementos realmente significativos de la imagen sonora mental, ¿acaso en las partituras más fielmente notadas, como las de la nueva complejidad, no quedan fuera elementos de la fantasía del compositor o por lo menos en manos de la imaginación del intérprete? Al responder de manera afirmativa la anterior pregunta, concibo mi metodología entonces como una forma de hacer zoom en aquellos elementos que considero le dan identidad a mi imagen sonora mental para transmitirla de la manera más fiel posible a la partitura dejando como elementos secundarios otros aspectos. Incluso puedo decir que en mi imaginación estos elementos significativos se escuchan con mayor claridad que los elementos panorámicos, entonces, ¿está muy distanciada mi transcripción de la imagen mental?

Ilustración 14. Primera hoja del manuscrito resultado de la improvisación mental inicial

En este punto nos podemos preguntar si entonces ¿en esta obra también hubo analogías? ¿cómo funcionaron? Aunque no es tan sencillo percatarse de ellas como en el caso de *Soumaya*, una mirada crítica nos dilucidará el funcionamiento de las analogías en este proceso. Debemos recordar que para Ribot (1900/1906) el pensamiento por analogía es la principal característica de la imaginación creativa, y este caso no ha sido la excepción. La analogía aquí se da de una imagen sonora mental a una imagen sonora-visual, es decir, pasé de un sonido mental a una representación gráfica que retiene características de ese sonido y sirve como puente comunicacional para producir posteriormente más o menos similar al imaginado, entonces aquello que he plasmado en la partitura funciona como lo que Sartre (1940/2005, p. 261) ha llamado en el arte un *analogón*, ya que ni lo plasmado en el papel ni la interpretación sonora de lo escrito constituyen una representación absoluta de lo imaginado sino una representación que guarda similitudes significativas con lo imaginado. Podemos cuestionar lo anterior y decir que así funciona la composición todo el tiempo, que lo anterior es en sí mismo una tautología, sin embargo, el punto central aquí está en la toma de conciencia de este nivel de analogía para poder sacar provecho de su naturaleza. Una de las ventajas es la idea de ver a la imaginación como aportadora de elementos significativos más no como generadora de la obra en su totalidad, es decir, como compositor mi

deber es moldear aquello que imagino como lo expresa también Hindemith acerca del acto de componer:

Paul Hindemith, por ejemplo, dijo que la imaginación de ideas musicales, i.e. una melodía corta, es la base del proceso de composición. Lo restante es completado por la habilidad de visualizar claramente una composición terminada. En la opinión de Hindemith, esta habilidad es lo que hace a un ‘verdadero’ compositor, y la meta más alta para un compositor es la convergencia de su visión y la materialización final. (Rauchfleisch, 1996, p.42-43, citado por Mazzola, Park, & Thalmann, 2011, p.146)

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin (Vln), Viola (Vla d), and Arpeggiator (Arp). The score is written on a system of three staves. At the top, there are circled numbers 24 through 30. The Vln staff has notes with dynamics like 'mf' and 'm.s.p'. The Vla d staff has notes with dynamics like 's.p' and 'acc', and a note marked '(siempre arco libre)'. The Arp staff has notes with dynamics like 'pp' and 'mf'. A red box highlights the number '4' in the middle of the score. There are also some handwritten notes like 'ritmo de armónico'.

Ilustración 15. Segunda página versión inicial de Grietas. Ejemplifica la presencia de elementos significativos.

2.2.3 La colaboración con los intérpretes.

Durante el desarrollo del seminario *Interdisciplinario de Interpretación*, tuve la oportunidad de interactuar constantemente con los intérpretes de la siguiente manera: empecé llevando la partitura producto de mi primera improvisación, se leía y se sometía a una discusión donde los intérpretes aportaban ideas, sugerencias, otras posibilidades, etc. Tras la escucha tanto de la música como de las ideas de los demás, sometía a la obra a una re-elaboración, la cual era presentada nuevamente al grupo para repetir el mismo proceso. Esta colaboración, lejos de limitar

o intimidar a la imaginación creadora, tuvo el efecto de dinamizar el proceso creador, de enriquecer las ideas sonoras que imaginaba, y brindó a los intérpretes la oportunidad de conectarse de una manera más estrecha con la obra, que tanto ellos como yo, estábamos construyendo. Antes de continuar, debo comentar que el proceso hasta aquí descrito aplica tanto para *grietas* como para *lamentos*; el caso de *recuerdos aferrados a los muros* aunque es producto de lo anterior requiere ser reflexionado aparte.

Deseo hablar ahora sobre el caso especial de colaboración con los intérpretes en *Lamentos*. Componer para clavecín fue uno de los mayores problemas de la realización de la obra, por un lado, nunca había escrito para este instrumento, y por otro, esta experiencia constituía el primer acercamiento al instrumento como objeto real en mi vida más no de manera auditiva¹⁵. Esta situación implicó el desarrollo de una exploración profunda del instrumento para aprender no solo los acercamientos contemporáneos al instrumento sino también su modo habitual de uso. En esta exploración también colaboré de manera activa con el instrumentista, generando un dialogo que implicaba cuestiones estéticas y técnicas, tanto del repertorio tradicional como de las técnicas de ejecución más recientes.

Como evidencia de ello, se puede observar desde la primera versión de *lamentos* la combinación en el clavecín de gestos *ruidistas* que van desde *clusters* hasta golpes en el arpa como un constante uso de elementos del *recitativo*, ejecución antigua en la que el clavecinista acompaña una voz que recita pero solo se le es dado el material armónico y éste debe seguir de manera casi intuitiva la línea melódica principal.

Ad Libitum

Flauta

Clavecín

1

2

3

in ex in ex in ex

Decir: Le recé a las piedras negras.

(en el arpa)

(Quitar apagadores)

(en el arpa)

(en el arpa)

[sfz] > [ff] [pp] p [mf] [f] [p] p mp mf

[mf] [p] [pp]

¹⁵ Por lo general mi audición se reduce a música antigua y al Continuum de Ligeti.

Ilustración 16. Inicio de Lamentos

Fl. *mf*

Clvn. Ritmo preciso Ritmo libre

Ilustración 17. Ritmo preciso de la flauta contra ritmo libre del clave

Finalmente debo mencionar que tras haber iniciado este proyecto el ensamble sufrió el retiro de quien interpretaría el violín y me vi obligado a re-plantear al menos el primer movimiento. Aun así, consideré que los elementos de ese movimiento ya estaban dados, que su identidad como movimiento ya estaba definida y era solo cuestión de adaptar los materiales al dueto viola da gamba-arpa. A pesar de que en primera instancia esta acción se puede ver como meramente técnica, no renuncié al hecho de re-imaginar *grietas*, de volver a escucharla en mi mente ya con los elementos dados por la primera versión y con la nueva limitante que se me imponía.

De Muros y Destierros
I. Grietas

Ad Libitum

1 2 20" 3 20"

pizz. (Mano izq apagando moviéndose aleatoriamente)

(pizz.)

(continúa pizz y apagado de mano izq. Producir aleatoriamente armónicos)

Viola da Gamba

ir al niente conforme se apaga el primer golpe del arpa

Apegado (con mano)

(Apagado)

(continúa de mano) Producir aleatoriamente armónicos

Arpa

mf *[mp]* *mp* *[f]* *mp*

Ilustración 18. Inicio de la versión final de Grietas (Viola da gamba-Arpa)

2.2.4 La partitura como elemento motor.

Al ir re-componiendo y re-imaginando *grietas y lamentos*, me pude percatar de que algo sucedía con la partitura. La imagen visual que me proyectaba aquello que iba escribiendo me incentivaba a seguir creando. Pude darme cuenta que el acto de observar la partitura me sugería caminos para tomar, más específicamente me sugería imágenes sonoras mentales de posibles desarrollos de los eventos que había planteado con anterioridad. Nos debemos percatar que la imagen mental inicial que se produjo en la primera improvisación ya ha desaparecido, solo quedan reminiscencias de ella, recuerdos y re-construcciones, pero lo que es interesante y bello en esta situación, es que el producto material de esa imagen mental, la partitura inicial, dejó de ser producto para convertirse en elemento motor y ahora ella misma activa a mi imaginación creativa.

El compositor argentino Marcelo Toledo (2004) también expresa que esta situación está constantemente presente en su trabajo. De hecho, plantea tres tipos de relación que él tiene con las imágenes mentales (imagen sonora, poética, pictórica) en su proceso de creación. En cuanto a la primera relación, se refiere a que él genera una imagen sonora a partir de la exploración y audición tanto real como imaginada que en una primera instancia es sometida a una transformación unidireccional donde debe ser transportada entonces a una imagen visual, es decir, a una partitura. Sin embargo, al materializarse la partitura trae como consecuencia para Toledo la generación de una transformación elíptica imagen sonora-imagen visual/imagen visual-imagen sonora.

La escritura comienza a actuar como disparador de situaciones sonoras aún no oídas y esas nuevas configuraciones sonoras activan la imaginación y el oído para empujar aún más los límites creativos. Cuando la escritura toma la delantera la imagen “engendra” al sonido y de alguna manera lo forma.(Toledo, 2004)

Algo muy interesante en Toledo es que intenta abordar también de una manera artística y profunda la imagen visual generada, intentando dotarla de propiedades, por ejemplo, del tiempo musical representado en una espacialidad (la hoja de la partitura como tal), esto, le permite solucionar problemas compositivos planteados por la imagen sonora que genera su imaginación.

2.2.5 Recuerdos aferrados a los muros: síntesis del proceso.

El último movimiento de esta obra es un resultado de síntesis de todo el proceso de creación de los dos movimientos anteriores. *Recuerdos aferrados a los muros* cuenta con una única versión,

la imagen sonora mental se dio como una nueva combinación de los elementos que habían surgido en los dos movimientos anteriores, de una manera “espontanea” por así decirlo. Aunque lo anterior parece una descripción irracional, “mágica” del proceso creador, pude por medio de la observación y la reflexión profunda percatarme de procesos ocultos en una primera instancia. Puedo afirmar que este movimiento se empezó a encubar desde la primera fantasía perteneciente a *Grietas*, fui almacenando entonces en el inconsciente toda la información relevante del proceso creativo que se iría a desbordar en *recuerdos aferrados a los muros*. La fluidez presente en la creación de este movimiento se debe entonces a que todos los elementos ya estaban dados, los esfuerzos para crear la imagen sonora mental fueron mucho menores que al inicio del proceso ya que no solo tenía el referente de lo imaginado anteriormente sino de lo escuchado y de lo visto tanto en la partitura como en la ejecución real. En la cultura popular podríamos pensar que lo ocurrido aquí fue un momento de inspiración, de “eureka”, definida como la fluidez inconsciente y hasta sobrenatural de ideas creativas. Si bien yo también lo considero como un lapso de inspiración, mi aproximación a la definición de inspiración se aleja de la creencia popular que la ubica como la causante de la creación; puedo justificar con todo el desarrollo de este capítulo que la “inspiración” no fue una causa sino una consecuencia producto del trabajo arduo y consciente en la creación. Por el momento no me detendré a explayarme en los temas del inconsciente y la inspiración, pero invito al lector a no olvidarlos, ya que volveré a ellos en el capítulo 3.

Ad Libitum

The musical score is titled "Ad Libitum" and is divided into four numbered sections (1, 2, 3, 4) with a 15-second mark at the beginning. The instruments and their parts are:

- Flauta:** Starts with a 10^{va} marking. Dynamics include *f*, *p*, *sfz*, and *mp*. Markings include "in ex in ex in ex".
- Viola da Gamba:** Features "Armonicos aleatorios" and "pizz." markings. Dynamics range from *pp* to *mp*. A note includes "(Mazo 1sq apagado moviendose aleatoriamente)".
- Arpa:** Features "Armonicos aleatorios" and "Apagado (con mano)" markings. Dynamics range from *pp* to *mp*.
- Clavecin:** Includes a marking "en el teclado".

Ilustración 19. Inicio de recuerdos aferrados a los muros

2.2.6 El diario de campo.

Podemos recordar que para el caso de *Soumaya* el diario de campo se llevó por medio de grabaciones en audio digital, donde capturé tanto la verbalización de mi fantasía como particularidades del proceso de creación tras cada sesión compositiva. Pero, ¿Es suficiente la verbalización para la retención de una idea netamente sonora? Considero que la palabra no basta para retener este tipo de fantasía, y como lo expresé anteriormente, desde la creación de las primeras imágenes sonoras mentales me propuse capturar sus elementos significativos inmediatamente en escritura musical, además, el hecho de que a partir de dichos elementos generará versiones nuevas que iba confrontando con la audición y discusión con mis colegas hicieron entonces que mi diario de campo en esta obra no sea otro que las mismas versiones iniciales de la obra y su resultado final.

2.3 Suburbios del Silencio¹⁶

*Los silencios hablan por nosotros,
nos dicen sin pronunciar un presente.*

*No siento sabor a ti,
es distinto, siento que hiera.*

*Añoro una noche eterna por
senderos conocidos, quiero verme en la arena del
tiempo que cae hacia el cielo,
donde las palabras que no suenan
dicen canciones de timidez,
hacen temblar los luceros,
no desangran, ni hieren,
solo hablan en la mirada,
y nos duelen, son distintos.*

Diego. A. Mantilla

Esta tercera y última obra del presente proyecto explora diversos tipos de imágenes mentales, principalmente las imágenes multi-modales que hemos definido como imágenes poéticas además de la utilización frecuente de imágenes sonoras.

2.3.1 Antes de la primera nota

Suburbios del Silencio surge del poema homónimo del poeta colombiano Diego Alejandro Mantilla, con quien guardo una estrecha relación de amistad ya de al menos una decena de años. Antes de adentrarme al proceso creativo como tal, me gustaría comentar algunos detalles de mi relación con el maestro Mantilla y con su obra con el objetivo de poner al lector en contexto y brindar una idea más clara de mi entendimiento del poema que he elegido como punto de partida.

¹⁶ Blog: <https://imaginacioncreativaymusica.wordpress.com/2018/04/30/suburbios-del-silencio/>

Score: <https://www.dropbox.com/s/rx2uyofqxahnikm/Suburbios%20del%20Silencio%20%282017%29.pdf?dl=0>

La poesía del maestro Mantilla me ha sido muy cercana, puedo decir que he visto reflejado muchos aspectos de mi vida personal en ella y esto tiene una razón de ser. Mantilla y yo nos conocemos desde que empezamos el bachillerato en Bucaramanga-Colombia¹⁷, lo cual nos permitió compartir espacios, experiencias, vivencias, etc. En su poemario *Altas rejas negras*, del cual hace parte *Suburbios del Silencio*, Mantilla retrata la casa de sus abuelos, los pisos, las paredes, las ventanas junto con sus recuerdos, su nostalgia y todos los sentimientos que para él evoca dicho lugar. Imposible fue para mí desligar la poesía de Mantilla de mis propios recuerdos, de la antigua casa de mis abuelos maternos que arquitectónicamente es muy similar a la descrita en los poemas y de mis recuerdos de mis temporadas en aquel lugar. Sin extenderme más en este asunto debo mencionar dos detalles, en 2015 junto con el maestro Mantilla y el artista plástico George Ugarte realizamos la audio-escultura *Sinfonía de Recuerdos*, la cual fue seleccionada y expuesta en el 6 SALÓN METROPOLITANO DE ARTES VISUALES MIRE, Floridablanca. Santander-Colombia.¹⁸ En 2016 tuve un primer acercamiento a la utilización de su poesía en mi música en la obra para orquesta *Dicen tanto y tan poco*¹⁹.

2.3.2 Estableciendo límites.

Para el desarrollo de *Suburbios del Silencio*, decidí empezar por establecer unos límites en el material a usar que me encaminaran a la exploración de ciertos recursos técnicos y su interacción con la imaginación. En *Soumaya* la instrumentación fue decidida a partir de lo imaginado, aquí, por el contrario, la instrumentación fue decidida con antelación atendiendo al deseo de explorar ciertos instrumentos específicos. Lo primero que decidí entonces fue utilizar dos cantantes, una *contralto* y un *barítono* respectivamente. Sin embargo, una premisa que añadí a esta selección fue que las voces no debían ser utilizadas simplemente para *cantar* el texto, sino que debían integrarse como dos instrumentos más a la elaboración de texturas y gestos sonoros, dejando en un segundo plano al texto. En otras palabras, establecí una condición muy importante para la obra: El poema serviría para motivar y guiar mi imaginación sonora, pero dentro de la obra el texto estaría subordinado al material musical. Los tres instrumentos restantes, oboe, guitarra y violonchelo, los escogí igualmente por un interés exploratorio, además de que me ubicarían en un registro de alturas

¹⁷ El bachillerato en Colombia comprende un periodo de seis años.

¹⁸ Una pequeña muestra se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=eNRjHdlF5jc>

¹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7VmLUAgiiB>

en su mayor parte medio-grave el cual consideré adecuado para el poema. Una observación importante respecto al último comentario, como ya conocía el poema con anterioridad, puedo decir que en mi mente ya se habían generado ciertas imágenes como reacción a la lectura, y de una manera más o menos consciente, dichas imágenes influenciaron mi decisión por un tipo de registro y una instrumentación para afrontar la obra.

Otra condición que establecí desde un principio consistió en ser económico con el material sonoro que fuera a utilizar, no solo para buscar unidad durante toda la obra, sino que de manera consciente buscaba limitar lo más posible el campo de acción de la imaginación, lo anterior con el fin de experimentar la solución que encontraría mi imaginación para dar una respuesta creativa a dicha acotación. En otras palabras, reduje el campo de acción con la convicción de que la imaginación es fuente inagotable de la creación, de que, sin importar los límites, la imaginación siempre encuentra algo nuevo, una nueva combinación, una nueva mirada.

2.3.3 Obteniendo el material inicial.

Tras haber establecido los anteriores límites, me sumergí en un ejercicio imaginativo el cual consistió en tener el poema a la vista, leerlo varias veces de distintas maneras, por ejemplo, de principio a fin, solo ciertas oraciones, agrupando renglones, etc. Presté especial atención al estado emocional que me era transmitido por el poema e igualmente a las diferentes imágenes que se cruzaban por mi interior. A partir del estado en el que me encontraba, empecé a imaginar sonoramente la obra que debía componer. La imagen sonora que se empezaba a construir en mi mente era muy vaga y general, pero al poco tiempo pude extraer ciertas ideas que consideré fundamentales para estructurar mi pieza.

La primera idea de la que partí fue el recorrido *ruido-alturas definidas-ruido*. Esta idea es reflejada en la construcción de los cuatro movimientos: el primero y el último tienen un alto contenido de *ruidos* ejecutados por los diferentes instrumentistas, mientras en los dos movimientos centrales predominan las alturas definidas. Lo siguiente fue entonces alistar los materiales que iban a constituir cada parte. Para ello volví a acudir a la imaginación sonora, sin embargo, debo mencionar que fue evidente que a partir de este momento todo lo que podía imaginar estaba basado en el conocimiento que tenía de cada instrumento y de la voz. Las sonoridades imaginadas pertenecientes a lo que denominé *ruido* no eran más que reproducciones que mi mente hacía de técnicas instrumentales que ya conocía, igualmente, para las alturas definidas, ante mi mente las sonoridades imaginadas no abandonaban en ningún momento el temperamento de doce notas.

Como no podía transcribir completamente todo lo que en mi interior sonaba, me decidí nuevamente a extraer solo algunos elementos, aquellos que más me llamaban la atención y sobre los cuales volvería más adelante para re-imaginarlos y construir paso a paso la obra. De este modo, algunos elementos fueron: el ruido producido por las cuerdas metálicas al ser rasgadas tanto por la uña (guitarra) como por el arco (cello) en una dirección paralela a las cuerdas, el sonido generado al ejecutar la guitarra o el chelo (en pizzicato) con las cuerdas tapadas, ataques sin altura en la voz combinando consonantes casi a manera gutural, silabas en una altura definida pero con énfasis en las consonantes, golpes de lengua iniciando en el paladar y produciendo el golpe en la parte inferior de la boca, golpes con las llaves del oboe y *rolling tones*.

♩ = 60

The score for Illustración 20 is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features three staves: Baritone (bass clef), Guitar (treble clef), and Cello (bass clef). The Baritone part includes three instances of the sound effect 'grr' marked with *[ff]* and an accent (<). The Guitar part includes a *[ff]* marking, a *< sfz* marking, and another *[ff]* marking. The Cello part includes a *[ff]* marking. The score also contains various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 5).

Ilustración 20. Ejemplo de "ruidos" en el primer movimiento

The score for Illustración 21 is in 4/4 time and starts at measure 23. It features three staves: A (treble clef), Ob. (treble clef), and Vc. (bass clef). The A part includes 'tongue clicks' marked with *[ff]*. The Ob. part includes 'Key clicks aleatorios' marked with *[ff]* and sixteenth-note patterns with slurs and '6' markings. The Vc. part includes 'L.H. Muted' markings and *[ff]* markings. The score also contains various musical notations such as slurs and '5' markings.

Ilustración 21. Ejemplo "ruidos" del cuarto movimiento

En cuanto al material de alturas definidas del segundo y tercer movimiento, en esta fase inicial extraje dos acordes o sets que serían la base de todas las construcciones melódicas y armónicas de la obra. Para la selección apropiada de estos sets conté con la ayuda de una guitarra, en la cual contrastaba la sonoridad imaginada con la transcripción que creía correcta. Estos dos materiales serían sometidos a diversos procesos durante todo el desarrollo de la obra, desde transposiciones, inversiones, variaciones, al igual que la unión de los dos grupos en un *superset*.

The illustration shows musical notation on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three sections: 'Set 1' with the number '4-18' above it, 'Set 2' with '4-10' above it, and 'Superset' with '7-31' below it. Set 1 consists of two chords: a triad of F#, A, and C, and a dyad of F# and C. Set 2 consists of two chords: a triad of A, C, and E, and a dyad of A and E. The Superset section is a melodic line that incorporates notes from both sets in a sequence: F#, A, C, E, F#, A, C, E, F#, A, C, E.

Ilustración 22. Sonoridades estructurales

El paso siguiente fue entonces re-imaginar la obra, paso a paso, para poder construir los distintos detalles de cada movimiento. Es decir, aún no tenía nada, solo había alistado el material con el cual iba a construir la obra.

A continuación, ofrezco al lector comentarios sobre la creación de cada movimiento, resaltando las analogías establecidas y algunos procesos llevados a cabo con el material sin plantear un análisis técnico musical profundo, todo con el objetivo de no olvidarnos de nuestro tema principal: la imaginación creativa.

2.3.4 Primer movimiento: *Los silencios hablan por nosotros*

*Los silencios hablan por nosotros
Nos dicen sin pronunciar un presente.*

...

(Diego Mantilla.)

Con las anteriores líneas el maestro Mantilla da inicio a su poema. Sus palabras me direccionaron a reflexionar sobre el silencio, y algo que considero muy bello, intentar imaginar el silencio. No es difícil percatarse de manera empírica que por nuestra constitución biológica nos es imposible experimentar el silencio, ya que suponiendo que no hubiese ruido a nuestro alrededor, aún podemos escuchar nuestro sistema nervioso, los latidos de nuestro corazón y nuestra

respiración. Sumado a lo anterior, somos una especie ruidosa, con tendencia a contaminar sonoramente nuestro habitat e incluso, en muchas ocasiones parece que le tememos al silencio y buscamos una cierta protección en el sonido de los objetos, de nuestros movimientos y por supuesto, de nuestra boca. Partiendo entonces de la idea de que el silencio absoluto no existe ¿cuál es ese silencio que habla por nosotros? Acercándome un poco a la filosofía de Cage, me introduzco en la idea de un *silencio* que no es sino flujo constante de sonido, aquello a lo que llamamos silencio es un momento, un estado, una situación donde nos encontramos con los sonidos más íntimos de nuestro ambiente, de nosotros mismos y de nuestra propia imaginación. Sí, los sonidos de nuestra imaginación, esa voz, ese fantasear, ese soñar que no para en nuestro interior y que genera sonidos que no son sonidos (en un sentido físico) pero que percibimos en nuestro oído interno, en la propia imaginación.

Como respuesta a la anterior reflexión, empecé a construir la idea de un inicio donde lo que realizan los intérpretes se funde con el sonido ambiental. Este primer movimiento, escrito solamente para barítono, guitarra y cello se generó a partir de *ruidos* (mencionados anteriormente) intercalados con espacios de inactividad, lo que musicalmente nombraríamos como silencios (ver ilustración 19). Quizá estos gestos instrumentales sean fácilmente identificables para el público, quizá no, todo dependerá del lugar donde se ejecute, ya sea un auditorio, o un lugar abierto, y por supuesto, de la disposición del público. Durante el transcurso del movimiento poco a poco van surgiendo alturas determinadas por medio de notas sostenidas acompañadas en su ataque o primer momento por la misma altura en diferente instrumento, un poco a manera de disfrazar dicho ataque.

8 vib. _____

B

u _____

p

Gtr. l.h. muted

ff

Vc. pizz.

mf

Ilustración 23. Surgimiento de las alturas definidas

El movimiento cuenta con una duración aproximada de dos minutos, y solo hacia la mitad se presenta un gesto musical que incluye un material melódico y armónico con alturas definidas. Este gesto musical no es más que la presentación de los dos sets o acordes principales de los que hablé anteriormente (ver ilustración 21). Aquí podemos observar claramente como los límites de material que me había impuesto en un principio fueron moldeando la imagen sonora que iba creando de la obra, y lo que es más importante, como la imaginación logra plantear toda una fantasía alrededor de unos pocos elementos.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is on the top staff, with lyrics 'si - len - ci_os' and 'sin pro-nun - ci_ar'. The piano part is on the bottom two staves. The score is divided into two sections: a red box labeled '4-18' and a blue box labeled '4-10'. The piano part includes dynamics like *p*, *mf*, and *pp*, and markings like *arco* and *s.p.*

Ilustración 24. Gesto melódico-armónico del primer movimiento

2.3.5 Segundo movimiento: No siento sabor a ti

...

*No siento sabor a ti,
es distinto, siento que hierre.*

...

(Diego Mantilla)

Durante el proceso creativo de este movimiento tomé distancia con el poema, si bien seguía imaginando sonoramente una representación del poema en general, pude percatarme que el proceso mismo me imponía continuar con el desarrollo de la idea formal macro y micro que había

planeado en un principio. Recordando un poco, la idea general ruido-sonido-ruido y el desarrollo del material de alturas antes establecidas.

Prosiguiendo entonces el camino formal esbozado, el presente movimiento se caracteriza por dedicarse al desarrollo del material de alturas definidas. Todo el movimiento se resume en un solo proceso: el desarrollo de un gesto inicial.

The musical score for the beginning of the second movement is presented in five staves. At the top, the tempo is indicated as $\text{quarter note} = 90$. The Alto and Baritone parts are vocal, with lyrics 'um' and 'a' and a dynamic marking that starts at *ppp*, reaches *mp*, and then *f*. The Oboe, Guitar, and Cello parts are instrumental, with dynamic markings of *f* and *staccato* accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 25. Gesto inicial segundo movimiento

Nuevamente una condición inicial sale a la vista: la economía del material. El gesto se compone principalmente por un intervalo de tercera menor, *Fa-La bemol*, que es presentado de cuatro maneras distintas y con diferentes figuraciones rítmicas y de ataque. Las voces atacan directamente el intervalo en un bloque armónico siguiendo un *crescendo* en la dinámica y cambiando de color mediante un cambio fonético. Por su parte, el oboe ataca bruscamente el intervalo mediante un gesto rítmico de notas con *staccato* y acento. El violonchelo ensucia un poco el gesto al alcanzar el intervalo por medio de un *glissando* en la mano izquierda mientras rebota el

arco de manera agresiva dejando en los extremos del *glissando* el intervalo de tercera menor. La guitarra por su parte presenta el gesto mediante un *arpeggio* con un ritmo discontinuo de un acorde (4-28) que contiene tres intervalos de tercera menor (*fa-lab, re-fa, si-re*) y que, en términos de conjuntos, se presenta ocho veces dentro del superset planteado inicialmente. Finalmente, todos realizan un ataque en bloque corto y acentuado para dejar la resonancia de la guitarra que termina en un *silencio* de 5 segundos, silencio que nos remite nuevamente a la reflexión del primer movimiento.

Todo el movimiento consiste entonces en la variación, desarrollo y extensión de los elementos descritos en el párrafo anterior. Aunque las voces cantan un fragmento del poema en diversas ocasiones, este texto está totalmente subordinado al proceso musical que se lleva a cabo, es decir, en ocasiones, aunque el texto está presente, las voces funcionan como parte de una textura dada y no como eventos sonoros principales.

The musical score for 'Variación gesto inicial' is presented in five staves. The first four staves are vocal lines, and the fifth is a guitar line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a vocal line marked *mp* (mezzo-piano) with lyrics 'o o a'. The second staff continues the vocal line with lyrics 'o a'. The third staff features a more complex vocal line with lyrics 'o a' and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fourth staff is marked 'ord.' (ordinario) and *mf*. The fifth staff is the guitar line, marked 'arco c.l.b.' (arco con la boca) and *mf*. The piece concludes with a 5-second silence, marked *ppp* (pianissimo) and 'arco ord.'.

Ilustración 26. Variación gesto inicial

20

A. *mf* no si - en - to sa - bor a ti

B. *mf* no si - en - to sa - bor a ti

Ob.

Gtr. *f* *s.p.*

Vc. *mf* arco

Ilustración 27. Ejemplo de desarrollo textural

Pero regresemos a nuestro tema principal, la imaginación creativa y su funcionamiento por analogía: ¿está presente en este movimiento que aparentemente se generó de un mero proceso técnico? Por supuesto que sí, la imaginación se funde con los procedimientos técnicos a la vez que los dinamiza. Aunque el funcionamiento del proceso está planteado con antelación, en cada variación y en cada desarrollo no dejaba de pasar por mi mente imágenes sonoras que me sugerían la forma que el contenido debía tomar, en ocasiones dichas imágenes sonoras eran solo claras en un instrumento o línea instrumental, en una idea rítmica, o textural, y en varias ocasiones solo una idea vaga del resultado sonoro general pero que sin duda alguna dinamizaban mi proceso creativo. Ahora, me voy a tomar el atrevimiento de ir más allá y especular sobre una conexión que creo se dio inconscientemente entre el texto y el procedimiento técnico. *No siento sabor a ti, es distinto, siento que hiere ...* son las frases que las voces cantan durante todo el movimiento, ¿acaso no nos hablan de una persona que cambió o quizá que está en un proceso de cambio? ¿no es acaso ese sentir que hiere una forma de expresar una melancolía por cómo era antes dicha persona? Quizá el lector tenga una interpretación o un sentir más profundo de dicho pasaje, pero considero que el proceso técnico que utilicé no fue fortuito, se liga directamente con esta idea de cambio y de deseo por volver a encontrar la versión inicial del gesto musical que le da vida al presente movimiento.

2.3.6 Tercer movimiento: En la arena del tiempo

...

*Añoro una noche eterna por
senderos conocidos, quiero verme en la arena del
tiempo que cae hacia el cielo,
donde las palabras que no suenan
dicen canciones de timidez,
hacen temblar los luceros,*

...

(Diego Mantilla)

La *arena del tiempo* y la *noche eterna* son dos imágenes poéticas que cautivaron rápidamente mi imaginación. ¿A que se refiere Mantilla con estas palabras? o mejor aún: sonoramente ¿qué son para mí estas imágenes?

El proceso creativo del presente movimiento se resume de la siguiente manera: representar analógicamente las dos imágenes poéticas mencionadas anteriormente dentro de las condiciones y materiales desarrollados en los movimientos anteriores. De esta manera, este movimiento tiene una construcción similar al anterior con las siguientes características; ahora son dos gestos los que se desarrollan, se alternan, se sobreponen, se interpelan y se unen representando cada uno sonoramente una analogía con las imágenes poéticas de la noche eterna y de la arena que cae del cielo; además, vuelve el material *ruidista* haciendo alusión al primer movimiento y anticipando al último.

En el ejercicio de fantasear sonoramente con la imagen de *noche eterna*, me encontré con una sorpresa: en mi cabeza no paraba de sonar una sencilla melodía que se repetía una y otra vez. Digo que fue una sorpresa porque hasta cierto punto se alejaba un poco del lenguaje que proponía la obra. El procedimiento entonces fue tratar la melodía como un gesto más y someterlo a las mismas condiciones a las que había sometido a los gestos anteriores. ¿a que se debe esta analogía? ¿una melancolía por un pasado musical quizá?

Ilustración 28. Analogía a la noche eterna (tempo: negra=56).

Por su parte, la representación sonora que se generaba en mi mente relacionada con *la arena* era muy similar a algunos gestos del movimiento pasado (el arpeggio de la guitarra en el gesto inicial) (ver ilustración 24). La novedad en este gesto se encuentra en la presencia recurrente de notas repetidas haciendo alusión a la homogeneidad de la arena. En sí estamos hablando de la arena representada en la textura generada por la superposición de este tipo de gestos:

Ilustración 29. Analogía a la arena del tiempo

Un elemento más hace falta por traer a colación: en esta oportunidad solicito a los ejecutantes del oboe, la guitarra y el cello hacer uso de su voz, ya sea solo recitando o bien, entonando con alturas indefinidas y en algunas ocasiones ejecutando simultáneamente *efectos* en el instrumento. Esto principalmente como un recurso de desarrollo textural.

25

hablar en alturas aproximadas

A. *mp* qui, e-ro ver-me en la, a - re - na del ti, em - po

B. *mp* a - ño - ro u - na no - che e - ter - na

Ob. *pp* *mp* *p* *mf* *p* *pp*

Gtr. *p* *mp* *sfz* *sfz*

Vc. *p* *arco* *ff*

* susurrar: Quiero verme en la arena del tiempo (1vez) -----

* susurrar: añoro una noche eterna por senderos conocidos (1vez) -----

Ilustración 30. Ejemplo de uso de voces.

2.3.7 Cuarto Movimiento: Solo hablan en la mirada

...solo hablan en la mirada,
y nos duelen, son distintos.

(Diego Mantilla)

Traigamos a nuestra mente la estructura general *ruido-alturas definidas-ruido*. Según dicho plan, a este último movimiento le correspondería entonces un regreso al *ruido* con el *silencio* que lo acompañaba en el primer movimiento. Como ya lo dedujo el lector, algo no salió de acuerdo a lo planeado. No debe condenarme el lector como un compositor infiel a los planes, todo lo contrario, en las siguientes líneas le mostraré cómo estos cambios fueron producto del proceso creativo, de la música misma y de las imágenes poéticas.

Las alturas determinadas habían tenido su génesis en el primer movimiento y su desarrollo en los dos movimientos posteriores. Este cuarto movimiento corresponde entonces a su muerte, pero, ¿por qué morir sin luchar? El material con alturas definidas tomó tal fuerza en mi proceso compositivo que desde mi interior se negaban a desaparecer, a dejar que el *silencio* los consumiera sin dar siquiera una última pelea. Además, ¿qué pasa con la *noche eterna*? ¿no estaba ya íntimamente ligada a un material melódico? La *noche eterna* debo decir, como imagen poética se insertó fuertemente en mi interior, a pesar de que técnicamente me había sugerido algo distinto del

material sonoro, quizá esta particularidad fue la que le dio una importancia principal en mi imaginario.

Ahora bien, bajo este nuevo enfoque el movimiento se desarrollaría en un esfuerzo de las sonoridades en alturas definidas por permanecer. Ataques fuertes que producen distorsión ya sea por medio de multifónicos en el oboe o excesiva presión en el arco del violonchelo sumados a movimientos descendentes en la voz (alto), todos estos con indicaciones dinámicas que se conducen de mayor a menor volumen, construyen una analogía de la lucha que dan estas sonoridades por no caer en el *silencio*.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Alto (A), the middle for Oboe (Ob.), and the bottom for Violonchelo (Vc.).

- Alto (A):** Starts at measure 25. The melody begins with a vocal-like sound 'uaua...' and a 'u' sound. It features a five-measure quintuplet. Dynamics range from *pp* to *mp* and then to *p*.
- Oboe (Ob.):** Starts with a dynamic of *mf* and ends with *p*. It includes a section marked '(a)'.
- Violonchelo (Vc.):** Starts with a dynamic of *ff* and ends with *pp*. It is marked 'arco' and includes a section marked 'distorsión' that transitions to 'ord.'.

Ilustración 31. Analogía de la lucha de las alturas por no caer en el silencio.

Gestos como el anterior son presentados en diferentes ocasiones desarrollando el material, creando diferentes texturas y estructuras, pero todas con un mismo final: el silencio. Antes del final del movimiento, no resurgen las alturas, en su lugar, un pasaje de *ruido* es conjurado a manera de mensajero fatal que anticipa lo que será el último aliento de la obra.

Ilustración 32. Regreso del ruido.

Finalmente, la obra concluye presentándole al oyente una vez más el material melódico que simboliza la *noche eterna*. ¿Quién ha ganado la lucha? ¿es la *noche eterna* una alegoría a la muerte? La respuesta a estas preguntas está no en la obra, sino en quien escucha.

Ilustración 33. Gesto final.

2.3.8 Problemas y reflexiones particulares

Durante el proceso creativo varios problemas vinieron a mi mente, muchos de ellos relacionados con la *significación* de la obra musical. Si bien usé un texto como punto de partida del proceso y posteriormente algunas de sus frases son cantadas, me pregunté, ¿debe la música pretender ser escuchada exclusivamente en relación al texto? O ¿debe la música ser escuchada en sí misma dejando a el texto como un utensilio del proceso creativo? Realmente no pretendo que

quien escucha juzgue mi obra respecto a lo fiel o no que pueda ser respecto a la palabra, no pretendo entonces, que la música signifique algo más allá de lo que ella significa en sí misma, es decir, ella como evento sonoro. El oyente no requiere de conocer siquiera el poema para entregarse a la escucha de *Suburbios del Silencio*, pero, si sea cual sea la razón, el oyente conoce previa o posteriormente el poema, espero que la experiencia de los dos productos artísticos enriquezca su escucha, su lectura y su deleite

Una reflexión valiosa es la que se genera alrededor del hecho de no haber cumplido a cabalidad con los planes iniciales. ¿Qué relación tiene este hecho con la imaginación creativa? Una respuesta a ello nos la da Castoriadis. Durante el proceso de creación se proyecta uno un fin, un producto al cual llegar, pero no se posee una imagen fija, estática, completa de ese resultado deseado, más bien, se van teniendo imágenes provisionales de un fin que se van modificando con el mismo hacer.

Hacer, hacer un libro, un niño, una revolución, hacer sin más, es proyectarse en una situación por venir que se abre por todos los lados hacia lo desconocido, que no puede, pues, poseerse por adelantado con el pensamiento, pero que debe obligatoriamente suponerse como definido para lo que importa en cuanto a las decisiones actuales. (Castoriadis, 1975/2007,p. 140)

Más aún, si como hemos planteado en esta investigación, la imaginación es transformación constante (Bachelard, 1943/1994; Castoriadis, 1975/2007; Lennon, 2015; Sepper, 2013), entonces no tenemos imágenes estables, fijas de algo. Componer es entonces desplegar la imaginación, intentar capturar esencias del flujo constante, del magma imaginario que no se detiene en nuestra mente. Componer es vivir la experiencia de la creación constante, de la construcción momento a momento de una obra, de fantasear con un resultado que varía y que a la vez se va estableciendo con cada detalle imaginario y con cada rayón puesto en la partitura o medio de escritura. Componer, desde esta perspectiva, no es un proceso mecánico, muerto, que simplemente sigue unas instrucciones; Componer es imaginar sin descanso, componer es vivir.

3 Re-imaginar, re-crear, re-pensar ... reflexionar

A continuación, se ofrece una serie de reflexiones que han surgido como reacción tanto a la confrontación con el marco teórico establecido, como al proceso de creación de las obras antes expuestas. Cada una de estas reflexiones complementan y amplían el tema de la imaginación en el acto creativo, sin embargo, lejos de ser herméticas, estas reflexiones muestran campos potenciales para continuar el desarrollo de esta investigación.

3.1 ¿Qué límites tiene la imaginación creativa? ¿Cómo se relaciona la composición musical con dichos límites?

Aunque considero que la *imaginación* siempre encuentra una solución, una nueva propuesta, he podido observar que su funcionamiento se enmarca entre límites impuestos por distintos factores: la naturaleza, el contexto social-histórico-económico, los mismos deseos y motivaciones del compositor, etc. Como ejemplo podemos pensar en la comisión de una obra para una plantilla instrumental determinada; en este caso, la plantilla ya constituye un límite para la imaginación creativa, es decir, sea cual sea el resultado que nos arroje la imaginación, éste deberá poder ser ejecutado con los instrumentos disponibles. Estos límites, cómo los impuestos por la misma naturaleza, se convierten en apoyos e incitaciones para la imaginación que siempre tendrá una creación más (Castoriadis, 1975/2007, p. 364-365).

Merker (2006) expone que la música misma pone límites a la creatividad, es decir, los elementos de la música constituyen el campo sobre el cual la creatividad funciona generando infinidad de combinaciones, “ la música, como el lenguaje, dispone ella misma de un grupo finito de elementos cuyas combinaciones proveen un conjunto potencialmente infinito de patrones musicales (los cuales, diferente a los patrones de lenguaje, no son semánticos)” (Merker, 2006, p. 30). Cuestionando a Merker podemos pensar que nunca habría lugar a la novedad de elementos y siempre estaríamos creando a partir de la combinatoriedad de los ya existentes, sin embargo, considero que el campo de elementos, si bien es limitado, es expandible. Uno de los ejemplos es la expansión que ha otorgado la tecnología. Otro ejemplo que observamos del siglo pasado es la música concreta instrumental, podemos decir que las sonoridades instrumentales logradas fueron nuevas en el siglo XX, pero ¿no estaban potencialmente estas sonoridades ya en los instrumentos desde su construcción? Lo que faltaba era “descubrirlas” e incluirlas al campo de materiales de la

música. Este descubrimiento se da por medio de la exploración activa tanto de las cuestiones técnicas musicales como de las ideas filosóficas y estéticas que respaldan nuestra posición ante la música.

Si afirmamos que componer es plantearse un problema y darle una solución, entonces, la *imaginación creativa* puede generar una cantidad infinita de soluciones para el mismo problema, es por ello que el compositor impone una frontera y resuelve el problema dentro de dichos límites; es común que los compositores creen distintos bosquejos de posibles soluciones para un pasaje en particular, sin embargo, regularmente el compositor se decide por uno solo el cual estará en la versión final de la obra. A partir de este ejemplo, también es posible afirmar que la imposición de límites es una acción necesaria para el compositor, ya que como se dijo anteriormente en referencia a Castoriadis, los límites pasan a ser incentivos y apoyos para la imaginación, de no contar con límites nunca se llegaría a concretar una obra. De hecho, Stravinsky al hablar de la libertad al componer advierte sobre los riesgos que tiene el caer en un mundo donde todo es posible. Sus obras siempre parten de una base que suponen los límites que él mismo, e incluso el sistema que tiene a su disposición imponen: “Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas.” (Stravinsky, 1952, p. 87)

Aunque muchas de las fronteras son impuestas por el compositor, no siempre se hacen directamente. Algunas limitantes tienen que ver con su proceso de formación, con su conocimiento técnico, con su contexto social, entre otros. Pensemos en un compositor que se ha formado en una escuela *X* con unas influencias estéticas bastante marcadas por el impresionismo; muy seguramente su maestro le enseñará a resolver todos los problemas compositivos desde su óptica impresionista con los recursos técnicos que esto requiere, y es probable que dicho compositor aprendiz adopte una postura similar o por lo menos que se deje influenciar en diversos aspectos. Lo que quiero decir entonces es que, las tendencias estéticas, estilísticas, filosóficas, técnicas, entre otras, limitan el campo de acción de la imaginación creativa y por ende de la traducción analógica. Algo muy interesante que señala Hindemith al respecto es que, al reconocer las limitaciones que conciernen a un compositor nos es posible entender con más claridad el comportamiento y las posibilidades de la imaginación de dicho individuo en particular. (Hindemith, 1952, p. 48)

Como actividad complementaria en el desarrollo del presente proyecto, realicé un ejercicio práctico en colaboración con los integrantes del *Seminario de Investigación* dirigido por Jorge

David García Castilla. La actividad consistió en realizar una composición en corto tiempo (aproximadamente 15 minutos) que cumpliera con las siguientes características: debíamos partir todos de imaginarnos en un lugar encerrado por cuatro paredes y de allí debíamos fijarnos en un solo detalle o particularidad, ya fuera sonora o visual. A su vez, cada uno debía registrar lo que imaginaba ya fuera de forma escrita o con un gráfico. A partir de ahí, cada uno debía plantear una pequeña obra musical de no más de 30 segundos²⁰, utilizando exclusivamente los instrumentos presentes en el momento. Al finalizar cada quien explicó la analogía que realizó para traducir lo que había imaginado al resultado sonoro final²¹.

Lo interesante de esta actividad fue ver cómo, a pesar de que todos teníamos las mismas limitantes impuestas, tanto las obras como lo que imaginó cada quien eran distintos, y con procesos de analogía complejos. Cada quien utilizó diferentes recursos técnicos propios de su postura ante la música, desde partituras bastante precisas hasta improvisaciones dirigidas; o, por ejemplo, el uso por parte de Nonis Prado de una sonoridad que acababa de conocer (empleada de manera electrónica por Aaron Escobar) como parte fundamental de su traducción analógica.

Finalmente, esta actividad me llevó a pensar que gran parte de los límites que imponemos directa o indirectamente no son estáticos, es decir, pueden ampliarse o contraerse. En el caso de Nonis Prado descrito anteriormente, puedo afirmar que sus límites de traducción analógicas fueron ampliados al adquirir un conocimiento nuevo.

3.2 ¿Qué es lo inconsciente en el acto creador? ¿Es posible modificar-alterar el inconsciente?

A pesar del auge causado por las ideas de Sigmund Freud sobre el inconsciente, no se cuenta todavía con una definición unificada del concepto (MacIntyre, 2004, p. 45). Sin embargo, con el fin de exponer algunas ideas que han surgido durante el desarrollo de este proyecto, revisaremos ciertas posturas sobre el inconsciente.

²⁰ En la práctica casi todas las obras superaron los 30 segundos; la mayoría de los asistentes expresaron la necesidad de dar más tiempo para cada obra, ya que consideraban que tanto lo que imaginaron como el proceso de analogía que aplicaron se prestaba para llevar a cabo obras más extensas. ¿estimulé entonces su imaginación creativa?

²¹ Escuche el resultado en: <https://imaginacioncreativaymusica.wordpress.com/2018/04/30/creando-analogias/>

Según MacIntyre, el punto decisivo para el desarrollo conceptual del inconsciente por parte de Freud fue entenderlo como “el terreno de las memorias y emociones reprimidas” (MacIntyre, 2004, p. 50). En una abstracción muy general del pensamiento de Freud, es posible definir el inconsciente como “la actividad mental de la cual no estamos conscientemente percatados” (MacIntyre, 2004, p. 54). Freud estableció una metáfora espacial para hablar de las actividades definiendo ciertos lugares donde ubicar cada una: la consciencia, la pre-consciencia y el inconsciente (Easthope, 2003). Por lo general, se habla de la consciencia y el inconsciente y esto se debe a que la pre-consciencia definida por Freud es una subdivisión de la consciencia, es el lugar donde se encuentran aquellas cosas que sabemos y que podemos traer en cualquier momento a la consciencia pero las cuales no estamos pensando en este momento (Easthope, 2003, p. 25).

Algunas características que establece Easthope son: el inconsciente se manifiesta de manera indirecta, camuflada en ciertos actos; establece significaciones que pueden llegar incluso a producir trastornos físicos, además, dichas significaciones toman distintas representaciones como comportamientos, sueños, entre otros; suele expresarse en la fantasía; desconoce la ética y la moral; se forma desde nuestros primeros años de vida y se puede contradecir a ella misma (Easthope, 2003, p. 24).

Podemos ver el inconsciente como toda la información que se almacena en nuestra mente, sea de carácter abstracto, emocional, técnico, etc. más todos los procesos internos que se dan en ella, pero de los cuales no somos conscientes y no podemos traer a nuestra consciencia a voluntad, pero que nos arrojan datos o respuestas en diversas situaciones. En el caso de la composición hay muchas decisiones que se toman de manera arbitraria, que incluso pueden ser productos del azar muchos de ellos, pero no es sorpresa que después de un análisis de las decisiones en cuestión encontremos una íntima relación con toda la obra donde se dieron, o una relación directa con nuestro modo habitual de componer, esto nos hace pensar que más que azar lo que dictó la respuesta o quien tomó la decisión fue nuestro inconsciente basado en conocimiento y operaciones que ya tiene almacenados. Algunas veces suele llegar un problema que nos pone en serias complicaciones, podemos gastar días intentando llegar a una solución sin ningún éxito en nuestra empresa, abandonamos el problema y de repente, un día en el cual no estamos pensando en dicho problema, ¡eureka!, ahí está la solución justo en nuestra mente, esto se ha explicado desde la

cognición como procesos de incubación e iluminación (David Collins, 2005, p. 194)²², donde el trabajo del inconsciente es fundamental. La solución no se ha dado por cuestiones divinas, en su lugar, nuestra mente ha seguido trabajando en el tema de una manera inconsciente, en momentos que no podemos precisar, pero al final de todo ese proceso algo pasa a nuestro consciente y nos permite solucionar el inconveniente. El inconsciente hace parte entonces de nuestro ser, no es algo ajeno a nosotros, al contrario, el inconsciente recoge toda nuestra historia personal, nuestra percepción del mundo, nuestra vida emocional etc.

Ahora nos preguntamos si podemos o no intervenir de alguna manera en el inconsciente. Si vemos al inconsciente funcionando como un proceso de adquisición de conocimiento, la respuesta es afirmativa. Cuando asimilamos conceptos y logramos mediante su uso constante que se acomoden en nuestro interior entonces empezamos a usarlos de manera inconsciente. Un ejemplo musical bastante claro es el del novato aprendiz de un instrumento musical, en un principio debe pensar cada movimiento de sus dedos, pero tras practicar el tiempo adecuado muchos movimientos se empiezan a hacer *naturalmente*, sin estar pensando en ellos conscientemente (Reybrouck, 2006). Es posible cuestionar lo anterior si tomamos en cuenta la preconsciencia: quizá esta información debido a su uso reiterativo de la consciencia se ha ubicado a medio camino entre lo consciente y lo inconsciente, permitiéndonos hacer un uso de ella de una manera aparentemente automática.

La interiorización de información acarrea consecuencias en tres niveles, *entrada, salida y procesos internos*. Cuando asimilamos un concepto este nos permite percibirlo en el estímulo recibido, por ejemplo, cuando aprendemos una cierta técnica y la identificamos al oír una pieza musical. En cuanto a la *salida*, se evidencia en el uso del concepto en la creación, el performance o más allá, por ejemplo, en el concepto estético de la persona. En cuanto a los *procesos internos*, en parte tiene que ver con una expansión de nuestra imaginación y nuestras redes de conocimiento (Reybrouck, 2006).

Como se dijo antes, el inconsciente almacena información de toda nuestra vida, así que todo lo que hagamos o experimentemos con nuestros sentidos y emociones pueden alterar de algún modo su funcionamiento. De hecho, Reybrouk dirigiéndose al músico creativo advierte lo

²² Collins hace una explicación de la teoría de etapas de la creatividad de Graham Wallas expuesta en el libro *The Art of Thought* (1926).

siguiente:

escuchar una y otra vez la misma música, por ejemplo, puede agotar las posibilidades para la adquisición de conocimiento: en aquellos casos, el escucha no se comporta más como un sistema adaptativo e informacionalmente abierto, sino como un sistema cerrado que ha cortado su interacción con el mundo sonoro. (Reybrouck, 2006)

El músico creativo estará entonces siempre tentado a adquirir nuevo conocimiento, cuando ya se ha acomodado con un concepto en su interior entonces es hora de buscar otro nuevo para asimilarlo.

Finalmente nos preguntamos la utilidad de saber cosas del inconsciente, o al menos de su comportamiento. Una de las aportaciones más importantes es el autoconocimiento, logramos conocernos más como individuos, como artistas, como creadores. Nunca vamos a llegar a ser conscientes de lo inconsciente, pero el saber algunas cosas al respecto nos permite asumir el proceso creativo de maneras más congruentes a lo que somos y a lo que buscamos, también, nos permite reconocer en nuestro quehacer el reflejo de nuestra vida, de nuestra persona, al tener presente que gran parte de esa construcción artificial que es la obra artística fue moldeada por nuestro inconsciente. Antes de terminar con este tema deseo compartir un fragmento de una entrevista realizada por la investigadora Irène Deliège al compositor Jonathan Harvey:

Deliège: “La psicología repetidamente ha mostrado, en los más variados contextos, la extraordinaria complejidad de los procesos que funcionan en un nivel inconsciente. La pregunta no es tanto “¿cómo pueden los humanos realizar dichas actividades sin estar conscientes de la manera como ellos proceden?” sino más bien “¿cómo es que los humanos llegan a ser conscientes de algunos aspectos de esas actividades, y en qué medida esto ayuda?”

Harvey: “llegar a estar consciente de lo inconsciente es absolutamente esencial en el proceso de creación. Pero quizá debería ser planteado con menos drasticidad: llegar a ser consciente de lo semi-inconsciente”. (Deliège, 2006, p. 398)

3.3 ¿Existe la inspiración? ¿Qué es la inspiración?

Cuando nos enfrentamos a un concepto como el de *inspiración* nos encontramos con una situación muy similar a la de definir la imaginación o la creatividad. El uso de la palabra *inspiración* se ha extendido hasta permear el habla coloquial y como es de esperarse, sus usos y significados han sido múltiples. Sin embargo, dentro del contexto de la creación artística y de la *imaginación creativa*, ofrezco a continuación una reflexión que busca dilucidar algunos aspectos de la *inspiración*.

Uno de los usos más frecuentes de este término se da como sinónimo de motivación, el lector puede imaginar entonces cuando un compositor dice que su obra orquestal está inspirada en los Alpes. En el caso anterior, si intentamos explicar la situación sin hacer uso de la palabra *inspirada* podríamos obtener la siguiente versión: la obra orquestal X surge como respuesta a la motivación que los Alpes ha creado en su compositor. Si recordamos los elementos motor mencionados por Ribot nos percataremos que entonces nos referimos a la misma motivación, además, este tipo de *inspiración-motivación* se da en diversos momentos del proceso creativo, quizá el más evidente sea como generador de la idea inicial y en gran número de ocasiones es reflejado en el título de la obra, pero, dicha motivación también se da en diferentes momentos del proceso creativo, por ejemplo, diversos estados anímicos y emocionales dinamizan el trabajo del creador permitiéndole llegar a un buen fin.

Por otro lado, la palabra *inspiración* también es usada para referirnos a un estado de fluidez donde todo parece darse sin control de la persona que lo experimenta. Esta es la situación más interesante pero también la que más complicaciones presenta para ser analizada. Ribot (1900/1906, p. 58) plantea: “Debemos, de hecho, notar que la inspiración no es una causa sino un efecto- más exactamente, un momento, una crisis, un estado crítico; es un *exponente*”. De la anterior idea de Ribot vale la pena percatarnos de varias situaciones, la primera de ellas es el papel que juega el inconsciente en dicho momento de inspiración. La inspiración parte entonces como un procesamiento inconsciente de ideas y saberes y justamente esa crisis a la que se refiere Ribot marca entonces el fin de un proceso inconsciente y el inicio de uno consciente o medianamente consciente; la segunda situación es que la actividad inconsciente no entrega el trabajo (sean obras, invenciones etc) terminado sino de alguna manera adelantado, quizá ordenando las herramientas, mostrando una solución específica, generando un bosquejo general, etc. Y es justo en este momento donde todo el trabajo consciente se debe dar para llegar a buen fin.

Lo anterior nos lleva entonces a pensar la inspiración en la música como “la aleación inconsciente de la experiencia musical asimilada” (Bailes & Bishop, 2012, p. 60). La definición anterior se relaciona con el concepto de *creatividad espontanea* que define a la inspiración como una relación de lo consciente, lo inconsciente y la asimilación profunda (Wiggins, 2012, p. 250). Dicha asimilación se da cuando el aprendizaje llega a un estado en el cual el poseedor no necesita traer a la consciencia reglas o instrucciones para utilizar un concepto o hacer una actividad (Wiggins, 2012, p. 250). Es decir, la asimilación permite el estado de fluidez del cual habla Ribot.

Ahora, son diversos los testimonios que hablan de la inspiración producto del trabajo creativo constante, precisamente Jonathan Harvey (Deliège & Wiggins, 2006) comenta que para recibir la inspiración hay que estar preparado, es decir, hay que estar trabajando. El punto entonces es que el estado de fluidez llega después de un periodo de trabajo que puede ser consciente, inconsciente o una combinación de ambos.

A pesar de que la discusión actual acerca de la inspiración cómo un proceso intelectual ya no admite la presencia de la influencia de algo sobre natural, como dioses o musas, algunos artistas mantienen en su poética la magia de lo sobrenatural (Garberich, 2008, p. 14-29). Mark David Garberich argumenta en su tesis doctoral que, algunas razones para que los creadores mantengan esas creencias tiene que ver con ganar una validación y una aprobación por parte de la sociedad, es decir, que sus obras sean reconocidas como verdaderas obras de arte (Garberich, 2008). Además, Garberich señala lo perjudicial que es para los creadores aprendices esta idea *divina* de la inspiración, ya que, se muestra como una experiencia propia solo de algunos creadores seleccionados por lo sobrenatural y no como una experiencia que todos podamos vivir, lo cual, lejos de motivar al creador a trabajar fuertemente en su arte lo puede desmotivar y llevar al retiro (Garberich, 2008, p. 25). Sin embargo, podríamos contraponer el siguiente ejemplo, un compositor que cree fuertemente que es poseedor de una inspiración divina, que el universo le dicta la obra musical, puede estar motivado por dicha creencia, que lo lleva quizá a producir obras de reconocimiento mundial, e incluso a dar con innovaciones dentro del campo de la música. En este caso, podríamos afirmar que la poética de dicho compositor lo ha motivado, ha sido un elemento motor de gran fecundidad, más no por ello podríamos afirmar que realmente existe una ayuda sobrenatural.

Precisamente el texto de Rosmary Mountain *Composers and Imagery: Myths and Realities* intenta desmitificar algunas historias proponiendo una versión basada en las capacidades mentales

e imaginativas del ser humano. Uno de los ejemplos es el de Mozart y el mito de la composición de la obertura de Don Giovanni justo un día antes de su estreno, Mountain (2001) argumenta que esta proeza de Mozart pudo haber sido consecuencia de un largo trabajo mental, ahora, no es difícil imaginar que después de tener ya escrita toda la ópera sea de algún modo más sencillo ordenar en la mente las ideas que conformaran el inicio de ella y escribirla de principio a fin sin mayores dudas. El lector puede imaginarse el caso de escribir un texto sea cual sea el carácter, por suponer, pensaremos en una tesis, es muy probable que la *introducción* sea escrita al final ya que solo tras haber concluido el trabajo sabremos exactamente a donde debemos encaminar nuestras palabras introductorias, y no es complejo imaginar que dicha introducción la podamos escribir justo el día antes de entregar la tesis por una razón muy sencilla, ya hemos invertido suficiente tiempo (en el mejor de los casos) trabajando en nuestro documento, sabemos exactamente el contenido de cada página y no debemos consultar nueva información, lo cual nos permite escribir de manera fluida y coherente unos párrafos que resumen e introducen el contenido de nuestra tesis.

Las observaciones de mis procesos creativos me han llevado a concluir que para que dichos estados de fluidez se den, es necesario que converjan en un mismo instante diversas condiciones. Por un lado está lo inconsciente, por otro nuestro trabajo consciente y por último, pero no menos importante, nuestro estado afectivo-emocional. Decir cuál estado emocional es el que impulsa nuestra inspiración es realmente imposible, de acuerdo al contexto, a la obra que se trabaja, etc, un sentimiento particular puede funcionar como detonador de dicha inspiración.

3.4 La relación entre la imaginación creativa y el conocimiento técnico.

Durante la realización del presente proyecto nos hemos percatado de la compleja red de relaciones que establece la imaginación con el conocimiento técnico de la música. Aunque algunas relaciones ya se presentaron en capítulos anteriores, considero que es vital resumir en este espacio dichas relaciones y reflexionar acerca de su naturaleza y sus aportes a la actividad creadora.

En un primer acercamiento, y teniendo como objetivo la creación de una obra musical, vemos entonces tanto a la imaginación como a la técnica como fuentes que le permiten al compositor llevar a cabo todo el proceso de creativo, en algunos casos es proporcionalmente más usada una que la otra, pero en general siempre están presentes las dos. “Las relaciones imaginación-razón admiten desde la subordinación de la imaginación a la razón, hasta inversamente la elevación de la imaginación a función dominante, anticipando así a la razón, que

en este caso procede a la reflexión de las propuestas de la imaginación” (Lapoujade, 1988, p. 243). Aunque Lapoujade no habla directamente del conocimiento técnico, podemos asociarlo a la definición de la razón que da la autora: “tomando ésta [la razón], en un sentido muy amplio, como el conjunto de los procesos conceptuales, judicativos y discursivos, que el sujeto plasma en proporciones según principios lógicos que aseguran su coherencia” (Lapoujade, 1988, p. 243). De igual manera, Sepper, refiriéndose a la relación imaginación-intelecto, señala que cada una tiene el poder de dinamizar a la otra; la imaginación puede resaltar características y hacer proyecciones que ayuden al intelecto, mientras este último le puede indicar vías de desarrollo a la imaginación. (Sepper, 2013, p. 64)

La imaginación ofrece diversas ayudas, desde generar la idea poética que da origen a la obra, establecer imágenes sonoras mentales del sonido deseado, sugerir traducciones metafóricas de imágenes no sonoras, experiencias, sentimientos, etc. en otras palabras, la imaginación se vuelve una guía intencional al sugerir un camino y una identidad a la obra. Por su lado, la técnica se convierte entonces en una herramienta que le permite al compositor concretar las ideas musicales que su imaginación sugiere, someter dichas ideas a procesos de desarrollo, expansión, reducción, etc. traduciendo las ideas del creador a un lenguaje que puede compartir con el mundo, por ejemplo, en forma de partitura para su interpretación, o mediante la transformación electrónica para la creación de una pista de audio en el caso de la música electrónica. Además, el conocimiento técnico, también dota de conceptos y saberes a la imaginación, lo cual, por ejemplo, permite al compositor fantasear con un tipo específico de sonoridad, timbre, textura, entre otros.

El acercamiento anterior es a pesar de todo muy superficial y parece establecer una separación dando distintas funciones a las dos partes, sin embargo, una mirada más detallada a los procesos creativos da cuenta de que la línea divisoria entre la imaginación y el conocimiento técnico es de naturaleza difusa. Es común entonces encontrarnos ante situaciones donde las dos se funden, o una se incrusta en dominios de la otra. Uno de los casos se da cuando lo que se imagina, la fantasía, la ensoñación, etc. dicta una técnica específica, ya sea que dicha técnica sea bien conocida por el compositor o, por el contrario, tenga alguna idea de que resultado debería generar y deba emprender una búsqueda de ese conocimiento. Puede el lector imaginarse en un cuarto blanco, viendo esporádicamente puntos negros aparecer y desaparecer en distintos espacios de dicho cuarto, es muy probable que la imagen ya nos esté sugiriendo una técnica puntillista, quizá con aspectos granulares y que de entrada estemos descartando generar como resultado un pasaje

netamente melódico. Un ejemplo específico lo encontramos en Ligeti, quien al referirse a la historia de *Atmosphères* y *Apparitions* comenta que él podía oír en su imaginación un tipo de música estática pero no poseía la técnica para escribirla en un papel (Ligeti, Várnai, Häusler, & Samuel, 1983, p. 33-34). Fue solo hasta tiempo después cuando Ligeti estuvo en Colonia que adquirió el conocimiento necesario para llevar a cabo dichas obras mediante el contacto con la música de Boulez, Stockhausen, Koenig, entre otros.

El segundo caso es aquel en el que el conocimiento técnico estimula a la imaginación. El contacto con una técnica instrumental, con la música de otro compositor que nos impacta intelectual y emocionalmente o las características específicas de un instrumento se convierten en generadoras de toda una fantasía ya sea sonora o no. Puede entonces el lector pensar en la ejecución de *glisandos* en instrumentos de arco, ese conocimiento podría estimular la imaginación de todo un pasaje u obra donde se desarrolle de diversas maneras dicho recurso técnico. Volviendo a Ligeti, hablando de la carta que recibió de Antoinette Vischer encargándole la composición de una obra para Clavecín, que resultaría en *Continuum*, Ligeti expresa: “Tan pronto como leí la carta supe qué tipo de música escribiría, todo surgió de las cualidades sonoras del clavecín” (Ligeti, Várnai, Häusler, & Samuel, 1983, p.23). Otra situación interesante es aquella en que la partitura se convierte en material para la imaginación, ya sea en forma sonora o gráfica, es decir, la partitura se convierte en un objeto imaginado que empieza a ser sometido a diversos procesos en la imaginación, quizá pensando en su resultado sonoro, quizá solo en forma visual. Este caso se evidencia en el proceso creativo de *De muros y destierros*.

Llegados a este punto podemos entonces dilucidar que la imaginación y la técnica están directamente relacionados y que son dos aspectos fundamentales en la práctica de la composición. Aunque parezca tautológica la afirmación anterior, es necesario tenerla muy presente hoy en día, donde la composición en muchas ocasiones parece más que otra cosa, ser exclusivamente una cuestión técnica y de fórmulas. Ferneyhough indica que para la segunda mitad del siglo XX erróneamente se intentaba hacer la distinción entre dos formas de afrontar el proceso creativo en la música: por un lado, estaba la idea del proceso creativo rápido y espontáneo, que podemos decir que se basa en la intuición; por otro lado, están los procesos creativos guiados por algún proceso generativo, que aparentemente se vuelve más racional, y el chivo expiatorio normalmente usado para ejemplificar este caso es el serialismo. Sin embargo, esta distinción es insostenible, tanto el aspecto intuitivo como racional están siempre presentes en todos los actos creativos: “Todos los

sistemas estructurales son, en alguna magnitud, arbitrarios y espontáneos, como la mayor espontaneidad es nada más que el escenario final de un frecuentemente largo e intenso ritual de auto-programación por parte del compositor” (Ferneyhough, 1995, p. 22).

Concluimos entonces que, el desarrollo del compositor debe incorporar los dos ámbitos de una manera consciente y equilibrada. La realización de esta tesis nos invita tanto a la adquisición de conocimiento técnico nuevo, como al desarrollo de la imaginación, de tal manera que, se puedan generar cada vez fantasías más complejas y fecundas y a su vez se tenga la habilidad creativa de manipular esta información por medio de la técnica. “ La habilidad nunca puede ocultar la falta de visión, pero en la otra mano, una visión nunca recibirá su verdadera materialización si la técnica del compositor no provee todos los medios hacia esta finalidad” (Hindemith, 1952, p. 62). Aunque hemos tratado aquí al conocimiento técnico de una manera instrumental, una pregunta queda abierta para posteriores investigaciones: ¿qué es la técnica?

3.5 La imaginación en la formación del compositor

Si bien, el tema sobre el que nos proponemos reflexionar es tan complejo como para dedicar otra investigación, traeremos a colación algunas ideas que me han surgido a través del desarrollo del presente trabajo.

Aunque los creadores musicales solemos ser caracterizados como personas creativas, con una capacidad imaginativa más allá de lo común, llama la atención el hecho que sea un tema con poca relevancia en gran parte del proceso formativo del compositor. En los primeros años, como un artesano, el compositor aprende rudimentos técnicos: armonía, contrapunto, formas, texturas, etc. Como si el alumno careciese de imaginación en su estado inicial, no se le invita a participar de manera más imaginativa en estas primeras fases del proceso, dejándolo un poco a su suerte. De este modo el alumno, al verse restringido por el conocimiento técnico que va adquiriendo, en diversas ocasiones como una ley impuesta, empieza a ver a su imaginación encapsulada en dichos conocimientos técnicos, en otras palabras, a su imaginación en función de una teoría. Al respecto Lachenmman aconseja que, debemos siempre estar ofreciendo una resistencia e intentando estar conscientes de las restricciones que determinadas prácticas acarrearán (Lachenmann, 1980, p. 22).

Ahora bien, la pregunta central aquí sería: ¿se puede aprender/enseñar a imaginar? Aunque no podemos ingresar directamente a la imaginación de una persona e intentar programarla como a un software, o enseñarla como una serie de pasos concretos, podemos estimular la imaginación

tanto nuestra como del alumno, además, como afirma Sepper: “la imaginación puede ser mejorada, especialmente si practicamos imaginar una cosa o cualidad particular o variando en la imaginación características que una cosa o cualidad tienen” (Sepper, 2013, p. 48-49). Las maneras pedagógicas en que esto pueda ocurrir son menester de una investigación propia de la pedagogía de la composición, sin embargo, algunos objetivos debemos tener en cuenta para ello. En el párrafo anterior concluimos que la situación general a la que llega el alumno es a poner su imaginación en función de un conocimiento técnico, entonces, podríamos pensar que un ideal sería invertir dicha situación, poner a la técnica en función de la imaginación. Aunque algunos docentes defienden la idea de la técnica sometida a la imaginación, proponemos, como respuesta desde la presente investigación, que el panorama ideal que deberíamos buscar desde un primer estadio de la formación es el equilibrio entre imaginación y conocimiento técnico. La anterior idea nos lleva a dos tareas: la primera, que la enseñanza de cualquier técnica, teoría, procedimiento, etc. debe ser transmitida con el propósito y la función de ser un medio para alcanzar la representación de una idea musical imaginada; la segunda, la enseñanza de cualquier técnica, teoría, procedimiento, etc. debe tener como objetivo motivar la imaginación del alumno.

A partir de este punto, debe empezar una investigación al respecto que nos proponga maneras efectivas de alcanzar dichos objetivos. Ejercicios destinados exclusivamente a imaginar, quizá a tomar solo un pequeño material sonoro e imaginar libremente, imaginar bajo unas restricciones impuestas, la escucha interminable de sonidos y de una variedad de corrientes musicales, ejercicios imaginativos a partir de estas escuchas, etc., son algunas ideas que quizá aportarían herramientas para un desarrollo de la imaginación y el conocimiento técnico de los compositores.

3.6 ¿Qué papel juega la obra ya terminada en el contexto de la imaginación creativa?

El proceso de creación ha finalizado, la obra en su forma escrita ha llegado a manos del intérprete quien ha hecho de ella una realidad sonora. ¿Qué es la obra ahora en relación a la imaginación creativa? La obra no es en exactitud lo que se imaginó, es más, lo que un compositor imagina en este momento sobre una obra de su autoría no es lo que imaginaba al principio de su creación, y esto debido a que la imaginación es un fluir constante de imágenes, cada segundo generamos una imagen nueva, quizá basada en el recuerdo de una imagen anterior pero renovada

constantemente, tenemos la ilusión de poder guardar imágenes en nuestra memoria, pero en realidad solo las re-creamos. De este modo, el resultado final, eso a lo que llamamos obra musical es una experiencia sonora, que guarda relaciones de parentesco con las diversas imágenes que fueron partícipes del proceso creativo.

Al establecer cada obra una relación de similitud con lo que se imagina, con las emociones y con la intelectualidad del creador, la creación musical se convierte entonces en un reflejo de lo que el compositor es como ser humano, donde se mezclan en diferentes proporciones conocimientos, emociones, fantasías, deseos, frustraciones, etc. dependiendo del momento y del contexto donde se da el proceso creativo. Esta extensión del ser del compositor en la obra se da exclusivamente bajo términos musicales, es decir, el ámbito de conocimiento en el que se ve representado el compositor es el sonoro y no la palabra.

No considero importante que el oyente se aproxime a las imágenes que dieron lugar a la obra, ya que éstas solo fueron herramientas que ayudaron a llevar el proceso creativo, la obra como evento sonoro generará diferentes experiencias en cada oyente. Cada oyente escucha las obras dentro de un contexto, con un trasfondo específico y personal, en ocasiones con una cierta intencionalidad y por supuesto, con un estado emocional que puede variar de escucha a escucha, lo cual lo llevará a interpretar su audición de manera personal.

Conclusiones

Emprender el camino de la indagación sobre la imaginación es iniciar un viaje hacia el universo interior del ser humano, y como tal, sumergirse en una reflexión de nunca acabar. Concluir la presente investigación solo tiene un carácter parcial, los cuestionamientos sobre la imaginación y su relación con las diferentes actividades humanas debe continuar. Me dispongo en primera instancia a ofrecer algunas conclusiones a las que he llegado en dos años de investigación desde un punto de vista teórico, sin pretender que sean la *última palabra* sobre el tema, sino más bien, que sean estas un punto de partida en la exploración de la imaginación. En segunda instancia, realizaré conclusiones desde una perspectiva más personal y artística, donde señalaré los cambios a los que me ha llevado este trabajo, la percepción que tengo actualmente de mi ser como compositor, las carencias del trabajo y los posibles caminos de desarrollo del tema.

La imaginación es un flujo constante (Bachelard, 1943/1994), aquello a lo que llamamos imágenes mentales es entonces un supuesto teórico que consiste en creer que podemos detener la imaginación en un instante preciso (Sartre, 1940/2005). La imaginación es un flujo constante de imágenes, la imagen mental de este preciso instante ya no es la misma que la de hace un segundo. Esto implica que la imaginación es un constante cambiar, deformar, transformar que realiza nuestra mente. Por ello, la imaginación es aquella capacidad por medio de la cual superamos la realidad, la negamos, la transformamos, y al mismo tiempo la vivenciamos. La imaginación nos permite experimentar el mundo, pero a su vez, nos dota de la capacidad de establecer el mundo como mundo; siguiendo esta lógica, nuestro mundo es un mundo imaginario en cuanto a que es la imaginación la que institucionaliza lo que existe. Una corriente artística o una obra de arte en particular, son lo que son gracias a que la imaginación así lo establece. Pero al ser la imaginación una transformación constante, aquello que define a la obra de arte o a la corriente artística varía día tras día, lejos de poder ser representados como valores constantes, se asemejan más a variables que se definen en un contexto histórico-social-económico.

La imaginación es una capacidad psíquica no solamente individual, sino que tiende a ser compartida, es decir, a ser social (Castoriadis, 1975/2007). En el párrafo anterior nos referimos a la imaginación que institucionaliza, que establece una corriente artística, por ejemplo; dicho poder

institucionalizador se da gracias a la capacidad que tenemos de compartir nuestra imaginación para crear imaginarios colectivos, los cuales, nos identifican dentro de una colectividad y hacen que compartamos un concepto de mundo con los demás miembros de la comunidad. Es por ello que, las obras de arte surgen y a la vez se enfrentan a conceptos como la calidad o el valor establecidos por los imaginarios sociales donde se incrustan dichas creaciones. Aún así, al ser conceptos que se establecen día a día, la imaginación creadora puede proponer desde su práctica cambios en los imaginarios sociales, la imaginación puede proponer nuevas corrientes, nuevas definiciones de la belleza, de la calidad, de la razón de ser del arte. Lo anterior nos habla entonces de una relación directa y bidireccional entre la imaginación individual y la colectiva, ambas se influyen mutuamente. Tener presente este hecho nos hace una invitación a la libertad, a no detener el acto creativo, a trascenderlo día a día. Ser conscientes del poder de nuestra imaginación cómo configuradora de la realidad nos libera de las ataduras que el contexto nos ha impuesto, pero, a la vez, nos da la responsabilidad de ser quienes establezcamos un nuevo contexto, y, con responsabilidad nos referimos a que esa realidad que originemos puede llevarnos tanto al bienestar como a la violencia. La imaginación creativa es una fuente inagotable para la creación en todos los campos. No importa que límites le sean impuestos por la naturaleza, la sociedad, el momento histórico, la imaginación siempre tendrá una variable más, una solución nueva. La imaginación propone nuevas variantes de lo existente, nuevas combinaciones, pero también, explora y propone lo todavía no existente.

La imaginación hace uso de imágenes mentales. Estas no se reducen al carácter visual que implica la palabra *imagen*, cuando hablamos de imágenes mentales nos referimos al material de nuestra imaginación que en una primera instancia es proporcionado por nuestros sentidos pero que también incluye lo abstracto (Kind, 2016; Sepper, 2013; Trivedi, 2011). La imaginación colabora con la percepción sirviendo como filtro que jerarquiza la información captada, actuando también como mediadora entre los sentidos y la razón (Lapoujade, 1988). La imaginación colabora con la razón al superar la información captada por los sentidos, proponiendo hipótesis, proyectando reacciones y consecuencias, postulando teorías que explican ciertos fenómenos, etc. (Lapoujade, 1988; Sepper, 2013).

No existen diferentes tipos de imaginación. La imaginación es un proceso mental único al que ponemos en diversos contextos o situaciones. La creación artística en todos los ámbitos, el estudio científico, el juego y la mitología son solo algunos de esos contextos. Por ello, debemos

tener presentes que la capacidad creativa de la imaginación se da en todos los aspectos de la vida, y debemos considerar que todas las personas somos creativas solo que cada una en un contexto, modo y temporalidad diferente.

En el presente estudio, hemos abordado a la imaginación desde el proceso de composición logrando evidenciar la basta complejidad con la que actúa la imaginación en dicho acto haciendo uso de recuerdos, imágenes, percepciones, sentimientos y conceptos; complejidad también presente en otros contextos en diversas proporciones donde actúa la imaginación. Esto nos invita a reflexionar sobre dos aspectos: el primero, lo que ha diferenciado los contextos es más el producto al que se ha llegado que la actividad imaginativa en sí misma, lo cual nos lleva a repensar el producto, a verlo de manera más profunda como ese artefacto donde hemos depositado parte de nuestra imaginación, para lo cual, hemos creado interacciones con conocimientos técnicos y con el mismo *hacer*. La obra se carga de imaginación para ser compartida, para ser recibida por otras imaginaciones, además, lleva implícito un potencial para ser parte, configurar y cambiar los imaginarios colectivos. El segundo aspecto sobre el cual invitamos a reflexionar, es que, si los procesos imaginativos en el acto compositivo son tan complejos como los de otros contextos, entonces, podemos afirmar que todos los seres humanos somos compositores en potencia. Por supuesto que, cada contexto requiere de la adquisición y dominio de técnicas y conceptos, pero, por lo menos en la cuestión imaginativa, todos tenemos un potencial que podemos desarrollar en el ámbito de la creación musical. Lo anterior ataca directamente dogmas sociales que hemos creado sobre las personas *dotadas* de talento y nos invita a pensar en el talento como fruto de un desarrollo técnico e imaginativo disponible para todos.

La imaginación creativa por medio de la analogía permite hacer un uso transversal de todo tipo de fantasía. La analogía se convierte entonces en una especie de filtro, que permite visualizar, ordenar, jerarquizar y catalogar los elementos que van a constituir una obra, y de este modo hacer el proceso creativo más económico, o más enfocado (Katz, 2012). En este aspecto, encontramos las conclusiones hechas por Perelman (2012, p. 200) en cuanto a las analogías en la ciencia totalmente válidas para el papel que cumplen en la composición musical: desempeñan un rol heurístico orientando la creación musical; lo importante es su fecundidad, las perspectivas que le abren al compositor; al final del proceso el resultado se dará en términos técnicos (musicales en este caso) dejando atrás la analogía inicial. Hacemos hincapié en que la analogía no es exclusiva de la imaginación en el acto creativo, cómo se mencionó en el marco teórico de este trabajo, la

analogía se encuentra en el corazón de todo pensamiento, de todo acto imaginativo (Hofstadter & Sander, 2013). Sin embargo, la importancia de hacernos conscientes del papel desempeñado por la analogía en el proceso creativo, nos lleva a percatarnos de las potencialidades que la analogía lleva implícita, de esta manera, llevándonos a potencializar el acto compositivo por medio de la exploración y explotación de ella. Igualmente, el uso de la analogía en la composición se liga directamente con los intereses de una sociedad y de cada creador en una determinada época: la representación de la naturaleza, de la divinidad, de un pensamiento filosófico, de las ciencias exactas. En la actualidad, la sociedad occidental ha depositado gran interés por las ciencias duras, sin embargo, el usar dichos conocimientos, cómo por ejemplo el uso de fractales, no hace de la música un hecho científico en sí misma, más bien, la plantea como un modo de reflexión y representación subjetiva y como una forma de potencializar el proceso creativo.

La imaginación utiliza elementos tanto del consciente como del inconsciente, lo cual pone a la imaginación como una especie de vínculo o puente que conecta a los dos. Además, tanto el consciente como el inconsciente se presentan en el acto creativo. Aunque no podemos controlar lo inconsciente, ser conscientes de que todo aquello que vivimos o experimentamos deja rastros en el inconsciente, nos permite en una pequeña medida manipularlo, aprovechando las ventajas que traen procesos como el de interiorización, cuando por medio del uso o el contacto constante con una cierta práctica o concepto llegamos a hacer un uso de éste de manera fluida. Además, nos hace consciente de tomarnos tiempos de descanso que le permitan al inconsciente hacer su trabajo (relacionado con los momentos de incubación señalados por la psicología).

La imaginación y el conocimiento técnico tienen una estrecha relación a tal punto que es difícil definir las fronteras de los dos en los procesos creativos. La imaginación tiene la capacidad de conducir a una técnica, como la técnica tiene la capacidad de motivar a la imaginación. Sin embargo, la relación imaginación-técnica es un terreno que ha quedado pendiente por investigar y desarrollar, el cual creemos que puede traer resultados que aclaren, complementen y expandan los alcances de la presente tesis. Es menester preguntarnos por la esencia de la técnica, por una definición que supere los límites de la instrumentalidad superficial y que nos permita cuestionar su relación con la imaginación y su rol en los procesos creativos.

En cuanto a las falencias teóricas del presente trabajo, varios aspectos son relevantes de mencionar para futuras investigaciones. Para empezar, consideramos que la investigación filosófica requiere de una ampliación donde se profundice en pensadores como Husserl, Kant,

Bachelard, entre otros. Lo anterior, también requiere del establecer claramente las diferentes corrientes desde donde cada uno de ellos aborda el tema. Igualmente, creemos conveniente asumir el tema desde diversos campos del conocimiento, especialmente desde la cognición y la pedagogía. Precisamente, la psicología y la cognición vienen realizando una fuerte labor investigativa sobre la creatividad los cuales complementan y expanden el tema de la imaginación. Con lo anterior en mente, concluimos que, la imaginación creativa puede constituir una línea de investigación compartida por las diversas especialidades del posgrado en música de la UNAM incluyendo la participación directa de otras facultades como filosofía, psicología y medicina.

Otra de los aspectos por mejorar es el relativo a las obras. Si bien, el proceso creativo se asumió con honestidad y responsabilidad, se encuentra enmarcado en su mayoría desde un proceder compositivo tradicional, es decir, con la figura del compositor que crea una partitura y busca en el intérprete una especie de reproductor de dicha información. Aunque, en el caso de *De Muros y Destierros* se hace uso de la improvisación dirigida o controlada, considero que otras prácticas más abiertas, donde se establezca un contexto de interacción diferente con el intérprete y con el público, serían ideales para complementar el presente estudio. Más importante aún, se debe incluir reflexiones sobre la imaginación provenientes de las diferentes fases y actores del proceso creativo, entendiendo a este no solo como el acto de crear una partitura sino como todo un fenómeno complejo que abarca la preparación e interpretación sumado a la escucha de la obra; reflexiones que no solo fluyen desde el compositor sino desde el intérprete, el oyente y el diálogo de todos como comunidad. Igualmente, las obras del presente proyecto quedan con la deuda del uso de la tecnología y su correspondiente análisis de la interacción de la imaginación con dichos recursos.

Por otro lado, consideramos que varios temas han sido solo abordados de manera periférica y que se requiere una mayor profundización en ellos: el inconsciente, la técnica, la pedagogía de la composición y el concepto de calidad y valor. No obstante, dichos temas se convierten también en caminos de desarrollo para investigaciones futuras. Igualmente, es pertinente establecer un diálogo con otros creadores con los cuales se puedan compartir experiencias, reflexiones y discusiones. Consideramos que esta comunicación, con creadores de todas las artes y de las más diversas corrientes posibles, enriquecerían y establecerían una discusión pertinente para el tema.

En cuanto a las conclusiones más personales, la realización de esta investigación me ha llevado a cuestionar mi quehacer creativo, a reflexionar sobre la forma como abordo y concibo la

música, a un deseo por desencadenar mi imaginación de los hábitos que con el tiempo he forjado. Uno de los cambios más significativos a los que me ha llevado este trabajo es a posicionarme como un ser musical creativo y libre. Con esto no me refiero a haberme salido por completo de las redes e instituciones que el imaginario colectivo de mi propio contexto establece, sino, que me posiciono en este momento como un ser con una capacidad imaginativa tal que puede modificar y recrear el propio imaginario social, consciente que desde su imaginación construye su propio mundo. Con *ser musical* hago referencia no solo a mi quehacer como compositor, sino a mi escucha, a mi interpretación, a mi pensamiento estético-filosófico respecto a la música. Esta tesis me ha llevado a repensar la praxis musical en todos los ámbitos, a re-crearme como escucha, como intérprete, como compositor, a imaginarme como improvisador, a asumir una actitud creativa ante la teoría musical. Ese re-crearme en todos los aspectos antes señalados implica asumir una posición imaginativa activa, es decir, a cuestionar y reflexionar sobre cada acto, concepto e idea y, a integrarlo a mi ser, de tal modo que enriquezca ese mundo que mi imaginación construye y que, a su vez, me permita compartirlo en una relación armoniosa, de respeto, tolerancia y de enseñanza-aprendizaje con los demás.

Otro de los cambios más trascendentales a los que me ha llevado este trabajo es a experimentar un estado de liminalidad, no solamente en cuanto a lo musical, sino en la vida en general. Reflexionar sobre el papel de la imaginación en la creación musical implícitamente me llevó a pensar en la imaginación en el diario vivir, en la construcción de la realidad y de mi proyecto de vida. Nuevamente me ha colocado en una situación liberadora que me invita a re-imaginar cada aspecto de mi vida, a asumirlo de manera creativa, a afrontar los modelos de vida que la sociedad impone. Ahora bien, así como lo mencioné anteriormente, esa libertad trae consigo una gran responsabilidad en cuanto me coloca como conductor y autor de la vida misma. A su vez, esto también me ha llevado a un estado de zozobra e incertidumbre al pensar en el presente y el futuro, sin embargo, en el corazón mismo de la imaginación, he encontrado la esperanza; la imaginación nos invita a proyectarnos al futuro pensando en el pasado y re-pensando el presente, la imaginación no tiene límite, y como tal, las opciones de crear un futuro también son ilimitadas ya que la imaginación siempre encuentra una nueva solución, una nueva variante, una nueva posibilidad.

Igualmente, este trabajo me ha llevado a reflexionar sobre *el otro*, a pensarlo como otro ser imaginante con el cual co-creamos la realidad social. La música, y el arte en general, se convierte

entonces en una excusa perfecta para crear vínculos e interacciones creativas entre todos los miembros de la sociedad, ayudando a establecer nuevas realidades, nuevas maneras de pensar, nuevas formas de cooperar y convivir. Atrás queda la visión del compositor como máxima autoridad del acto creativo, visión con la cual empezaba este trabajo, y quedan abiertas las puertas de una interacción más incluyente y profunda, donde el compositor es solo una parte del fenómeno de la creación colectiva. Reconocer al otro como parte esencial del acto creativo es reconocernos como seres humanos sociales.

Lo anterior se suma a dos preguntas que me han acompañado durante los dos años de investigación: ¿cuál es el valor, o función social que cumple desarrollar este proyecto? ¿Qué le aporta a la sociedad lo que un compositor pueda decir sobre la imaginación? Si bien, las respuestas a estas preguntas deberían estar ubicadas en el apartado de *justificaciones*, solo hasta analizar en retrospectiva todo el trabajo realizado he podido llegar a una respuesta. La sociedad en la que vivo, y especialmente la colombiana de la cual soy originario, necesita con urgencia imaginar. Nuestra sociedad no solo le teme al cambio, sino que está imposibilitada para imaginarse otra realidad. Las directrices políticas, económicas y sociales parecen ser siempre las mismas, esparciendo entre la gente el miedo a que cualquier otra opción de realidad está destinada al fracaso. En Colombia, no hemos sido capaces de afrontar como sociedad el proceso de paz establecido con los grupos guerrilleros; percibo entonces que no hemos podido imaginar a nuestro país sin guerra, una realidad donde la paz y la reconciliación tengan cabida. Seguimos viendo la política dividida en dos opciones: derecha, y, todo lo que no sea parte de ello lo catalogamos como extrema izquierda. Esta tesis nos invita a imaginar otras posibilidades, a pensar en la política en otros términos que superen la dicotomía tradicional y que vea todo un magma de posibilidades para direccionar nuestro futuro. Este trabajo nos llama a posicionarnos como seres creativos ante la sociedad, a repensarnos en lo individual y en lo colectivo; a ver en el arte un ejemplo de re-creación y re-descubrimiento.

Sumado a las consideraciones anteriores, me encamino a continuar con la investigación-creación, prolongando la tesis actual en mis estudios doctorales los cuales realizaré sobre la técnica, cuestionando el concepto, explorando su relación con la imaginación, analizando y criticando nuevamente mi proceso creativo desde dicha perspectiva. Considero esta investigación como un punto de partida para una nueva experiencia de la composición, de la música y de la vida: “Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva.” (Bachelard, 1943/1994, p. 12)

Referencias

- Arenas, L. A. (2009). Fundamentación teórica para una aproximación a los imaginarios. *Revista S*, 3(1).
- Bachelard, G. (1994). *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación*. Fondo de Cultura Económica.
- Bailes, F., & Bishop, L. (2012). Musical imagery in the creative process. In D. Collins (Ed.), *The act of musical composition: Studies in the creative process* (pp. 53–77). Ashgate.
- Boden, M. A. (2010). *Creativity and art: three roads to surprise*. Oxford University Press.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad* (Antonio Vincens y Marco-Aurelio Galmarini, Trad.). Tusquets,.
- Clarke, E. F. (2011). Creativity in performance. In *Musical Imaginations*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.003.0002>
- Collins, D. (2005). A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music*, 33(2), 193–216. <http://doi.org/10.1177/0305735605050651>
- Cook, N. (1992). *Music, imagination, and culture*. Oxford University Press.
- Copland, A. (1980). *Music and imagination* (Vol. 22). Harvard University Press.
- Currie, G., & Ravenscroft, I. (2002). *Recreative minds: Imagination in philosophy and psychology*. Oxford University Press.
- Deliège, I. (2006). How can we understand creativity in a composer's work? A conversation between Irène Deliège and Jonathan Harvey. In I. Deliège & G. Wiggins (Eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove (pp. 397–404). Psychology Press.
- Deliège, I., & Richelle, M. (2006). The spectrum of musical creativity. In I. Deliège & G. Wiggins (Eds.), *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice* (pp. 1–6). Psychology Press.
- Deliège, I., & Wiggins, G. A. (2006). *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*. (I. Deliège & G. Wiggins, Eds.). Psychology Press.
- Easthope, A. (2003). *The unconscious*. London and New York: Routledge.
- Estrada, J. (2002). Focusing on freedom and movement in music: Methods of transcription inside a continuum of rhythm and sound. *Perspectives of New Music*, 70–91.

- Estrada, J. (2014). El arte de la analogía. In *La imagen como pensamiento* (pp. 159–179). Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ferneyhough, B. (1995). Composer-computer-active form. In J. Boros & R. Toop (Eds.), *Collected writings* (Vol. 10, pp. 14–20). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Folkestad, G. (2011). Digital tools and discourse in music: The ecology of composition. In *Musical Imaginations*. Oxford: Oxford University Press.
<http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.003.0012>
- Frith, S. (2011). Creativity as a social fact. In *Musical Imaginations*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.003.0004>
- Garberich, M. D. (2008). *The nature of inspiration in artistic creativity*. Michigan State University. Department of Music Education.
- Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples* (Sexta reim). Santa Fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Godøy, R. I. (2003). Gestural imagery in the service of musical imagery. In *International Gesture Workshop* (pp. 55–62). Springer.
- Hargreaves, D. J. (2012). Musical imagination: Perception and production, beauty and creativity. *Psychology of Music*, 40(5), 539–557. <http://doi.org/10.1177/0305735612444893>
- Hargreaves, D., MacDonald, R., & Miell, D. (2011). *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford: Oxford University Press.
<http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.001.0001>
- Hill, J. (2011). Imagining creativity: An ethnomusicological perspective on how belief systems encourage or inhibit creative activities in music. In *Musical Imaginations*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.003.0006>
- Hindemith, P. (1952). *A composer's world, horizons and limitations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hofstadter, D., & Sander, E. (2013). *Surfaces and essences: Analogy as the fuel and fire of thinking*. New York: Basic Books.
- Impett, J. (2008). Making a mark The psychology of composition. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *Oxford Handbook of Music Psychology* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Katz, S. L. (2012). The influence of the extra-musical on the composing process. In D. Collins (Ed.), *The Act of Musical Composition: Studies in the creative process* (pp. 171–188).

- Ashgate Publishing Limited.
- Kind, A. (2016). *The Routledge handbook of philosophy of imagination*. (A. Kind, Ed.). London and New York: Routledge.
- Kunzendorf, R. G. (2013). *Mental imagery*. Springer Science & Business Media.
- Lachenmann, H. (1980). The “Beautiful” in Music Today. *Tempo*, (135), 20–24. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/946043>
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (2nd ed., pp. 202–251). Cambridge University Press.
- Lapoujade, M. N. (1988). *Filosofía de la imaginación*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Larson, S. (2012). *Musical forces: Motion, metaphor, and meaning in music*. Indiana University Press.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
- Lennon, K. (2015). *Imagination and the Imaginary*. Routledge.
- Ligeti, G., Várnai, P., Häusler, J., & Samuel, C. (1983). *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*. Da Capo Pr.
- Logie, R. H., & Denis, M. (1991). *Mental images in human cognition* (Vol. 80). Elsevier.
- MacDonald, R., Wilson, G., & Miell, D. (2011). Improvisation as a creative process within contemporary music. In *Musical Imaginations*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.003.0016>
- MacIntyre, A. C. (2004). *The unconscious: A conceptual analysis*. Routledge.
- Matherne, S. (2016). Kant’s Theory of the Imagination. In *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination* (pp. 75–88). Routledge.
- Mazzola, G., Park, J., & Thalmann, F. (2011). *Musical Creativity: strategies and tools in composition and improvisation*. Springer Science & Business Media.
- Merker, B. H. (2006). Layered constraints on the multiple creativities of music. In I. Deliège & G. Wiggins (Eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice* (pp. 25–41). Psychology Press.
- Modrak, D. K. W. (2016). Aristotle on phantasia. In A. Kind (Ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination* (p. 15). Routledge.
- Morales Nieto, L. M. (2014). *Imaginación musical y retorno creativo*. Universidad Nacional

Autónoma de México.

- Mountain, R. (2001). Composers and imagery: Myths and realities. In R. I. Godoy & H. Jorgensen (Eds.), *Musical imagery* (pp. 271–288). Taylor & Francis New York, NY.
- Perelman, C. (2012). Analogía y metáfora en ciencia, poesía y filosofía. *Revista de Estudios Sociales*, (44), 198. Retrieved from <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsgao&AN=edsgcl.311291366&lang=es&site=eds-live>
- Rauchfleisch, U. (1996). *Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reisberg, D., Wilson, M., & Smith, J. D. (1991). Auditory imagery and inner speech. In *Advances in psychology* (Vol. 80, pp. 59–81). Elsevier.
- Reybrouck, M. (2001). Musical imagery between sensory processing and ideomotor simulation. *Musical Imagery*, 117–136.
- Reybrouck, M. (2006). Musical creativity between symbolic modelling and perceptual constraints. In I. Deliège & G. Wiggins (Eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice* (pp. 42–60). Psychology Press.
- Ribot, T. A. (1906). *Essay on the Creative Imagination*. (Albert H.N. Baron Trad.). Chicago: The Open Court Publishing Company.
- Rose, S., & MacDonald, R. (2012). Improvisation as real-time composition. In D. Collins (Ed.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (pp. 187–213). Ashgate.
- Sartre, J.-P. (2005). *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación* (Manuel Lamana, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Schaeffer, P. (1988). Tratado de los objetos musicales. [Trad, Araceli Cabezón de Diego]. *Madri: Alianza Editorial*.
- Sepper, D. L. (2013). *Understanding Imagination*. Springer.
- Sessions, R. (2015). *Musical experience of composer, performer, listener*. Princeton University Press.
- Stokes, D. (2016). Imagination and Creativity. In A. Kind (Ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. London and New York: Routledge.
- Stravinsky, I. (1952). *Poética musical* (Eduardo Grau, Trad.). (Emecé, Ed.) (2nd ed.). Buenos Aires.

- Swanwick, K. (2011). *Teaching Music Musically (Classic Edition)*. Routledge.
- Toledo, M. (2004). Sinestesia del espacio-tiempo. Entrevista a Marcelo Toledo. *Aquenó, Revista de Letras Universidad Nacional de Misiones*, 3(Otoño). Retrieved from http://www.marcelotoledomusic.com/Sinestesia_text.html
- Toledo, M. (2006). Mapa del ruido en la música del siglo XX. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, (01).
- Trivedi, S. (2011). Music and Imagination. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 113–122). London and New York: Routledge.
- Valdéz, F. (2014). *Creación musical en perspectiva : tres ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wiggins, G. A. (2012). Defining inspiration? Modelling non-conscious creative process. In D. Collins (Ed.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (pp. 233–255). Ashgate.
- Willgoss, R. (2012). Creativity in Contemporary Art Music Composition. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music VO - 43*, (2), 423. Retrieved from <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.23342830&lang=es&site=eds-live>
- Zbikowski, L. M. (2008). Metaphor and music. In R. Gibbs (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (pp. 502–524). Cambridge: Cambridge University Press.