

Territorios de la creación musical. Una aproximación al universo interior

Federico Valdéz
Alumno del Programa de Maestría
y Doctorado en música, UNAM
Argentina

La aproximación a una teoría de los procesos creativos ha sido casi siempre problemática puesto que representa en general cosmovisiones de época y lugar geográfico, con todas las implicaciones filosófico-políticas y estéticas del caso. En música esto es quizás particularmente notorio en cuanto a que existen una serie de regiones “nebulosas”, muchas veces abonadas por el propio creador de manera manifiesta o velada o, por el contrario, una serie de teorías respecto a las relaciones de causalidad entre determinadas ideas a priori y su reflejo inequívoco en una resultante sonora concreta. En el presente texto se propone una aproximación al trabajo de creación musical desde una perspectiva *abstracta*, señalando, por una parte, las variables que entran en juego en el mismo y sugiriendo, por otra, algunos puntos de partida y caminos posibles para una poética sonora; todo ello enfocado en los procesos relacionados a lo que denominaremos el *universo interior* del individuo que tiene la vocación, la necesidad, la inquietud, la obstinación, el mandato –entre otras motivaciones posibles– de fungir como creador de músicas nuevas. Evidentemente, los puntos a ser tratados constituyen subsistemas que generan, en su interacción y complementariedad, una totalidad compleja y en constante movimiento a lo largo del proceso creativo: ni más ni menos que la experiencia del hombre –en este caso como sujeto creador– en relación con el mundo sensible. Cabe aclarar, entonces, que la separación de algunos componentes o factores de dicha complejidad se hará con la intención de poder comprender su funcionamiento e incidencia en los procesos creativos.

Percepción, Intuición, Imitación, Creación

Podemos decir que en el trabajo de creación –en música, pero también en cualquier disciplina artística–, la percepción es el núcleo fundamental sobre el cual se inscribe todo el universo creativo de un individuo particular. C.G. Jung ubica el *percibir* como una de las cuatro *funciones (psicológicas) fundamentales*, junto con el *pensar*, el *sentir* y el *intuir*.¹

La percepción como aprehensión del mundo sensible pero también como indagación de los propios procesos de la conciencia y de la emoción. La percepción como generadora y traductora de un cúmulo de imágenes y fenómenos

sobreimpresos en la psique y relacionados de manera directa con las instancias específicas del trabajo creativo. En éste, la intuición aparece como un factor altamente significativo e incluso indispensable, en el sentido de que constituye muchas veces el impulso generador –a partir del *macrocosmos* constituido por las ideas, imágenes, movimientos, estados emotivos, memoria, relaciones en la mente y el cuerpo del creador en un momento determinado– de lo que será el *microcosm*, contenido luego en la obra como concreto sonoro que ha sido “filtrado” a través del arduo proceso que delimita y define su territorio y que corresponde a la secuencia de generación y materialización de la obra particular.² Será también la intuición la que hará las veces de brújula a lo

¹ Jung, C.G. *Tipos Psicológicos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960, p.15.

² Cada obra nueva implica una manera de hacer que la misma obra propone en su intento de querer nombrar lo aún no conocido, y en su condición de vehículo catalizador de inquietudes particulares de naturalezas diversas.

largo de todo el trabajo, guiando las diferentes decisiones y direcciones a tomar, apoyándose en experiencias previas, pero también empujando a veces los límites hacia zonas que no contienen referencias inmediatas o cercanas en la imaginación y la memoria. Dichas referencias, sobre todo en el *camino* de materializar en sonido (o en sonido-imagen-movimiento) un cúmulo de inquietudes e impulsos iniciales que podemos denominar libremente *idea*, en la mayoría de los casos han tenido su base en la percepción, la observación, el análisis, la comprensión y la imitación de lo que hicieron otros.

Debemos señalar en este punto la aparente capacidad de nuestro cerebro para generar las estructuras que permiten reproducir lo que es aprehendido por los sentidos. Un ejemplo básico pero gráfico sería el de hacer un gesto facial a un niño pequeño: abrir grandes las pupilas y arquear las cejas de manera exagerada; el niño repite el gesto pero no como un gesto de comunicación (a la manera de una respuesta a nuestro "mensaje"); aquí la percepción y emisión son una sola cosa, el acto de hacer el gesto es el acto de percibirlo, de *leerlo*. Este ejemplo tiene su analogía en el ámbito de lo sonoro: en este caso será imitar con la voz, sin que nadie nos haya explicado cómo lograrlo, un determinado sonido del entorno natural o cultural. Así, los límites entre percibir y emitir se confunden...

Dirigiéndonos a la imitación en el marco específico de lo musical, podemos observar algunas de sus características:

Por una parte, imitación entendida como una mera copia o "transcripción" (ya sea gráfica o de realización sonora) en donde se ponen en juego mecanismos y procesos cognitivos involucrados en la comprensión de "maneras de hacer". Piénsese al respecto en la manera de estudiar de Bach, por ejemplo, copiando a mano los manuscritos de otros autores y ejecutándolos, o en los mecanismos de aprendizaje de las músicas populares, en donde la transcripción (gráfica o no) como decodificación y realización es fundamental para procesar e integrar dichas maneras de hacer, esto es, para *comprenderlas*.

Por otra parte, podríamos señalar también, en otro sentido más asociado a la creación en sí, un aspecto de la imitación que tiene que ver con la transferencia o traducción de procesos que ocurren fuera del ámbito de lo específicamente musical e incluso del universo de lo sonoro, algo así como "hacer música de la no-música"; un campo vasto y rico que puede ofrecer resultantes diferentes a otras aproximaciones a la creación. Dos de las más importantes dentro de dichas aproximaciones en el ámbito musical son: la exploración concreta sobre los materiales, medios y procedimientos (lo *experimental* en sentido literal y primario), o bien, un trabajo

plástico de lo sonoro, imaginando y articulando procesos en la imaginación a partir del sonido en sí. En todo caso, estos enfoques y maneras de hacer no son excluyentes entre sí, por lo cual el proceso creativo en música aparece en su plenitud como complejo, heterodoxo y en movimiento constante. Desde esta perspectiva, podemos decir entonces que, si bien la imitación es un mecanismo arraigado ya desde los procesos de la percepción en el ser humano, desde sus contactos iniciales con el mundo sensible, en el campo de la música –y de las demás disciplinas artísticas– sólo puede ser útil o deseable en ciertos contextos y etapas, y en general funciona como un estadio anterior y diferente a la creación misma, que consistirá precisamente en trascenderlo.³ En el aspecto pedagógico, entonces, y hablando de composición musical, puede ser discutible que una formación en base a modelos preestablecidos sea útil para desarrollar en el futuro creador otra cosa que el conocimiento y la comprensión, en el mejor de los casos, de determinadas resultantes sonoras y maneras de hacer... (Cómo aprenderá el niño, con base en los modelos que le toquen en suerte, maneras de relacionarse con el mundo y con sus semejantes, reglas y un sistema determinado de valores y creencias, que se irán modificando en función de su participación activa en el proceso de configuración de su personalidad, la cual quedará condicionada, sin embargo, por aquellos modelos fundacionales).⁴

Todas estas consideraciones nos llevan a resaltar la importancia del hecho de que nuestra capacidad de crear se encuentra, en estado potencial, vinculada directamente con nuestra facultad de percibir. La creación, entonces, como fenómeno manifiesto en una resultante concreta que denominamos obra, posee la doble condición de *proceso* y *producto*. Esto es así ya sea que se materialice al tiempo en que se crea –lo que usualmente entendemos como *improvisación*–, o que tenga un tiempo previo de elaboración y codificación –lo que se ha definido históricamente como *composición*.

En lo que concierne al *proceso*, hay una secuencia y superposición de factores que intervienen, cuyo devenir se manifiesta en un tejido de componentes internos y externos desde el punto de vista de la mente-cuerpo del sujeto creador,⁵ por lo cual sería apropiado hablar de procesos en plural.

³ Esto es válido también en los ámbitos de la interpretación, la educación y la investigación musicales que admiten, e incluso reclaman, desempeños *creativos*.

⁴ Al respecto véase el esquema que plantea el Apéndice 1.

⁵ Cabe mencionar en este punto la *dimensión espiritual* del acto creativo, que constituye un factor importante –si bien delicado desde el punto de vista de sus teorizaciones– en algunas de las aproximaciones a la creación en diferentes culturas.

Respecto del *producto* (aunque parece preferible el término *resultante*), será consecuencia inevitable de la canalización de aquellos procesos: un cúmulo de fuentes, decisiones, firmezas y abandonos; una convicción sólida y a la vez flexible.

El universo interior

I. El Cuerpo

Organismo

Podemos decir que los factores biológicos y orgánicos, así como los procesos fisiológicos, pueden incidir al menos de dos maneras –no excluyentes entre sí– en el proceso creativo: en tanto acompañantes inevitables de dicho proceso, ya que son parte indivisible del sujeto creador como totalidad, pero también en tanto guía o punto de partida de lo que hemos denominado *idea* o impulso inicial para el trabajo creativo. En el primer sentido, los componentes biológicos del individuo y los procesos del funcionamiento del organismo (oxigenación, sistema sanguíneo, neurológico, digestivo, hormonal, reproductivo, muscular, etc.), sus constantes y cambios, sus niveles de estabilidad e inestabilidad en relación al tiempo y al ambiente (considerando que estos comportamientos tienen que ver, en general, con respuestas a condiciones externas, físicas, emotivas, mentales), son todos factores que inciden más o menos conscientemente y de manera permanente a lo largo de todo el proceso creativo. Han existido y existen, en diferentes culturas e individuos, técnicas de control de determinados estados del organismo (por ejemplo mediante el ayuno y/o la abstinencia sexual) asociadas, en algunos casos, a un cierto misticismo ritual o a prácticas chamánicas, y en otros, a ejercicios concretos de preparación para la composición o la improvisación musical.

En el segundo sentido, y en este caso como un camino posible mas no inevitable, el funcionamiento orgánico y los procesos biológicos y fisiológicos en todos los niveles del complejo organismo humano poseen cualitativa y cuantitativamente una riqueza infinita en sus pautas de movimiento, así como en sus materiales, texturas, colores y morfologías. Es esta riqueza y complejidad la que puede constituirse en referencia o punto de partida para aquella *idea* primera que impulsa y sostiene en general al proceso creativo.⁶

Intuyendo, observando, analizando por medio de los instrumentos adecuados, transcribiendo o transfiriendo al ámbito de la forma (de lo sonoro pero del movimiento de determinados

en el espacio-tiempo en general) dichos estados y transformaciones del organismo como totalidad compleja y como sistema divisible en subsistemas igualmente complejos (desde los procesos del sistema auditivo o sanguíneo hasta un nivel biológico molecular o celular), podemos abrir una nueva puerta que explore ese universo, que se manifiesta, por otra parte, como único en cada ser humano – a pesar de la donación humana como realidad futura difícil de negar– y variable a lo largo de su vida. Así como el cúmulo de ideas, juicios y conocimientos, bagaje cultural, racional y emotivo del sujeto creador constituye, de una u otra manera, un punto de inicio o base que condiciona, impulsa y guía el proceso de la creación, de manera análoga (y quizás aún más convincentemente por cuanto a veces escapa a la propia especulación) el organismo y los procesos biológicos lo constituyen también, evolucionando, cambiando, degenerándose y regenerándose de múltiples modos –es el caso de las enfermedades, por ejemplo– en interacción permanente con la psique, a la manera del *yin-yang* oriental o, para el caso, del principio complementario *arka-ira* de la filosofía ancestral andina Quechua-Aymara.

Topografía física y movimiento

De manera extensiva a lo anterior aparece lo que denominamos *topografía física* de cualquier individuo, entendida como el territorio de lo corporal, único y finalmente irreproducible por completo en cuanto constituye un proceso que se desarrolla y continúa a lo largo de toda la existencia física del sujeto. En ese sentido podemos ver al cuerpo como la “obra abierta” por excelencia (y esto es válido también, aunque en menor medida, para lo dicho sobre el organismo), un constante *work in progress* que va siendo moldeado y redefinido de manera análoga a la mente y al mundo exterior, y que puede proporcionar datos relevantes y puntos de partida para el trabajo creativo.

Finalmente, y además de las características *topográficas* que implican una determinada morfología y condiciones espacio-temporales del sujeto físico, existe el infinito campo del *movimiento físico*, un universo tal vez más evidente en cuanto materia prima imprescindible para disciplinas como la danza y el teatro, pero muchas veces subestimado o eliminado a priori del campo de las posibilidades de lo musical.⁷ El movimiento físico como relación de lo espacial con lo temporal en una poética de lo sonoro, de un complejo espacio-tiempo musical concreto. El movimiento físico como *gesto* con una *dinámica* determinada, esto es, cambios de energía que se manifiestan en cambios de intensidades, pero también en un tejido complejo de eventos, velocidades, espacios, desplazamientos, recorridos, texturas y densidades cinéticas, que pueden plasmarse de manera *musical*.

⁶ La información contenida en los procesos biológicos y fisiológicos es utilizada de maneras más o menos sustanciales o significativas en algunos trabajos de arte electrónico en la actualidad. Estos procesos son tomados principalmente como modelos de complejidad en la generación de algoritmos y/o como puntos de confluencia de lo sonoro-visual en propuestas interdisciplinarias y multimedia.

II - La Mente

Conciencia

El término conciencia tiene por lo menos dos sentidos: 1) percatación o reconocimiento de algo, sea de algo exterior, como un objeto, una cualidad, una situación, etc., o de algo interior, como las modificaciones experimentadas por el propio yo 2) conocimiento del bien y del mal (conciencia moral) [...] El sentido 1) puede desdoblarse en otros tres sentidos: a) el psicológico: la conciencia es la percepción del yo por sí mismo, llamada también a veces apercepción. Aunque puede asimismo hablarse de conciencia de un objeto o de una situación en general, éstas son conscientes en tanto que aparecen como modificaciones del yo psicológico. Se ha dicho por ello que toda conciencia es, en alguna medida, autoconciencia y aun se han identificado ambas; b) el epistemológico o gnoseológico: la conciencia es primariamente el sujeto del conocimiento, hablándose entonces de la relación conciencia-objeto consciente como si fuese equivalente a la relación sujeto-objeto; c) el metafísico: la conciencia es con frecuencia llamada el Yo. Se trata a veces de una realidad que se supone previa a toda esfera psicológica o gnoseológica.⁸

La conciencia como componente esencial de los procesos mentales en el ser humano ha sido considerada desde siempre, con diferentes nombres y desde diferentes ángulos –la filosofía en primer lugar, el psicoanálisis y la neurobiología más tarde, y el arte, de manera inevitable– como un problema fascinante cuyo funcionamiento y características específicas no han sido hasta el día de hoy develadas en su totalidad. La psicología cognitiva, un área relativamente nueva del conocimiento inspirada en modelos de inteligencia artificial aplicados a los procesos de la conciencia humana, ha ido arrojando luz sobre los distintos aspectos de la misma. Esta aparece como un complejo espacio-temporal constituido por factores neurobiológicos y psicológicos, con interacciones múltiples y complejas con el sistema cultural en el que se desarrolla y manifiesta, en forma de operaciones e interrelaciones perceptivas, intelectuales, volitivas y cognoscitivas.

⁷ Si bien ha habido intentos y métodos, principalmente desde el ámbito pedagógico, para establecer relaciones entre movimiento y sonido, en el ámbito de la creación musical –en sentido amplio– hay horizontes por explorar aún, y metodologías de trabajo sobre la relación movimiento físico/música que proponer.

⁸ Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994. Tomo I, p.620.

Según el Dr. José Luis Díaz, la ciencia cognitiva postula básicamente cuatro niveles de conciencia en el ser humano.⁹

1. ↑ Éxtasis: Pueden entrar muchos datos simultáneamente y con mayor profundidad en el “flujo” de la conciencia. Estados de trance, alucinatorios y de expansión de la percepción.
2. Autoconciencia: Estado controlado y deliberadamente dirigido en dos niveles: “linterna” (se focaliza la atención) y “zoom” (se varía el enfoque).
3. Vigilia: Se atiende y se responde a los estímulos. Es un estado automático.
4. Ensueño (o Sueño): Estado de conciencia en el que se rompen las “reglas lógicas”.

Podemos partir de esta clasificación para afirmar que en el proceso creativo, si bien pueden tomar parte todos estos niveles o estadios de la conciencia - y de hecho lo hacen de manera alternada-, son particularmente importantes en una primera instancia y a nuestros fines, los niveles 1 y 4. Es en el ensueño en el que muchas veces se manifiesta ese campo de lo difuso, ese trazo impreciso y fascinante (mas no necesariamente, ni mucho menos “bello”) que nos permite vislumbrar imágenes libres de la carga racional e intelectual de los momentos de vigilia y autoconciencia, el territorio en el que emergen lo impredecible y lo reprimido, asociaciones nuevas y la plenitud de un imaginario complejo, subyacente a los límites que va recortando la vida cultural y la propia alienación de nuestras percepciones. Un ámbito en donde la memoria factual y emotiva puede materializarse en imágenes ricas y potentes, en movimientos y asociaciones inauditas.

Así, algunas aproximaciones a la creación relacionada con procesos “ocultos” de la conciencia, más cerca del sueño, lo subconsciente y lo inconsciente –en sentido freudiano–, son aquellas que trabajan con intentos de acceder a sus estratos “no filtrados” mediante procedimientos como la escritura automática (que en música puede practicarse como *improvisación automática*); mediante estados de hipnosis inducidos intencionalmente para su registro y elaboración; y también a través del registro, seguimiento y análisis de lo onírico como fuente primaria de la creación.¹⁰

En el otro extremo, pero casi tocándose a la vez, la importancia del éxtasis como camino para la creación ha sido demostrada en las incontables culturas que lo cultivan asociado a la idea

⁹ Díaz, J.L. *La conciencia viviente*. Conferencia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM el viernes 9 de septiembre de 2005 en el marco del *Seminario sobre lo difuso* organizado por Julio Estrada y coordinado por Ivan Sparrow.

¹⁰ Territorios abonados fervorosamente por movimientos como Dadá y el Surrealismo a principios del siglo pasado en Europa, con una fuerte influencia del Psicoanálisis.

de ritual,¹¹ en relación directa con los estados de trance místico y religioso, ya sea de manera individual (las manifestaciones chamánicas), o grupal (el trance ritual colectivo), y que se dan a través de la danza, la música, la oración o la utilización de diferentes sustancias cargadas de un simbolismo y de un significado ritual ancestral, que al interactuar con las sustancias contenidas en el cerebro o potenciar éstas, propician estados alternativos de conciencia en los cuales los límites de la percepción y de la imaginación se ensanchan y se tornan *polifónicos*.

No en vano hasta el día de hoy dichas sustancias (en muchos casos degradadas de su contenido ritual original, en otros directamente como productos de síntesis químicas creadas en laboratorios) son utilizadas con mayor o menor suerte por algunos creadores, a la manera de un desinhibidor de los procesos de la conciencia, en busca de fuentes menos “reprimidas” o de nuevas imágenes provenientes de una percepción expandida. Parece pertinente recordar en este punto la opinión de Rimbaud de que la creación debía servir ante todo para “ensanchar los límites de lo perceptible...”

El término *Psiconauta* ha sido utilizado por Antonio Escohotado para definir al individuo que viaja por el universo de su psique y que enfrenta, de manera extensiva, experiencias diferentes a las ordinarias en relación a la percepción del mundo sensible, en este caso asistido por sustancias más o menos tóxicas de cualquier naturaleza. Podríamos añadir aún los estados provocados en la conciencia y la percepción por ciertas enfermedades (ya mencionadas en el ámbito de los procesos físicos pero que inciden también en el campo de lo mental), en donde ocurren a veces distorsiones en la percepción espaciotemporal, alucinaciones (en una fiebre alta por ejemplo) y toda una serie de efectos relacionados de manera directa con estados alterados de la conciencia y la percepción, dependiendo en cada caso del individuo particular y del grado de intensidad del desequilibrio psicofísico que se manifiesta como enfermedad o patología, incluidos los “estados de shock”.

Volviendo al enfoque de la ciencia cognitiva, los elementos que interactúan permanentemente en la conciencia son:¹²

<p><i>Sensación - Percepción - Emoción - Pensamiento - Imaginación - Intención.</i></p>	}	<p><i>Conceptos Juicios Razonamientos</i></p>
---	---	---

¹¹ Con sus correspondientes técnicas ancestrales, aquello que Mircea Eliade ha denominado “técnicas arcaicas del éxtasis”, y con sus correspondientes *mapas simbólicos* contenidos también en la idea de ritual.

¹² Díaz, J.L., Conferencia (2005)

Si reflexionamos un momento sobre éstos componentes en relación con el proceso creativo observamos que, de una u otra manera, todos tienen que ver con éste, la diferencia consiste en el énfasis que pone el creador en cada uno de ellos en cada momento, lo que constituye a su vez un dibujo impreciso. En un grado de importancia inmediata podrían ubicarse, según lo dicho hasta aquí, la *percepción* y la *imaginación*, en cuanto constituyen el principal motor y la base de toda creación en música. Sobre la segunda nos enfocaremos más abajo.

La *sensación* y la *emoción*, si bien están ligadas directamente a lo anterior y pueden ser más o menos conscientes al momento de crear, se manifiestan como campo de subjetividad de quien emite y de quien percibe, con lo que entraríamos en el terreno de la interpretación, de la semiótica y de las teorías de la recepción, lo cual no es nuestro objetivo en este texto. Pero las *emociones* son también procesos en el interior del ser que manifiestan ciertos grados de estabilidad o inestabilidad, de tensión o distensión, de intensidad, de energía, de movimientos y quietudes. La fluctuación de una determinada emoción, o de la concatenación entre diferentes grados cualitativos y cuantitativos de emociones y sus niveles de manifestación interna y externa en el sujeto, durante el proceso creativo o en la vida cotidiana, constituyen factores a considerar, ya sea que uno quiera: a) volcar un estado emotivo en la música (como una *carga extra*), b) dejarse guiar por la emoción en la creación de manera más bien intuitiva o, c) poder “salirse” de dichas emociones y trabajar con ellas como modelos de procesos formales complejos, fuera de toda retórica y de patrones comunes de recepción (un *código* común).

La *intención* puede tener que ver con un posible propósito comunicativo de “algo” (no necesariamente decodificable en mensaje o lenguaje), puede ser estética o emotiva, relacionada con una idea de identidad, contestataria o destructiva, entre otras, y si bien puede formar parte desde el principio de la *idea* originaria, puede ser “cargada” también en un momento posterior al de la creación misma, o directamente no estar presente de manera consciente en absoluto. Sería el supuesto caso, por ejemplo, de una construcción musical con base en la especulación y la ordenación formal. De cualquier modo, en estos casos habrá una intención, aún en forma de *juego* con determinados materiales, o de especulación con determinados procedimientos operativos o formales.

Podemos decir por último –y en relación directa con lo anterior– que el *pensamiento*, entendido como guía de los procesos intelectuales en la mente del sujeto, en tanto se maneja con estructuras racionales más pertinentes a otras inteligencias

del ser humano como el lenguaje, estaría ubicado en una situación diferente o al menos difícil de delimitar, y su participación activa preponderante tendría que ver o con un enfoque hiper-racionalista del acto creativo (perfectamente posible, por lo demás), y/o con decisiones *lógicas* de carácter especulativo y relacionadas a la ordenación sonora, a distintos grados de equilibrio en los diferentes niveles del devenir formal, y a otras decisiones posteriores a la *idea* en sí, aunque no necesariamente a ésta misma como génesis del acto creativo original.

Imaginación, fantasía

Cuando hablamos de imaginación, hablamos de un campo muy amplio y en ocasiones múltiple, que ha sido definido y aplicado de diversas maneras a lo largo de la historia. La materia prima de la imaginación sería la *imagen*, cuya multiplicidad y acumulación a lo largo del tiempo va conformando una suerte de archivo en la memoria, que opera de manera subyacente en nuestros procesos mentales; podemos recurrir de manera más o menos consciente y voluntaria –según lo dicho en el apartado anterior– a esas imágenes, pero también mezclarlas, fusionarlas, confundirlas, deformarlas, cambiarlas o combinarlas de manera análoga a la combinación de sustancias químicas. He aquí algunas definiciones de *imagen*:

–(Del lat. *imago-inis*) 1-Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa. (Real Academia Española. En adelante RAE)

–Representación mental de un ser o de un objeto.// “Parecido; aquello que imita o reproduce. (Diccionario Enciclopédico Larousse. En adelante L).
–Similitud o signo de las cosas, que puede conservarse independientemente de las cosas mismas... En sentido aristotélico: “ 1) el producto de la *imaginación*; 2) la sensación o percepción misma, vista por parte de quien la recibe.

–Las *imágenes* pueden ser sensibles o no sensibles (como son las de las cosas incorpóreas), racionales o irracionales (como son las de los animales) y artificiales o no artificiales.

–En la filosofía moderna, reaparecen en Bacon y Hobbes, según el cual la imagen “es el acto de sentir y no difiere de la sensación más de lo que el hacer difiere del hecho”. Pero con Descartes la palabra *idea* y con Wolf la palabra *representación* vinieron a preferirse, en el uso filosófico, a la de *imagen* en su significado general. La preferencia por estos dos términos persiste en la filosofía

contemporánea, la cual recurre al término *imagen* en el significado 2 sólo cuando quiere acentuar el carácter o el origen sensible de las ideas o representaciones de que el hombre dispone. Así lo hace, por ejemplo, Bergson: “Finjamos por un instante no saber nada acerca de las teorías de la materia y de las teorías del espíritu y nada sobre discusiones en torno a la realidad o a la idealidad del mundo exterior. Heme aquí, por lo tanto, en presencia de imagen en el sentido más vago que esa palabra se pueda tomar, imágenes percibidas cuando yo abro mis sentidos, no percibidas cuando los cierro.” (*Diccionario de Filosofía*. Niccola Abbagnano. En adelante DFA).

Observamos que la imagen aparece enfatizada en su relación directa a la percepción y referida a una idea de reproducción mental de objetos y fenómenos del mundo sensible. Pero también podemos pensar, a partir de estos conceptos, que la creación consiste justamente en la búsqueda de imágenes nuevas, trascendiendo el nivel de la reproducción y evocación. Una especie de alquimia mental por la cual transmutamos un material en otro con propiedades nuevas.

Es la *imaginación* la facultad que nos permite dicha búsqueda, la capacidad de generar imágenes en un espectro que va de lo conocido a lo intuido y aún a lo inaudito. Tomemos algunas definiciones del término *imaginación* de las mismas fuentes:

–(Del lat. *imaginatio-onis*)f. Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales.(RAE).

–Facultad de inventar, crear o concebir.(L).

–En general, la posibilidad de evocar o producir imágenes independientemente de la presencia del objeto al cual se refieren. En estos términos fue definida por Aristóteles ...)

–Kant vió en “la facultad de las instituciones incluso sin la presencia del objeto” y la distinguió en *productiva*, que es “el poder de la representación originaria del objeto (exhibitio originaria) y precede a la experiencia”, y *reproductora* (*exhibitio derivativa*) la cual “lleva al espíritu una intuición empírica tenida precedentemente”. Solamente las intuiciones puras del espacio y del tiempo son los productos de la I. productiva. La I. reproductora, aún cuando se la denomine *poética*, nunca es creadora, porque nunca puede crear una representación sensible que no estuviera dada de antemano a la sensibilidad, sino que siempre deriva su materia de ésta (*Antr.*, cap. I, §28). (DFA)

A partir de aquella distinción, en cuanto a que la imaginación puede ser reproductora o creadora, Hegel hizo la distinción terminológica de *imaginación* como capacidad reproductora y *fantasía* (correspondiente etimológicamente al término griego) como capacidad creadora, distinción que se mantuvo en la estética romántica y posromántica. De esta idea es que derivan definiciones de *fantasía* como las siguientes:

- Grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce. (RAE)
- Facultad de la mente para representar cosas inexistentes y proceso mediante el cual se representan.
- Producto mental de la imaginación creadora o que no tiene fundamento real. (L)
- Imaginación sin regla o sin freno. (DFA).

Más tarde, Husserl tomó el concepto de *libre fantasía* como pilar de la fenomenología:

En particular la fenomenología ha reconocido una especial función a la Imaginación, ya que a ella queda confiado ese representante de las experiencias vividas como puros objetos de contemplación, que constituye la posibilidad misma de la fenomenología. Por ello dice Husserl: "en la fenomenología como en todas las ciencias eidéticas, pasan a ocupar las representaciones y, para hablar más exactamente, la *libre fantasía*, un puesto preferente frente a las percepciones" (*Idem*, I, § 70). Esto se debe a que, al representarse como "libre fantasía", las experiencias humanas revelan su verdadera naturaleza, en cuanto resultan meros objetos de contemplación desinteresada. Desde este punto de vista, Husserl afirma, paradójicamente, que "la *ficción* constituye el elemento vital de la fenomenología" (*Ibid.*, § 70:470). También hoy se insiste, a veces, en la función que la Imaginación cumple en las ciencias y especialmente en las matemáticas (cf., por ejemplo, Peirce, *Coll. Pap.*, 4.232), sin que por ello se atribuya a la misma Imaginación el mágico poder creador que la estética romántica le reconocía. (DFA)

La imaginación, entonces, puede ser memoria, pero también porvenir, puede ser experiencia proyectada en intuición e invención, puede ser *fantasía*, en cuanto fuerza creadora que trasciende la experiencia sensible y se aventura hacia lo no conocido e inexistente pero imaginable, hacia lo *fantástico*, que se torna así en lo "magnífico, excelente" (RAE) o "estupendo, asombroso" (L) en el uso coloquial cotidiano.

Pero en el ámbito de la creación musical, además de una *imaginación* ejercitada y que pueda fluir con relativa espontaneidad, es imprescindible la formación en una *imaginación sonora* que nos permita, por un lado, llevar al campo de lo sonoro aquellas ideas que parten del movimiento puro o de la imagen no sonora, ser capaces de concretarlas en sonido; y por otro, poder *imaginar*¹³ de manera directa con el sonido, en sus cualidades de objeto y de estructura (en el sentido que da a estos términos Pierre Schaeffer), en sus pautas de movimiento y transformación, en las continuidades y discontinuidades que articulan el devenir formal, en sus características acústicas, sintácticas y de sentido de lo *musical en sí*.

A modo de conclusión

A lo largo del presente trabajo se han intentado dilucidar ciertas cuestiones puntuales que tienen incidencia directa en el proceso de creación musical, además de ir mostrando, de manera simultánea, algunos caminos posibles para encarar el trabajo creativo en música desde esta perspectiva. Para ello, comenzamos desde lo que hemos denominado el *universo interior* del creador, sus procesos mentales y físicos.

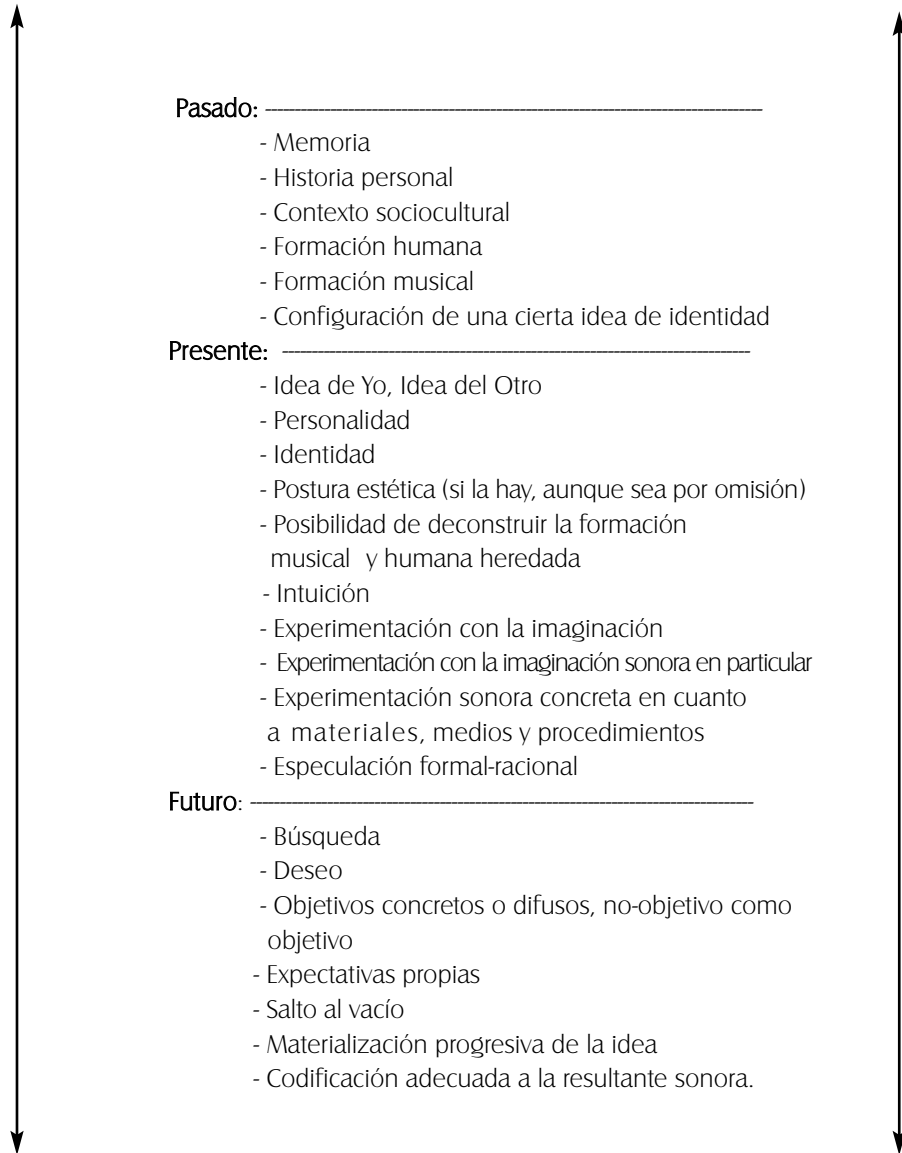
Resulta evidente señalar que dichos procesos estarán a su vez –y de manera inevitable– relacionados con el *universo exterior* percibido por los sentidos y correspondiente a la *naturaleza* y la *cultura*, de donde se desprenden una serie de nuevos factores, temáticas y planteos a considerar, que serán desarrollados en una segunda parte del texto que pueda complementar y confrontarse con lo aquí expuesto.

Para finalizar, diremos que el trabajo creativo es una acción compleja y múltiple que se desarrolla a través de un proceso más o menos arduo poniendo en juego la totalidad del sujeto creador como ser, y al cabo del cual ofrece, como cara visible, solamente su *resultante*: la obra, sea lo que ésta fuere y el sitio que ocupe en un determinado canon o aún fuera de éste, en un lugar geográfico y tiempo determinados.

El *sentido*, la *potencia estética*, el *interés*, la *contundencia formal*, la *emoción potencial contenida*, el hecho de *resonar en otros* de *manera significativa*, la *personalidad manifiesta*, la *capacidad de sorprender*, son parámetros que parecieran cobrar significado a la hora de establecer criterios en torno al *valor* o importancia de cada obra en particular.

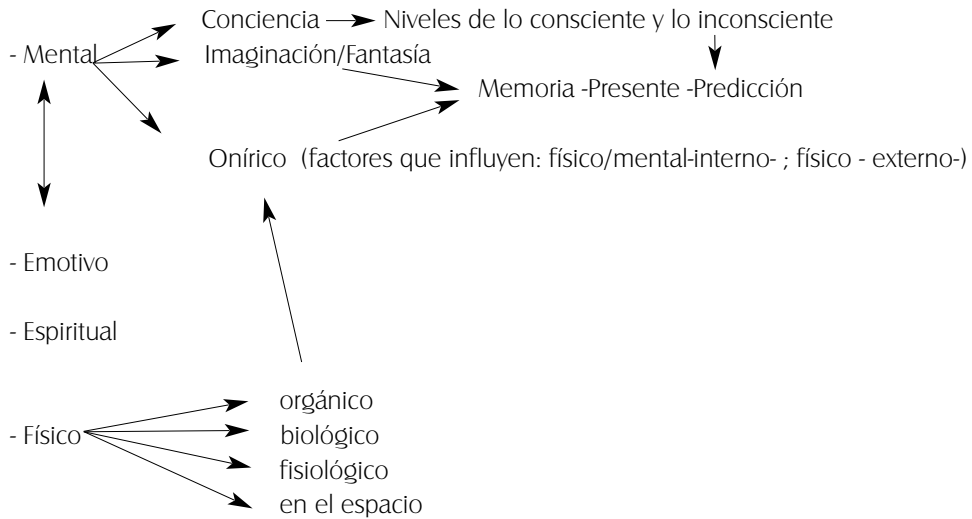
¹³ "Representar idealmente una cosa, inventarla, crearla en la imaginación", según la Real Academia Española.

Apéndice 1: Factores de la creación en relación al creador

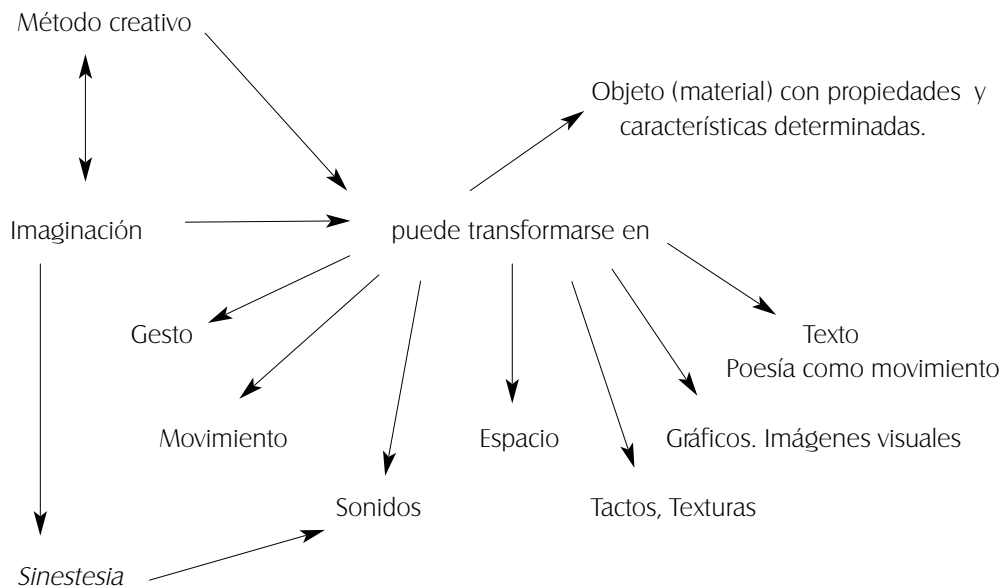


Apéndice 2: Pautas de movimiento en creación musical

Movimiento: Intensidad, Gesto, Recorridos, Velocidad, Densidad Cinética, Densidad Cronométrica.



Apéndice 3: Un método creativo basado en la imaginación y sus posibles resultantes para una Música Extendida



Bibliografía:

Diccionario Enciclopédico Larousse, Primera edición.
México: Ed. Larousse, 2001.

Abbagnano, N. *Diccionario de Filosofía*. México: FCE, 1998.

Damasio, A. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica, 2005

Díaz, J. L. *El Ábaco, la Lira y la Rosa*. Las regiones del conocimiento.
México: FCE, 1997.

_____, *La conciencia viviente*. Conferencia en el IIE
UNAM. 2005.

Eliade, M. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.
México: FCE, 1976.

Escohotado, A. *Aprendiendo de las Drogas*. Barcelona:
Editorial Anagrama, 1995.

Estrada, J. " Focusing on Freedom and Movement in Music:
Methods of Transcription Inside a Continuum of Rhythm
and Sound" *Perspectives of New Music*, vol. 40,
No.1, pp. 70-91. 2002.

_____, Apuntes del Seminario Cognición y Creación
Musical. Programa de Maestría y Doctorado en Música,
ENM, UNAM, Agosto-Diciembre de 2006.

Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona:
Editorial Ariel, 1994.

Freud, S. *El yo y el ello* en *Obras Completas*. Madrid:
Editorial Biblioteca Nueva, 1968.

Gardner, H. *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias
múltiples*. México: FCE, 1987.

Jung, C. G. *Tipos Psicológicos*. Buenos Aires: Editorial
Sudamericana, 1960.

Lavie, P. *El fascinante mundo del sueño*. Barcelona: Crítica,
1997.

Marín, S. E. *Imágenes de la imaginación*. México: Fondo
Editorial Tierra Adentro, 2006.

Piaget, J. *La formación del símbolo en el niño*. México: FCE,
1961.

Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid:
Alianza, 1988.

Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la Lengua
Española*, Vigésima primera edición. España: Editorial
Espasa Calpe, 1992.