



Asunción Jódar Miñarro (ed.)

DIBUJANDO ● LA MÚSICA

EN EL FESTIVAL DE MÚSICA
ESPAÑOLA DE CÁDIZ

(EDICIONES VI Y VII)

eug

DIBUJANDO LA MÚSICA EN EL FESTIVAL
DE MÚSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ
(EDICIONES VI Y VII)

ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO
(ed.)

DIBUJANDO LA MÚSICA EN EL FESTIVAL
DE MÚSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ
(EDICIONES VI Y VII)

GRANADA
2010

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.»

- © LOS AUTORES.
- © UNIVERSIDAD DE GRANADA.
DIBUJANDO LA MÚSICA EN EL FESTIVAL DE MÚSICA
ESPAÑOLA DE CÁDIZ (EDICIONES VI Y VII).
ISBN: . Depósito legal:
Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario
de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones,
S.L. Granada
Diseño de cubierta: Josemaría Medina
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain Impreso en España

Dibujar la música es aprehender su contenido, en el sentido que Xavier Zubiri definió como “inteligencia sentiente”. Hacerlo de la forma mas rigurosa y exacta condujo al desarrollo científico de “medir” los sonidos, desde Pitágoras hasta la actualidad, reflejándose en trazos y gráficos. El grabado y la calcografía fueron esenciales no solo en las ilustraciones de las partituras sino también en la edición de las mismas notas y pentagramas en la imprenta musical. Utilizar la música como inspiración en otros lenguajes es captar sus contenido emocional, intuitivo y estructural, Kandinsky, Braque o Picasso —entre otros— dieron buena muestra de ello.

El Taller “*Dibujar la música. Mapa incompleto de recuerdos sonoros*” se ha consolidado como el paisaje de cuadernos y lápices que acompañan los conciertos del Festival de Música de Cádiz. Miradas en espejo que nos devuelven la imagen del hecho artístico.

Reynaldo Fernández Manzano
Director del Festival de música española de Cádiz.

Decidir qué dibujo

LA SOMBRA DE LA SUBJETIVIDAD

Después de cuatro años dibujando en los cursos Mapa Incompletos de Recuerdos Sonoros, en los Festivales de Música Española de Cádiz, somos cada vez más conscientes de la relación entre las artes plásticas y la música. De su paralelismo aunque no de su transformación objetiva.

Entre música y dibujo hay conexiones y similitudes que podríamos concretar y analizar. Ana María Canteras en su investigación sobre los cursos de dibujo en los Festivales de Música Española de Cádiz (ediciones V, VI y VII), *La Línea Compulsiva*, analiza de qué manera los artistas tratan en sus dibujos la composición, la estructura, el ritmo, el espacio, la armonía etc. de la música que escuchan : ... *podríamos de alguna manera, no digo examinar formalmente los dibujos realizados mediante una percepción sonora en este caso concreta, sino a través de ciertos elementos repetitivos en estos dibujos, crear un vínculo entre esa música y el resultado obtenido de ellos a modo visual artístico.*

Cuando los dibujantes oyen la música, el hecho de dibujarla es un desafío ya que deben ser capaces de superar el sometimiento al acontecimiento sonoro. Han de atrapar lo que están escuchando y de forma mágica plasmarlo en un espacio plano y limitado. Podríamos decir que el dibujante, como el compositor, organiza los sonidos que escucha y los relaciona entre sí para formar una totalidad controlada.

El dibujo y la música imaginan espacios tridimensionales para organizar la creación de sus obras. No es cierto que ambos se lean de forma lineal, como los textos de izquierda a derecha.

La música y los dibujos están contruidos en planos imaginarios de texturas rítmicas que organizan y dan profundidad a las infinitas formas de la creación artística.



El concepto de “identidad” es importante en todas las artes y por tanto en la música y en el dibujo. Para el arte contemporáneo el artista, su vida e intereses, ha de ser el modelo del que partir para la creación de la obra de arte, en algunas ocasiones, el modelo llega a convertirse en la obra de arte misma. Para la modernidad el arte ha de reflejar la vida del artista, debe ser la huella de su paso por el mundo. Y no solo el creador debe identificar su arte con su vida sino que esta misma inquietud es traspasada al espectador.

Cuando un observador mira los dibujos abstractos realizados sobre la música se enfrenta a una acumulación de problemas visuales. De la misma manera que un oyente se enfrenta a una acumulación de problemas acústicos. Problemas que ambos resuelven según sus conocimientos, su herencia cultural y su sensibilidad.

Shömberg y Kandinsky (1874-1951) consideraron que la música y la pintura habían llegado a alcanzar por fin el mismo nivel de igualdad. Durante la vida de estos dos artistas la influencia mutua fue profunda. La organización de la música por la tonalidad fue considerada por Shömberg como un “vicio acústico” que conducía al amaneramiento. Para Kandinsky el objeto era también un “vicio visual” para la pintura. Una mala costumbre.

Durante el siglo XX han existido paralelismos importantes entre música y pintura así como intereses comunes entre músicos y artistas plásticos. Se han relacionado insistentemente las vanguardias y los nuevos movimientos artísticos (informalismo, minimalismo y arte conceptual) con la música de la postmodernidad a partir de los años cincuenta (electroacústica, música aleatoria o música concreta).

Para John Cage, la inteligencia y la visión son suficientes para crear una obra de arte. Para Joseph Beuys arte es lo que una persona dice que lo es.

En la actualidad vivimos una época inquieta con economías en crisis y sociedades que cambian a velocidades considerables. En consecuencia el arte, siempre inquieto, suele reaccionar con rapidez y no quedarse atrás y especialmente en nuestra postmodernidad todo es posible y plural.

Sin embargo el dibujo y la música no están reaccionando con especial rapidez y se están manteniendo al margen de estilos que se empujan unos a otros sin un orden aparente. El atractivo y la supremacía que comparten estas dos formas de arte gracias a sus orígenes intangibles, les permiten mantenerse prudentemente situadas a la sombra de la subjetividad como espacio propio y de privilegio.

Son dos tipos de manifestaciones artísticas que se podrían considerar como remansos de paz de moda en donde los creadores pueden realizar su trabajo abandonándose a la fragilidad del proceso creativo y a la mirada ingenua como valores fundamentales que inician el camino hacia algo nuevo.

Asunción Jódar Miñarro.
Universidad de Granada

MAPA INCOMPLETO DE RECUERDOS SONOROS.
DIBUJANDO LA MUSICA EN EL
VII FESTIVAL DE MÚSICA DE CÁDIZ.
EJERCICIOS DE AUTOEXPLORACIÓN SINESTÉSICA
Y SONDEO DE POSIBLES SINESTÉSICOS ENTRE EL ALUMNADO

DRA. M.^a JOSÉ DE CÓRDOBA SERRANO

Entre los Centros y organismos colaboradores del VII Festival de música española de Cádiz, celebrado en Noviembre de 2009, coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Manuel de Falla, la universidad de Granada, una vez más, ha estado presente desarrollando el Curso/taller: *“Dibujando la Música en el VII Festival de Música Española de Cádiz”, con actividades celebradas en diversos espacios del Festival y entorno de la ciudad.* La organización del mismo se ha llevado a cabo *en colaboración con el* Instituto de Investigaciones de Méjico, Universidad de Cádiz y Consorcio para la Conmemoración del II Centenario de la Constitución de 1812.

Las prácticas artísticas, actividades/talleres del curso, han estado directamente relacionadas con el proyecto de Innovación docente: *“Nuevas unidades didácticas artísticas: La sinestesia como base de la generación de un pensamiento holístico creativo”*. Para ser más concreta, se trataba de tomar “conciencia” de nuestra capacidad perceptiva multisensorial o multimodal a través de la música, potenciarla y utilizarla de manera expresiva, libre y creativa.

El estudio y aplicación de los nuevos conocimientos sobre nuestra capacidad natural sinestésica y su necesaria investigación en el ámbito educativo artístico nos demuestra, ahora más que nunca, a pesar de ser

conocida y estudiada desde hace más de 300 años, que dicha capacidad o condición está presente en nuestro desarrollo cognitivo, perceptivo, y fomenta también el desarrollo de nuestras múltiples inteligencias y nuestra creatividad. Es por esta razón que su interés sigue aumentando en el ámbito educativo. Pero ese interés, estudio e investigación, para que sea productivo, ha de ser multidisciplinar.

A través de una experiencia lúdica y placentera como esta, volvemos a constatar que no hay mejor forma de descubrirnos y aprender que jugando y experimentando con nosotros mismos, utilizando como herramienta la percepción inconsciente multisensorial.

Temas como la redimensión sinestésica de la graffa, la notación musical, la escritura del sonido..., se han tratado aquí. Hay muchos artistas de los que podríamos hablar relacionados con la preocupación, estudio, interés o investigación de la sinestesia - Kandisky, Poul Klee, Takis, Moholy Nagy, etc.- Músicos/"pintores", Cage, Stockhausen, Kagel, etc.- poetas y movimientos artísticos- poesía concreta, poesía visiva italiana, la Optofonética, Mixed Media.- hasta los nuevos interfaces sonoros, programas informáticos de imagen y sonido, audio y vídeo... Todos, a lo largo de la historia, refieren una preocupación por el estudio y análisis de la representación visual de la música o el sonido:

¿Cómo podemos describir, comunicar o recordar nuestra experiencia sonora?

No voy a adentrarme en el repaso de los múltiples aspectos y/o estudios como por ejemplo la escritura del sonido y notación musical figurada (Brown, Walker...); tipografía futurista, poesía concreta, visiva y sonora,... que en estos últimos años vuelve a resurgir con fuerza, gracias a las nuevas herramientas de vídeo. También la descripción verbal de un evento sonoro se sustenta inevitablemente en el recurso de la metáfora sinestésica.

En concreto nosotros, en esta ocasión, tratamos y estudiamos la **experiencia somatosensorial sinestésica auditiva**. También pasamos un test de sondeo sobre dicha capacidad real entre los alumnos y profesores del curso. Resultados que más adelante comentaremos.

Me atrevo a decir que en dicha experiencia tratamos también de la kinestesia, cinestesia y sensaciones propioceptivas: sensación de movimiento y sensaciones internas que, a través de los ritmos, acordes y secuencias sonoras, nos proporcionan. Por esta razón utilizo la expresión **"somatosensorial"**.

Hablemos un poco sobre el concepto/término “sinestesia”:

Sin= Unión + Estesia=Sentidos: **Unión de los sentidos.**

“Es una condición neurológica que todos tenemos al nacer y que algunas personas mantienen a lo largo de toda su vida consistente en la capacidad de poder experimentar varias sensaciones simultaneas, provenientes de más de un sentido, en respuesta a un sólo estímulo sensorial.

Hace poco se creía que esto sucedía gracias, supuestamente, a una mutación genética heredada de la madre, es decir, ligada el cromosoma X. – aunque los últimos estudios sugieren que el cromosoma responsable es el nº 16¹- . En los no sinestésicos parece que estas sensaciones secundarias están también presentes, pero inhibidas a causa de la especialización; es decir: prevalecen más activas las zonas especializadas, en las descodificaciones sensoriales específicas propias para cada sentido, inhibiéndose las zonas restantes que hasta ese momento (alrededor de los 7 meses de edad) también se activaban². A este proceso de especialización, los neurocientíficos lo denominan “poda” neuronal³. Nos centramos, entonces, en esa capacidad que todos tenemos, pero inhibida.

Otra posible “definición” sencilla sería:

“La sinestesia es un fenómeno cerebral que consiste en mezclar los sentidos”... No se trata de una alucinación. En la alucinación, el paciente ignora la realidad y proyecta sus intenciones (ve lo que quiere o teme en una interpretación errónea del dato); sin embargo, en la sinestesia se presta atención al dato externo (hay claridad perceptiva) y éste activa en el cerebro sinestésico una propiedad secundaria, una experiencia individual⁴ ... Existen muchos tipos de sinestesia: asociación de caras y colores o aura, asociación de fonemas y sabores (sinestesia léxico gustativa), la sinestesia musical (ver las notas musicales o la melodía de diferentes instrumentos en el ojo de la mente como formas geométricas

1. Berdichevskiy, Aleksander. “Each to his taste and color”, from Russian newsweek, June 15, 2009 Translated by Natalie Zakharova

2. De Córdoba, Mj; Hubbard, E; Day, Sean A; Riccò, Dina: “III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte. Granada 2009 + Actividades paralelas”. Ed: Artécittà. ISBN-13: 978-84-613-0289-5. Nº registro: 09/19626. DL: GR 1108-2009

3. De Córdoba, Mj. “La investigación científica de la sinestesia. aplicaciones en las didácticas generales y específico”. Ed: Escuela Superior de comunicación. CDC nº 3. ISSN: 1988-3153

4. Gomez Milán, Emilio; De Córdoba, Mj. “Crónica del III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte”. Revista Percepnet. Rubes Editorial, S.L. ISSN: 1697-4131

que se mueven en distintos colores o texturas. Por ejemplo, la música de piano son escalones rojos), asociación orgasmo-color, asociación entre sinestesia y neuronas espejo o mimetización del dolor sufrido por otros, en miembros de personas con parálisis o miembros fantasmas que no sienten el dolor propio...”⁵

Aquí, tratamos de un tipo, una categoría concreta. En particular, de cuando los colores acompañan a estímulos auditivos o pseudo-cromaestesia; oído coloreado, o cromaestesia.

Ya desde 1934 Kelly⁶ nos hablaba de la literatura existente sobre este tipo de estudio e investigaciones mencionando al profesor Walter R. Millas y los experimentos realizados en la Universidad de Stanford. Así el término más utilizado será “cromaestesia”, para expresar la tendencia de estímulos auditivos a despertar las sensaciones simultáneas o imágenes de color así como de sonido. Incluso, en 1810, Goethe trató este asunto en “La teoría de los Colores”, y él mismo hace referencia a las que Hoffman hace a su vez sobre el caso de un magistrado Suizo y pintor, de 1786, con la habilidad de ver los colores de los sonidos. Para esta persona, cada instrumento musical y sus tonos le provocaban sensaciones coloreadas. Sin embargo, el primer caso estudiado en medicina, según Krohn, data de 1812, vuelto a revisar en el *III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte de Granada 2009*, por el musicólogo alemán *Joerg Jewanski*: Primer caso de cromaestesia descrito en un tratado de medicina por George Saches: el caso de un albino que asociaba color a los tonos musicales y también a las letras (grafemas), a las palabras, a las ciudades, y que también tenía la categoría de sinestesia espacio temporal.

Existen otros muchos casos estudiados posteriormente sobre esta categoría en concreto. Las características personales, particularidades encontradas en dichos sujetos, son prácticamente las mismas que ahora se detallan en artículos científicos de los últimos años, que como vemos, no tratan sobre el descubrimiento de algo nuevo. El hecho de que las nuevas técnicas de neuroimagen hayan proporcionado pruebas reales de su existencia, ha hecho resurgir el estudio científico de esta condición, que ya sabemos, es algo natural. Tampoco es nueva el estudio de

5. *Ibidem* 4

6. Kelly, E lowel, “an experimental attempt to produce artificial chrom^eesthesia by the technique of the conditioned response”, *Journal of Experimental Psychology*. VOL. XVII, No. 3 JUNE, 1934

la posible relación existente entre generación de imágenes mentales, buena memoria, sinestesia y creatividad. En la mayoría de los casos, la cromaestesia parece que tiene relación con un alto grado de imaginación. En otros, parece ser hereditaria; otros, son relacionados con el oído absoluto y con un coeficiente intelectual elevado, superior a la media, incluso, con anomalías venosas cerebrales, cercanas a las áreas cerebrales que procesan información visual, etc. Características que son enumeradas actualmente, coincidentes con las teorías y estudios revisados en el artículo de Kelly de 1934.



Algunas de las características que comparten las personas diagnosticadas como sinestésicas son:

Es hereditaria, es decir, existen familias sinestésicas.- Si una persona tiene un tipo de categoría sinestésica, es posible que tenga una segunda o tercera más.- Hay sinestesias leves y fuertes (bajas o altas en intensidad).- Es más común en artistas o personas creativas en general.- Suelen tener problemas en diferenciar la derecha y la izquierda, Discalculia o problemas con la aritmética.- suelen tener muy buena memoria.- Buen nivel creativo.- Facilidad para los idiomas...

Estas son algunas de las características que estamos estudiando desde 2006 en el ámbito educativo de la Universidad de Granada en colaboración con investigadores vinculados a la Fundación internacional artecittà, con resultados muy reveladores.

Si entendemos mejor cómo percibimos y procesamos la información sensorial, podremos enseñar mejor y potenciar nuestras múltiples inteligencias. Porque todas provienen y se desarrollan a través de nuestros sentidos. De nuestra captación y estimulación sensorial. Y, si además, la condición sinestésica parece ser una característica común en artistas, músicos y poetas o personas con profesiones creativas, es obligado investigarla y estudiarla en el ámbito de la educación artística.

Ahora nos centramos en el resultado de la experiencia personal de dibujar la música, seamos o no sinestésicos. También en el sondeo sobre posibles y auténticos sinestésicos entre los participantes del curso.

La mayoría de los dibujos realizados, aunque no todos, son de carácter abstracto. Las sensaciones múltiples evocadas por los tonos, acordes, el ambiente sonoro en general, se traducen en grafismos que intentan plasmar la situación espacial, peso, ligereza, movimiento que el cuerpo, a través de sus manos, crea con sinergia. A veces son utilizadas ambas manos. Al mismo tiempo que, con los materiales a punto preparados, se elige casi inconscientemente el color más adecuado para cada sonido agudo, grave, tonos y semitonos... Sinfonías de color. Otras veces, es la emoción la que prevalece.

Unos, presentan claramente su captación y atención difusa, inconsciente. Otros, concentran su atención en la voz o en un instrumento y lo interpretan de manera más figurativa, donde el color y la textura intentan plasmar una determinada emoción, movimiento o ambiente sonoro.

A todos, alumnos y profesores, les ha gustado esta experiencia. Les ha resultado placentera y positiva. Al mismo tiempo, se han acercado al apasionante mundo de la percepción sinestésica, desde una perspectiva más científica. La descubren y la entiende. Sorprendidos, se interesan y quieren conocer más y aprender sobre sus múltiples aspectos. Consiguen entender mejor la diferencia existente entre la metáfora sinestésica y la percepción sinestésica, una auténtica percepción.

Con respecto al test de sondeo sobre sinestesia, de nuevo encontramos un tanto por ciento bastante elevado de personas que presentan indicios de serlo.

Se han podido recoger un total de 13 tests, de los que 9 tienen posibilidades claras de poseer uno o varios tipos de sinestesia. Es decir, más del 50% presentan alguna categoría sinestésica.

Las categorías que se han encontrado como predominantes son:

6 de los participantes tienen la categoría grafema/color (letra/color); 4, adjudican género y/o personalidad a las letras o números; 3, tienen

la categoría música o sonido/color; 1, tiene una de las categorías menos frecuentes, palabra/sabor; y encontramos un solo caso de la categoría espacio/temporal, situación espacial, para los días de la semana, meses o años.

Se constata que todos ellos, los posibles sinestésicos, consideran su creatividad como buena, también su habilidad verbal. Y malos o pobres en matemáticas. Sólo dos son zurdos y encontramos también dos ambidiestros. Según las investigaciones estadounidenses, estas cuatro personas tienen más posibilidades de ser auténticos sinestésicos que el resto.

A medida que avanzamos en los sondeos, estamos cada vez más seguros de que el % de posibles sinestésicos en la población general es más elevado de lo que hasta ahora se creía. En 2002, los investigadores americanos, como Richard Cytowic, decía que la sinestesia solo se daba en un 2% de la población. Lo mismo decía el conocidísimo neurocientífico Ramachandran y su discípulo Edward Hubbard. Pero después de los últimos estudios, lo que con mayor claridad vemos es, precisamente, que la sinestesia no es algo tan extraño ni único. A medida que la población general accede a la información, a medida que conocen en qué consiste esta experiencia perceptiva real, muchas de estas personas descubren que lo son. La mayoría, porque no prestaban atención a esas sensaciones cruzadas o por temor a no ser entendidos, o vergüenza, o por creer que todos poseían esas múltiples etiquetas sensoriales asociadas.

Debo decir que, después de estos años de estudio y sondeo, las conclusiones son cada vez más claras. Bajo mi punto de vista, existen muchos tipos de sinestesias, según su origen: las relacionadas con el desarrollo cognitivo y educativo en personalidades con una neurobiología más propensa a mantener desinhibidas una o más áreas cerebrales en conexión, que provocan sinestesias semi-insconcientes o de baja intensidad y/o sinestesias de alta intensidad, conscientes. Las causadas por una genética, neurobiología alterada específica, de alta intensidad, conscientes (quizás estas si se den en un escaso % de la población que además puedes estar asociadas a síndromes como el asperger o autismo). Las pseudo/cuasi sinestesias sociales/culturales muy comunes, o psicosisinestesias sociales. Las provocadas, no naturales, inducidas por fármacos o drogas que consiguen borrar o desinhibir conexiones neuronales entre varias áreas cerebrales que procesan información sensorial. Y que no se parecen a las naturales.

Lo más importante de todo esto, es que debemos tener en cuenta esta condición en las metodologías y planteamientos que utilizamos con nues-

tros alumnos creativos. Porque tenemos que potenciar al máximo todas sus posibilidades creativas e innovadoras. No sólo tener en cuenta que existe esta condición y que posiblemente muchos de nuestros alumnos la tengan, les influya y condiciones en su desarrollo educativo, sino que, además, es más fácil transmitir, despertar y analizar la realidad desde la multisensorialidad, desde un análisis multimodal, que desde un análisis lineal o unidireccional.

Las prácticas artísticas que en este curso se han desarrollado, es uno de los ejemplos maravillosos con los que poder difundir, investigar y aplicar conocimientos sobre esta particular forma de percibir la realidad llamada sinestesia, al mismo tiempo que introducimos prácticas de autoexploración e investigación científica entre el alumnado.

Continuaremos este estudio analizando o intentando constatar también la posible relación directa entre creatividad, originalidad, y capacidad sinestésica. Al mismo tiempo, estudiaremos si en el lenguaje, formas de expresarse verbalmente, también encontramos un sistema de representación sensorial sinestésica.

MIRAR Y VER, OÍR Y ESCUCHAR

MAR GARRIDO

Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y una anáfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas?

Étienne Souriau. *La Correspondencia de las Artes*

El intento por trasladar a un soporte material lo que constituye nuestro interior y nos conmueve, tal vez lo que llamamos arte, ha sido desde siempre una constante. Establecer un diálogo entre las distintas maneras en que esta vida interna se pone de manifiesto, es también un tema que se repite a lo largo de la historia del pensamiento.

Haciendo un recorrido —no necesariamente cronológico— por esta confluencia de las artes en nuestra cultura occidental, y tomando como punto de partida el Renacimiento, podemos plantear que quizá el progreso filosófico más interesante que tuvo lugar entre estos siglos XV y XVI, fuera la revitalización del platonismo y como consecuencia el nacimiento del neoplatonismo. Marsilio Ficino, (1433-1499), fue uno de los filósofos más destacados de este momento. En *De Amore* y en su principal obra, la *Theologia Platonica*, Ficino reelaboró nociones estéticas que ya habían sido fundamentales para los griegos y San Agustín, añadiéndoles una nueva aportación, una teoría de la contemplación basada en el Fedón¹ platónico.

1. El *Fedón* o *Sobre la Inmortalidad del Alma* es uno de los *Diálogos Platónicos* que trata sobre las últimas horas de vida de **Sócrates**. Platón da a conocer aquí las siguientes teorías:

Según Ficino, en la contemplación, el alma sale del cuerpo para emigrar hacia una consciencia estrictamente racional de las formas platónicas. La concentración interior, implícita en este abandono del ser, es necesaria para la creación artística y requiere forzosamente del desapego de lo real para anticipar lo que aún no existe. Así, Ficino definió un nuevo sentido del antiguo concepto creado por Platón y que será pilar fundamental para la Teoría del Arte: el *Furor Divino* que se convierte en la causa y el efecto del encuentro entre el artista-poeta y Dios. Esta idea del artista en comunicación directa con Dios mediante el proceso de creación, influyó más tarde en la dignificación y divinización del Arte, pues ponía de manifiesto que al igual que los filósofos y los místicos, los creadores inspirados por este *Furor Divino*, también alcanzaban el contacto con Dios. Partiendo de esta idea y como consecuencia de la misma, filosofía y pensamiento se plantearán el entender, comparar y establecer zonas limítrofes entre las artes².

Teoría de los **Ideas Inteligibles**: núcleo de la filosofía platónica y eje que articula su pensamiento. No se formula como tal en ninguna de sus obras, sino que es tratada en varias de ellas (La República, Fedón y Fedro). Tradicionalmente se ha interpretado de la siguiente manera: Platón distingue dos modos de realidad, una, a la que llama inteligible, y otra a la que llama sensible. La realidad inteligible, a la que denomina "Idea", tiene las características de ser inmaterial, eterna, y ajena al cambio, constituyendo el arquetipo de la otra realidad, la sensible, compuesta por lo que llamamos "cosas" y que tiene las características de ser material, corruptible y sometida al cambio. Es una copia de la realidad inteligible.

Teoría de la **Reminiscencia**: (presentada en el diálogo "Menón", y que se resume en la idea de que *conocer es recordar*).

Teoría de la **Metempsicosis** del alma: (del griego *meta* -después, sucesivo- y *psyche* -espíritu-).

2. En este sentido, el propio Ficino escribió cartas en las que no sólo trata de la naturaleza de la música y la pintura, sino que equipara en importancia la música con la medicina. (...) "Marsilio Ficino saluda a Canisiano, varón docto y prudente. Preguntas Canisiano por qué con tanta frecuencia mezclo los estudios de medicina con los de música. ¿Qué relación tienen, dices los fármacos con la cítara? Los astrónomos, Canisiano, quizás atribuirían estas dos disciplinas a la influencia de Júpiter y de Mercurio y Venus, al opinar que la medicina procede de Júpiter y la música de Mercurio y Venus. Nuestros platónicos, sin embargo las atribuyen a un sólo dios, es decir, a Apolo. A éste los antiguos teólogos lo consideraron inventor de la medicina y rey del manejo de la cítara. En el libro de los Himnos Orfeo cree que él con sus rayos de vida reparte con largueza a todos la salud y la vida que aparta las enfermedades. Además cree que con su lira sonora, es decir con sus mociones y fuerza, gobierna todas las cosas: con la hipate, esto es, con la cuerda de

Hasta el siglo XIX la creación escénica, espacio donde se podían aunar las diferentes formas del arte —creación de vestuarios para teatro y danza, ambientaciones, iluminación etc., con la música como elemento aglutinante de todas ellas—, estuvo en manos de artesanos especializados que repetían las reglas establecidas desde el siglo XVI. Paulatinamente y debido a la exigencia de algunos directores teatrales, surgió un concepto de diseño escénico que incorporó la figura del pintor, entendido como artista y no como artesano,³ al quehacer teatral.

Esta variación en la estética, se puso de manifiesto en los teatros simbolistas que abrieron sus puertas en París en la última década del siglo XIX y que buscaban una alternativa al naturalismo imperante hasta ese momento. En los primeros años del cambio del siglo XIX al XX, tanto las artes plásticas como las escénicas, dejaron a un lado la imitación del natural que había prevalecido desde el Renacimiento. En medio de este panorama de cambio nace el término alemán atribuido a Richard Wagner (*Gesamtkunstwerk*) «Obra de Arte Total». Wagner, inspirado sin duda por el componente comunitario presente en el drama griego⁴ (casi totalidad del pueblo griego asistía a las representaciones teatrales), persiguió la idea de una obra global que fuera la suma de todas las artes individuales: música, poesía, danza, escenografía, artes visuales etc., se unirían formando una única y sublime pieza.

En el *Gesamtkunstwerk*, se pretendía elevar al ser humano, convirtiendo a la persona en la medida del Arte. Y es en este sentido, en el que el compositor Richard Wagner o el director y escenógrafo suizo

sonido grave, el himeneo; con la neate o cuerda aguda cree que produce el verano y con las dionas o de sonido medio, la primavera y el otoño. Por tanto, si el mismo es señor de la música y descubridor de la medicina, ¿qué tiene de admirable que los mismos hombres practiquen con frecuencia ambas artes? (...)

Marsilio Ficino: *Carta sobre la música*. En Marsilio Ficino. 1993, *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Ed. Anthropos.

3. En 1890, el poeta Paul Fort en su *Théâtre d'Art* solicitó la intervención en sus montajes de pintores tan importantes como Bonnard, Toulouse-Lautrec, Denis o Münch. En el año 1896 en el *Théâtre de l'Oeuvre* se representó *Ubu Rey*, con decorados y máscaras de Bonnard, Toulouse-Lautrec, Serusier y Vuillard.

4. Uno de los motivos que explica esta asistencia masiva a las representaciones teatrales es la ausencia de discriminaciones de cualquier clase para el acceso a las mismas (a pesar de que al público se le destinaba el asiento en las gradas atendiendo a su posición social), a diferencia de lo que sucedía con otro tipo de acontecimientos como los jurados o las **asambleas** populares.

Adolphe Appia, propugnan un Arte de Comunidad, como único medio de elevar al conjunto de la sociedad. Para entender bien este ideal de arte comunitario, hay que tener en cuenta que este momento coincide con el enorme interés del público por el espectáculo en general y por las artes escénicas de vanguardia. Aunque el enfrentamiento contra las posiciones que defendían el valor absoluto de la palabra en un espacio escénico, fue en realidad liderado por Wagner, esta confrontación llevó a Appia⁵ (que fue junto con Arthur Gordon Craig el auténtico renovador del teatro en los años del cambio de siglo), a definir ese *Nuevo Teatro*, del que reclaman casi todas las experiencias artísticas contemporáneas (*happening*, *performance*, instalaciones, espacios sonoros etc.). La estética y la filosofía ya no tratan de explicar como a través del Arte se llega a Dios, sino como mediante el Arte la sociedad puede crecer y mejorar.

Este concepto de Obra de Arte Total, se ve influenciado también por la *Teoría de las Correspondencias*⁶ de Baudelaire que establece un mismo origen para las sensaciones olfativas, táctiles, gustativas y visuales, e interrelaciona las diversas cualidades de los géneros como la pintura, la música o la literatura.⁷

Después de esta visita breve a la Historia del Arte y del pensamiento, al tratar desde el punto de vista de la experiencia personal (por supuesto subjetiva), este parentesco entre las artes y centrándonos en las relaciones dibujo-música, concluiremos en que si bien percibimos ambas manifestaciones por medio de órganos físicos diferentes, el ojo y el oído, los estímulos visuales y acústicos llegan a nuestro cerebro y producen sensaciones que se transforman en sentimientos y que esos sentimientos son universales aunque las realidades que los produzcan sean diferentes.

5. VV.AA. Adolphe Appia, 2004. *Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

6. En el soneto “Correspondencias” (perteneciente a *Las Flores del Mal*) Baudelaire esboza una teoría tanto estética como ética. Todo está en la naturaleza y todo se corresponde. Lo sucio, la violencia, la enfermedad, la belleza y el amor forman parte de esas posibles correspondencias. Baudelaire recupera la antigua teoría panteísta retomada a su vez por Pico della Mirandola en el siglo XV, los primeros románticos alemanes alrededor de 1800, Edgar Allan Poe, referente poético de Baudelaire y por supuesto por la estética Taoísta.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2003.

7. José A. Sánchez. *La Escena Moderna*. 1999, Madrid: Akal, p.15.

Schopenhauer en *El Mundo como Voluntad y Representación*⁸ argumenta refiriéndose a la música (reflexión que también puede aplicarse a las demás facetas del Arte):

(...) «La música no expresa, pues, tal o cual alegría, tal o cual pena, tales o cuales dolor, horror, delicia, goce o calma espiritual; expresa la alegría, la pena, el dolor, el horror, la delicia, el goce y la calma espiritual *en sí mismos*, en abstracto hasta cierto punto» (...)

Distinguimos el sonido a través del oído, aunque indudablemente también se escuche a través de los poros de la piel – (Según el neurólogo Antonio Damasio, premio Príncipe de Asturias 2008, parece ser que el sistema auditivo se encuentra situado en el cerebro cerca de las zonas donde se desarrolla el sentido del dolor, el placer, los impulsos y las emociones básicas. Por tanto las vibraciones físicas convertidas en impresiones sonoras son una variación del sentido del tacto, capaces de alterar mucho más el estado de nuestro cuerpo que las formas de luz que originan la visión)⁹. Dejando a un lado estas puntualizaciones y concertándonos en el oído, podemos afirmar que éste es el órgano que detecta las vibraciones físicas y las convierte en señales que se transforman en sensaciones sonoras en el cerebro. Por su parte, el ojo, es el órgano encargado de recoger los estímulos lumínicos y transportarlos al cerebro donde se convertirán en imágenes visuales. Estos dos procesos físicos, ponen en marcha todo un desarrollo creativo de pensamiento que requiere necesariamente descodificación, análisis y síntesis.

Dependiendo de nuestras experiencias personales, del momento preciso en el que nos encontremos, o incluso de las circunstancias y las personas que nos rodeen, percibiremos la música, la transformaremos en sensación y posteriormente nuestro cerebro convertirá esta sensación en sentimiento¹⁰.

8. **Schopenhauer, Arthur (1784-1860)**. 2003 *El Mundo como Voluntad y Representación*. traducción, introducción y notas de **Pilar López de Santa María** Madrid: Trotta.

9. Referencia extraída de: Barenboim, Daniel. 2008. *El Sonido es Vida. El Poder de la Música*. Colombia: Belacqua, Colección Documentos. p.40.

10. Antonio Damasio en una entrevista concedida a Eduard Punset, hace una fascinante distinción entre emoción y sentimiento:

(...) “Es muy importante **distinguir entre la fase de la emoción y la fase del sentimiento**. Cuando experimentas una emoción, por ejemplo la emoción de miedo, hay un

Hasta aquí el transcurso de la «escucha consciente,¹¹» pero en el caso de los creadores visuales, aquellos cuyo lenguaje fundamental es la imagen, este proceso continúa. Esas sensaciones producidas por la música, se transforman en recuerdos, en colores, en formas; se convierten pues en otro lenguaje, el lenguaje visual, que a través de las herramientas que le son propias se fijará en un nuevo soporte, el papel, la tela, el cartón etc. Así, aunque los sentimientos sean universales, al realizar una obra partiendo de la información musical que hemos recibido, deberemos sintetizar, tomar decisiones, olvidar parte de la información y añadir otra, es decir, pensar de nuevo artísticamente conforme a las leyes de nuestro universo plástico. Quisiera también señalar la importancia del sentido del oído para ayudarnos a recordar, a evocar y por tanto establecer relaciones y formular nuevos pensamientos que puedan traducirse en formas reconocibles o abstractas. Por su puesto esta capacidad no es exclusiva del oído, de igual modo un olor ó una luz que incide de determinada manera en una superficie puede hacernos recordar, pero tal vez sea el oído el sentido que más fácilmente establece un vínculo entre presente y pasado.

estímulo que tiene la capacidad de desencadenar una reacción automática. Y esta reacción, por supuesto, empieza en el cerebro, pero luego pasa a reflejarse en el cuerpo, ya sea en el cuerpo real o en nuestra simulación interna del cuerpo. Y entonces tenemos la posibilidad de proyectar esa reacción concreta con varias ideas que se relacionan con esas reacciones y con el objeto que ha causado la reacción. Cuando percibimos todo eso es cuando tenemos un sentimiento. Así que percibiremos simultáneamente que alguien ha gritado (y eso nos inquieta), que nuestra frecuencia cardiaca y nuestro cuerpo cambian, y que, cuando oímos el grito, pensamos que hay peligro, que podemos o bien quedarnos quietos y prestar mucha atención, o bien salir corriendo. **Y todo este conjunto** -el estímulo que lo ha generado, la reacción en el cuerpo y las ideas que acompañan esa reacción- **es lo que constituye el sentimiento**. Sentir es percibir todo esto, y por eso vuelve a situarse en la fase mental. De modo que empieza en el exterior, nos modifica porque así lo determina el cerebro, altera el organismo y entonces lo percibimos” (...)

Charlas con Eduard Punset. El Cerebro, Teatro de las Emociones. Madrid (11-04-2006)

http://www.eduardpunset.es/charlascon_hist.php fecha de consulta 8-06-09

11. Oír no es escuchar y los oídos a diferencia de los ojos no tienen párpados, sólo podemos cerrarlos tapándolos con las manos ó insertando en ellos algo que medie entre la realidad que nunca calla y nuestro interior.

Ya hemos planteado el tema de la «escucha consciente» y de cómo quien habitualmente se expresa utilizando un lenguaje visual, puede elaborar e interpretar con el lenguaje de la imagen que le es propio, esa música. Pero también cabe plantearse el caso contrario, es decir, como un músico puede elaborar a partir de una pieza visual otra sonora. En mi opinión, el proceso sería el mismo, después de realizar una «mirada consciente» (aquella que controla el tiempo que dedica a cada forma, a cada volumen, a cada cambio de superficie, que anota los detalles...), los estímulos de naturaleza visual llegarían a nuestro cerebro donde serían codificados y transformados dando como resultado una pieza musical.

Aunque el rasgo que establece la diferencia entre como se manifiestan música y dibujo, sea que estas dos facetas del Arte utilizan sistemas semiológicos distintos, el Arte tiene una misma génesis, el intento de exteriorizar lo que constituye nuestro interior y nos conmueve, o en palabras de Ernst Fisher: «El medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante»¹².

12. Ernst Fisher. 1993. *La Necesidad del Arte*. Barcelona: Ediciones Península.

VER LA MÚSICA

CARMEN LLORET
Catedrática de Universidad
Movimiento – Animación
Universidad Politécnica de Valencia

Una de las cualidades esenciales de las artes plásticas es hacer visible aquello que no se ve. El artista puede expresar en imágenes sensaciones, sentimientos, relaciones armónicas observadas o ideadas. Aunque el resultado definitivo, la obra en la que se traduce, lo constituyan formas, colores, tonos o texturas, realmente lo importante es que el artista puede mostrar en superficies estáticas acontecimientos, sucesos, vivencias temporales y espacios infinitos.

No es nuevo expresar la música a través del lenguaje plástico, sin embargo sigue siendo poco habitual. Generalmente el artista plástico toma como punto de partida experiencias visuales, observadas o imaginadas. Su conocimiento del mundo está basado en sus circunstancias temporales y espaciales, pues tanto objetos como acontecimientos *son y se están haciendo*, a la par, en un espacio-tiempo determinado e inseparable. Junto a esta relación se amalgaman sonidos y olores que colaboran a precisar el recuerdo.

El sentido visual del artista plástico está más desarrollado, y por el contrario se ejercita menos en la exploración de las sensaciones auditivas, táctiles u olfativas. Por lo que, indudablemente, supone un importante reto el abordar la experiencia de expresar en imágenes la música.

Parece incuestionable, que en el hecho plástico tienen lugar una serie de operaciones entrelazadas, inseparables y consecuentes unas de otras,



que vienen a ser los principios generales de toda comunicación visual. Podríamos reconstruir el proceso de la siguiente forma: al artista le llega información que selecciona, conforma, retiene y ordena, estableciendo un nuevo orden mediante el lenguaje plástico. La plástica organiza nuestras vivencias interpretando el mundo, pero además no reproduce una realidad ya dada, sino que inventa una visión nueva del espacio y del tiempo, de la formación y su movimiento, crea un nuevo orden, expresado mediante imágenes.

Dicho mecanismo hay que entenderlo como un proceso inseparable y consecuente, donde cada operación, delimitada hipotéticamente para definirla, tiene una influencia directa sobre el resto. El artista plástico, al concebir su obra, tiene que realizar dos funciones esenciales: recoger información y transformarla, antes de transmitir su resolución en el orden plástico, o lo que es lo mismo, antes de configurar materialmente su obra. Estas dos funciones iniciales, sólo en teoría están separadas, pues evidentemente, en la práctica se interaccionan de forma muy compleja. El artista debe pretender que a pesar de esta distinción el encadenamiento inseparable del proceso plástico, no se diluya.

Entre los elementos que componen la música y la plástica podemos establecer una serie de parangones, a través de elementos afines, pues en ambas existen tonos, matices, ritmos, acordes, silencios, que nos hablan de cosas similares en distintos lenguajes; sin embargo estos solamente son herramientas de trabajo, vehículos para componer la unidad. Lo esencial es su conjunción, la relación que se establece. Por lo que basarnos en la similitud de estos datos y establecer pautas comparativas nos conduciría a parcelar y cuantificar los sonidos y las imágenes, provocando una obstrucción notoria que nos impediría conocer la esencia de lo expresado.

Es evidente que no podemos hacer llegar a otros lo que comunica una determinada obra plástica apoyándonos exclusivamente en un sistema discursivo. Como afirma tajantemente P. Francastel: “Figurativo o no, un sistema sólo tiene valor en tanto que sistema. Analizando sus procedimientos no descubrimos al final más que una polvareda de elementos.” (Francastel, 1967:303) Y lo mismo ocurre si pretendemos extrapolar los dos lenguajes.

Nadie por mucha que sea su sensibilidad podrá imaginar, tal como existe, una obra de arte a partir de una descripción exhaustiva. “Entre el divisar de un pensamiento por intermedio de la lengua y por intermedio de la forma, existe un abismo que nada puede llenar”. (32), o como dice

Susanne K. Langer: “La significación de una obra de arte su significación esencial o artística no puede anunciarse nunca en lenguaje discursivo.” (Langer, 1957:72).

El arte plástico proclama un nuevo orden, que a diferencia del lenguaje verbal no se basa en elementos y estructuras con significados prefijados. Cada una de las imágenes no tiene un significado concreto establecido a priori, siendo ello decisivo para su comprensión universal. Según G. Kepes:

El lenguaje visual es capaz de difundir el conocimiento con más eficacia que casi cualquier otro vehículo de comunicación... La comunicación visual es universal e internacional. Ignora los límites del idioma, del vocabulario o la gramática y puede ser percibido por el analfabeto tan bien como por el hombre culto... Puede reforzar el concepto verbal estático con la vitalidad sensorial de las imágenes dinámicas. (Kepes, 1944:23)

Las imágenes del lenguaje plástico (como los sonidos), no tienen un significado concreto, no traducen necesariamente valores del mismo orden que los símbolos lingüísticos o matemáticos. Pero, los seres humanos compartimos básicamente un elemental sistema perceptivo, que tiene en cuenta las propiedades fundamentales de los elementos de la configuración del lenguaje plástico; admitiendo infinitas variaciones debido a las relaciones estructurales de los mismos. Esta posibilidad de variación es la que hace viable la no reiteración de las imágenes plásticas.

De igual modo ocurre cuando queremos expresar en plástica la música, no se trata de una extrapolación de las cuestiones afines, sino que tendremos que dejarnos llevar por la intuición, para captar la intención musical de golpe, si bien, posteriormente podremos analizarla, para apoyar mejor nuestra intuición inicial.

El carácter unitario de una obra musical, como en toda obra de arte, se evidencia desde el inicio. En el momento en que suenan los primeros compases se intuye el significado la obra, lo que nos brinda o sugiere un orden plástico, unas formas unos colores específicos, definidos o sinuosos oscuros o tenues. Detectamos sus características esenciales, su devenir, su ritmo, su potencia; que no se corresponden paritariamente con la evolución de la pieza, sino más bien con su esencia.

Ahondando en las raíces del arte podemos lograr un camino de encuentro, que considero se encuentra en la expresión del devenir. Tradicionalmente se ha considerado la música un arte temporal y al arte plástico

arte espacial, apoyándose en la materia que las compone. Sin embargo, esta distinción se diluye al referirnos a la expresión del movimiento; pues la esencia del devenir se basa en la comprensión de su íntima e inquebrantable relación del espacio-tiempo que lo constituye.

En ambos procesos se descubre otra semejanza, sobre todo cuando se trata de expresar la movilidad de elementos intangibles, aquellos que su forma está en continua evolución, en un movimiento sustancial constante que no origina ninguna forma definida. En tales casos es preciso observar y comprender su incesante cambio, evaluando las constantes uniformes del tránsito y las variables que lo definen y diferencian de otros movimientos, originando un refuerzo muy valioso para la imaginación del artista. Pues como nos dice Gaston Bachelard: “Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva” (Bachelard, 1943:12) y es esto precisamente lo que intenta todo artista: Al concebir su obra, transforma lo que está absorbiendo del concierto, concibiendo a través de su imaginación una nueva configuración de los sonidos y su devenir, mostrando al exterior su visión interna de ellos.

Durante la vivencia de expresar la música en directo no sólo se produce el encadenamiento inseparable del proceso plástico, aludido anteriormente, sino que se radicaliza el proceso ocasionándose una fusión entre la concepción inicial de la idea, que nos ofrece su conocimiento anterior o nos propicia su apertura y la aventura del encuentro. Entonces desaparecen pautas, correspondencias y similitudes entre los distintos elementos y se percibe su cohesión.

Es hermoso afrontar el reto e inmersos en la totalidad evolutiva del sonido, de este modo la sensación es de participación en el evento, antes que de representación del sonido. Es nuestra forma de vivir la música.

BIBLIOGRAFÍA

FRANCASTEL, Pierre

1967 *La figure et le lieu*, París, ed. Gallimard, (tr. cast. Alfredo Silva Estrada, *La figura y el lugar*, Caracas, Monte Avila ed., 1969, 304 págs.).

LANGER, Susanne K.

1957 *Pblems of Art*, Nueva York, ed. Charles Scribner's Sons, (tr. cast. Enrique Luis Revol, *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, ed. Infinito, 1966, 192 págs.).

KEPES, Gyorgy

1944 *Language of vision*, Chicago, ed. Paul Theobald, (tr. cast. Enrique L. Revol, *El lenguaje de la Visión*, Buenos Aires, ed. Infinito, 1969, 304 págs.).

BACHELARD, Gaston

1943 *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, José Corti, (tr. cast. Ernestina de Champourcin, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión 1980, 328 págs.).

LAS FORMAS DE LA EMOCIÓN

MARÍA MONTES PAYÁ

*Titular de Universidad de la Facultad de BB.AA.
de la Universidad Politécnica de Valencia*

Imaginemos un hueco, un vacío, un silencio...
Emerge, de repente, un potente sonido,
que, como un trueno, rompe la calma.
Pincel en mano, los dibujantes atienden, su corazón se acelera...
Otros sonidos, cual suave brisa, se acercan,
cruzan el espacio, agitan sus cabellos.
Ahora, delicadamente, surge, tímida, la melodía,
para, frenándose bruscamente, dejar paso al drama,
al potentísimo grito que colma el vacío,
atrapando a los oyentes en sus garras intangibles.
Con los ojos cerrados, ellos son oquedad sensible, dulces siseos,
juguetonas melodías, tremebundas tormentas...

Poco a poco, unos ojos se abren, una mano se mueve
y se lanza voraz sobre el papel, cubriéndolo de signos.
Otro dibujante, allí, mira su hoja inmaculada,
y, alzando la mano, con fino pincel y sumo cuidado,
crea formas sutiles, exquisitos arabescos,
rotos, aquí y allá, por rotundas pinceladas.
Así, uno tras otro, dan forma a sus emociones,
metamorfoseadas en grafías plenas de movimiento, de vida.

Como un todo fragmentado, el arte.
Calidoscopio genial:
un gesto promueve gestos;
etéreas melodías fijan formas conmovidas;
el músico, el dibujante, se observan, agradecidos.

DIBUJANDO LA MÚSICA DEL NATURAL

RICARDO MARÍN

DIBUJANDO LA MÚSICA DEL NATURAL

Este capítulo es una descripción e interpretación visual de algunos de los múltiples conciertos y de varias de las actividades que tuvieron lugar en el taller de dibujo que se desarrolló a lo largo del Festival. El dibujo del natural es un tipo de dibujo que se caracteriza fundamentalmente porque lo que se está dibujando tienen que estar necesariamente presente ante la mirada de la persona que dibuja. La imaginación o la memoria no es que dejen de intervenir y jugar su imprescindible papel, pero en el dibujo del natural la contundencia de lo que está aconteciendo en el presente se sobrepone a cualquier otra cosa. Al dibujar del natural se está obligado a situarse plenamente ante la escena que se dibuja, es necesario estar totalmente inmiscuido e intensamente comprometido con ella; y además esa proximidad física, esa experiencia empírica inmediata, y esa estricta contemporaneidad y simultaneidad con lo que sucede, deben ser notoriamente palpables en el dibujo final. Si ese dibujo pudo haberse logrado por cualquier otro procedimiento o en cualquier otra ocasión no es propiamente un verdadero dibujo del natural. Cuando se dibuja del natural la música, es necesario estar ahí en el concierto, entre el público y junto al escenario (o bien en los ensayos previos). Esta necesaria condición, obliga a que los soportes, ya sean pequeños papeles, cartulinas o cuadernos tengan un tamaño reducido y las técnicas sean directas, ágiles e inmediatas: grafito, lápices, rotuladores, ceras, quizás la acuarela. Además, debido a la habitual penumbra en la que se sumerge al público para que el escenario, con los creadores, intérpretes e instrumentos, brille y deslumbre, el dibujante deberá trabajar guiado por la cadencia de los movimientos de sus brazos, manos y dedos. Al dibujar del natural la música ni es posible fijarse en la imagen visual que se está construyendo, ni tampoco en la escenografía de la orquesta o en los sutiles movimiento de los músicos o en la rotunda



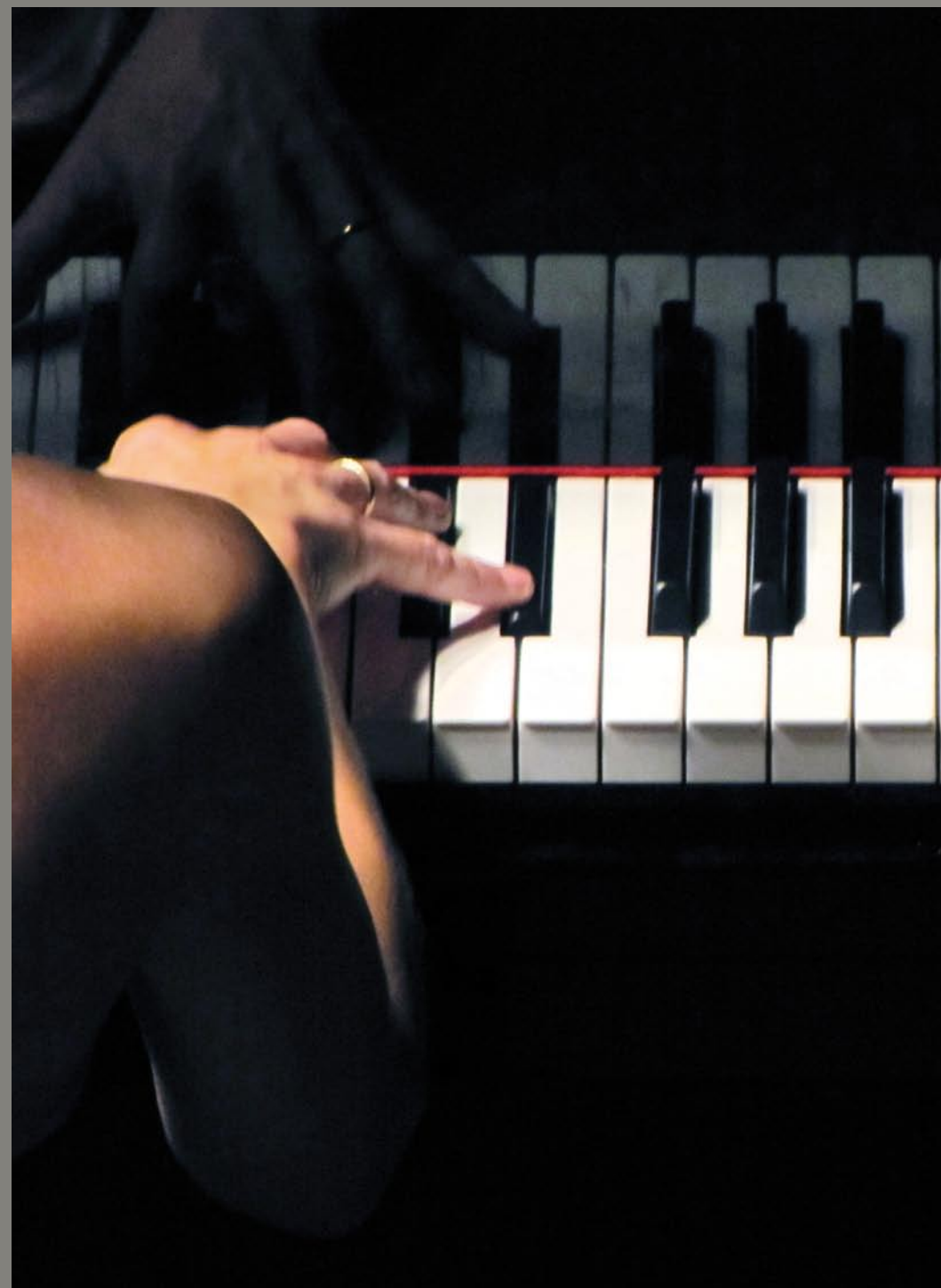








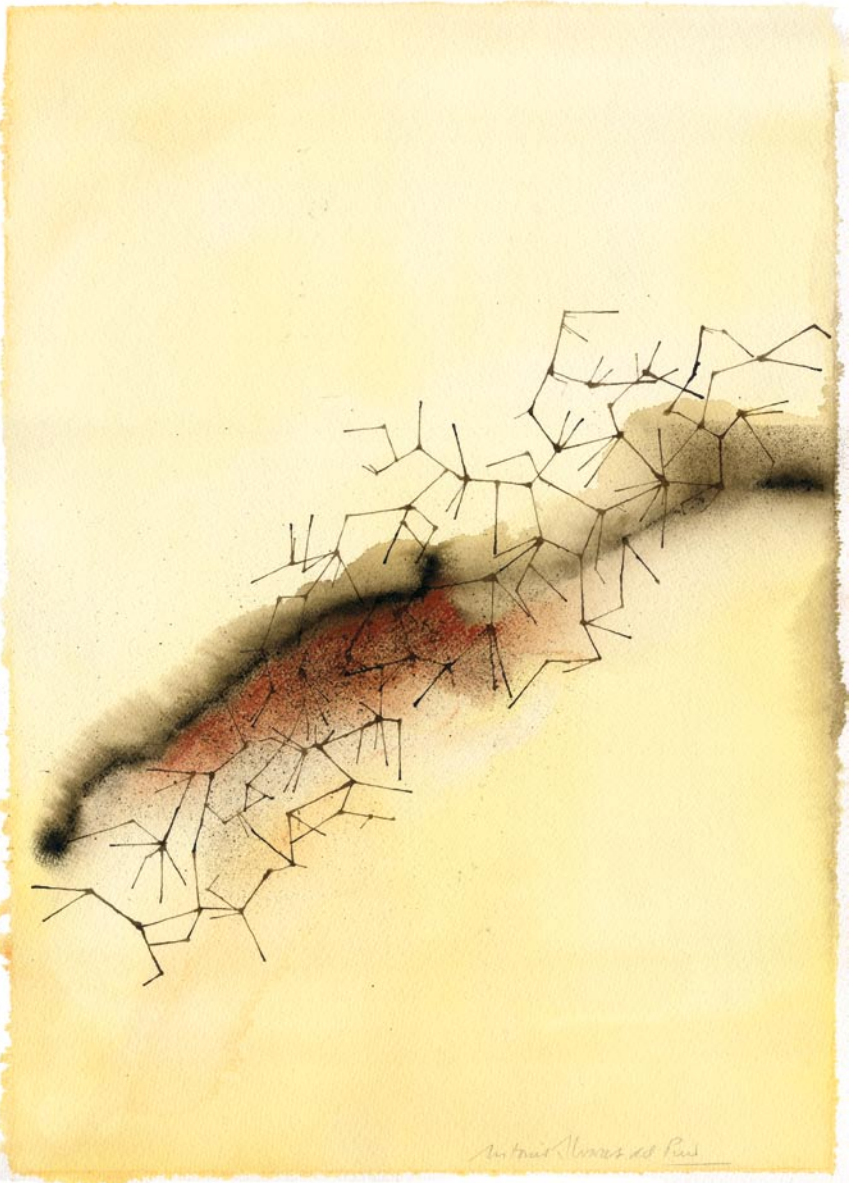






expresividad de sus rostros, concentrarse en cualquier elemento visible, irremediabilmente, dejaría escapar la música, El dibujante no puede dejar de mirar, pero no puede fijarse ni detenerse en nada de lo que puede ver. Ni tan siquiera dispone del tiempo suficiente para poder fijarse en el propio dibujo que está ahora dibujando. Por eso los dibujos del natural de la música nunca corresponden a un instante, sino a la densa, tupida y vibrante duración del tiempo. Texto y fotografías de *Ricardo Marín Viadel* y *Benjamín Juárez Echenique*

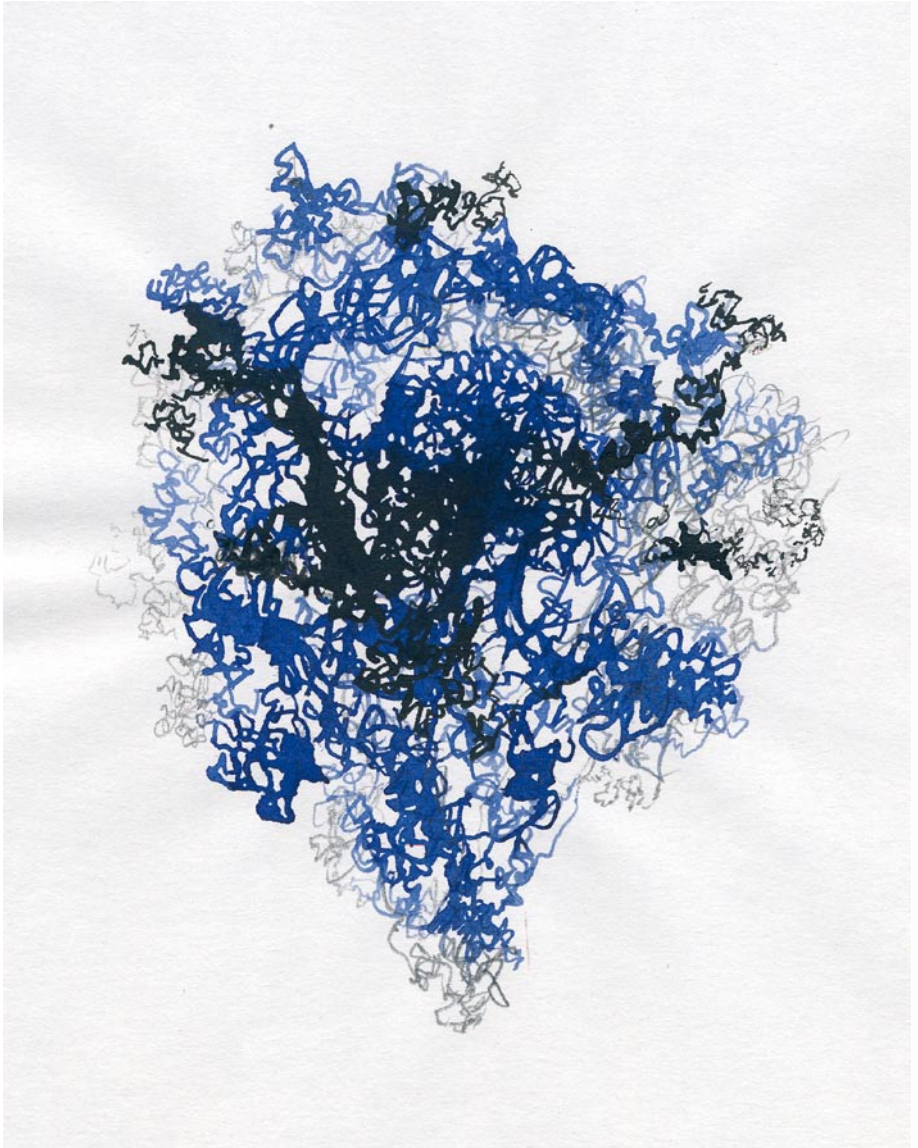
DIBUJANDO LA MÚSICA
EN EL FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ
(EDICIÓN VI)



Álvarez del Pino, Antonio



Ávila Cabeza de Vaca, José



Cabezas, María del Mar



Crespo Ureña, Ana M.



Díaz López, Maribel



F. Camacho

Franca Camacho, Daniel



Mar Garrido



Mar Garrido



Gómez de la Torre, Juan José







Paco Lagares



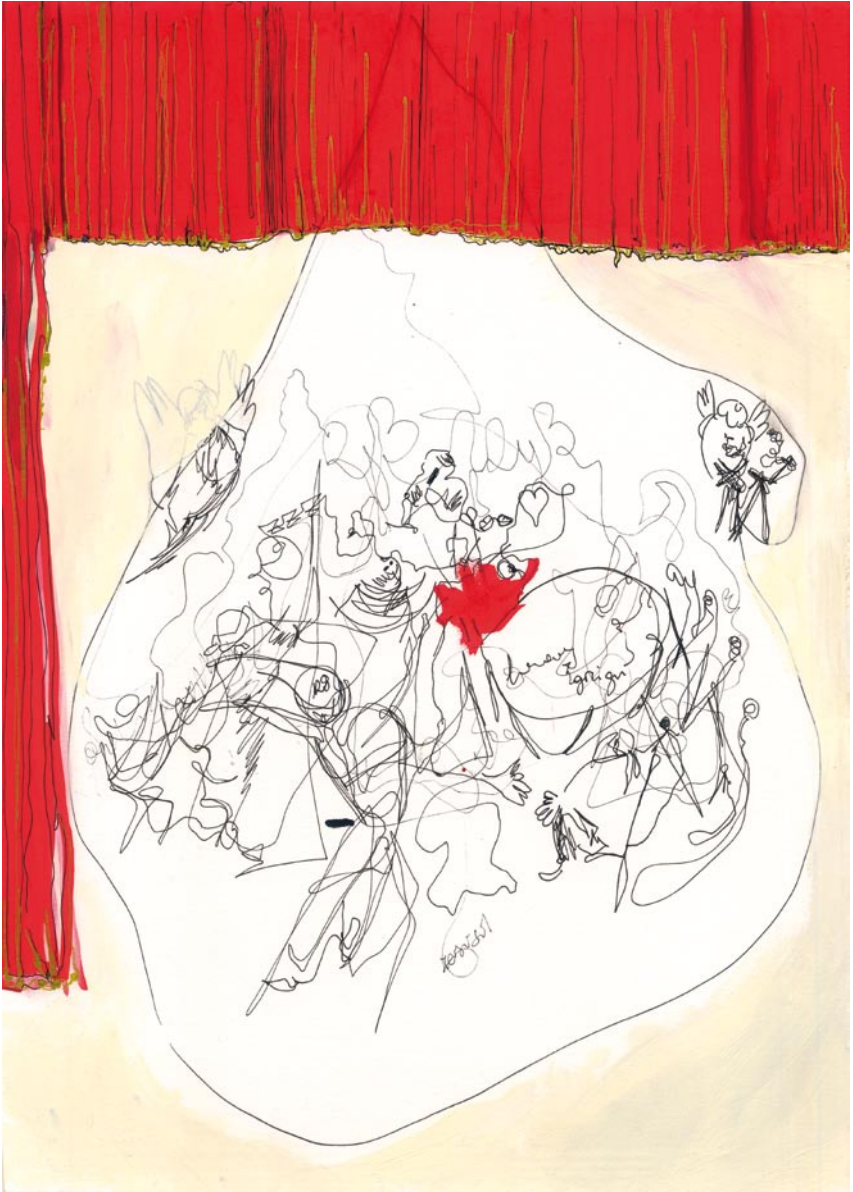
Luiza Sirbu, Anca



Luiza Sirbu, Anca



Macías Bermudez, Conchi



Maluenda, Berta



Martínez Alpañez, Elena



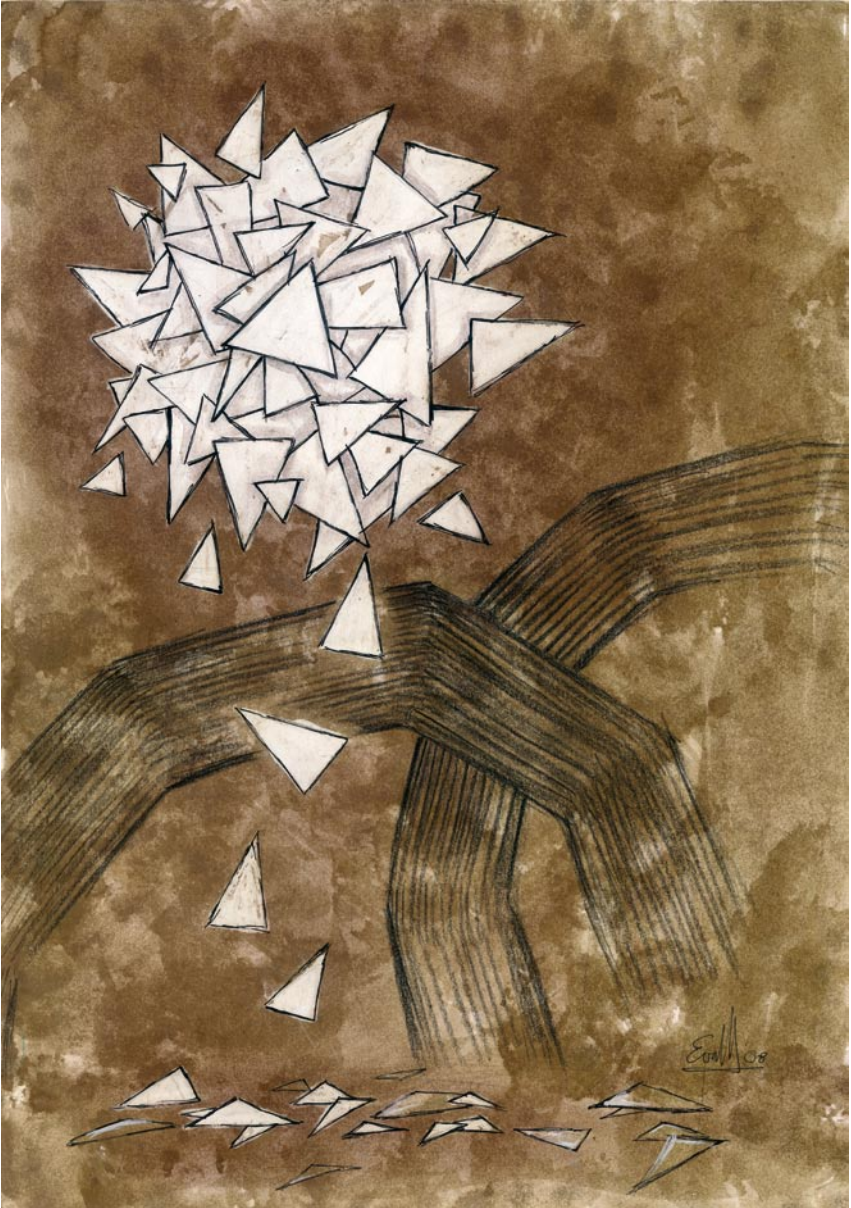
Martínez Delicado, Sergio



Melero, Sergio



Menacho García, Marta



Morales Alegre, Eva



Naranjo, José C.



Navarrete Martínez, Nicolasa



Peris Medina, Mercedes Consuelo



Peris Medina, Rosa Gertrudis



Romero Martín, José David



Sánchez Pérez, Luisa

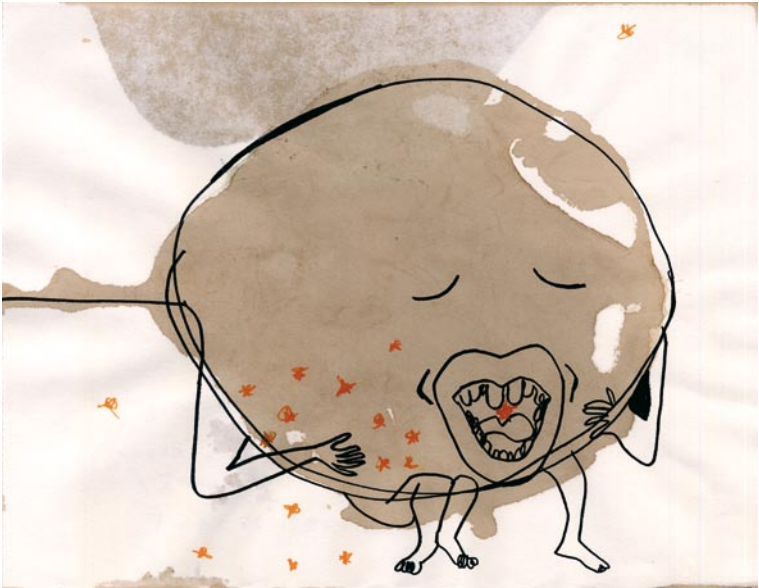


Santos Casillas, Sara

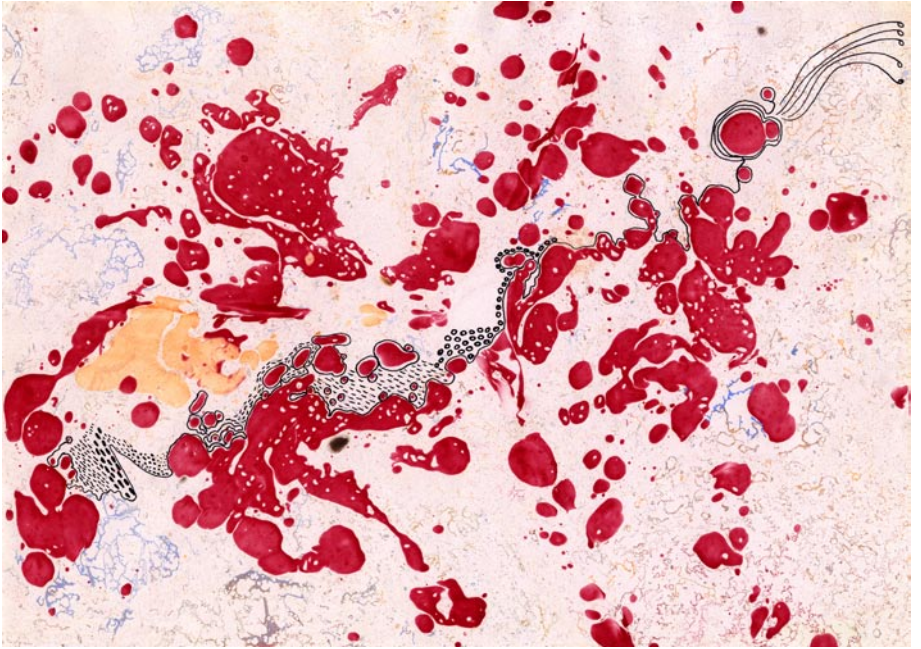
DIBUJANDO LA MÚSICA
EN EL FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ
(EDICIÓN VII)



Bru Serrano, Manuel



Canteras Jiménez, Ana María



Capilla Fernández, Cristina



Cercos Artis, Isabel





Dueñas Ruiz, Juan Jesús



Mar Garrido

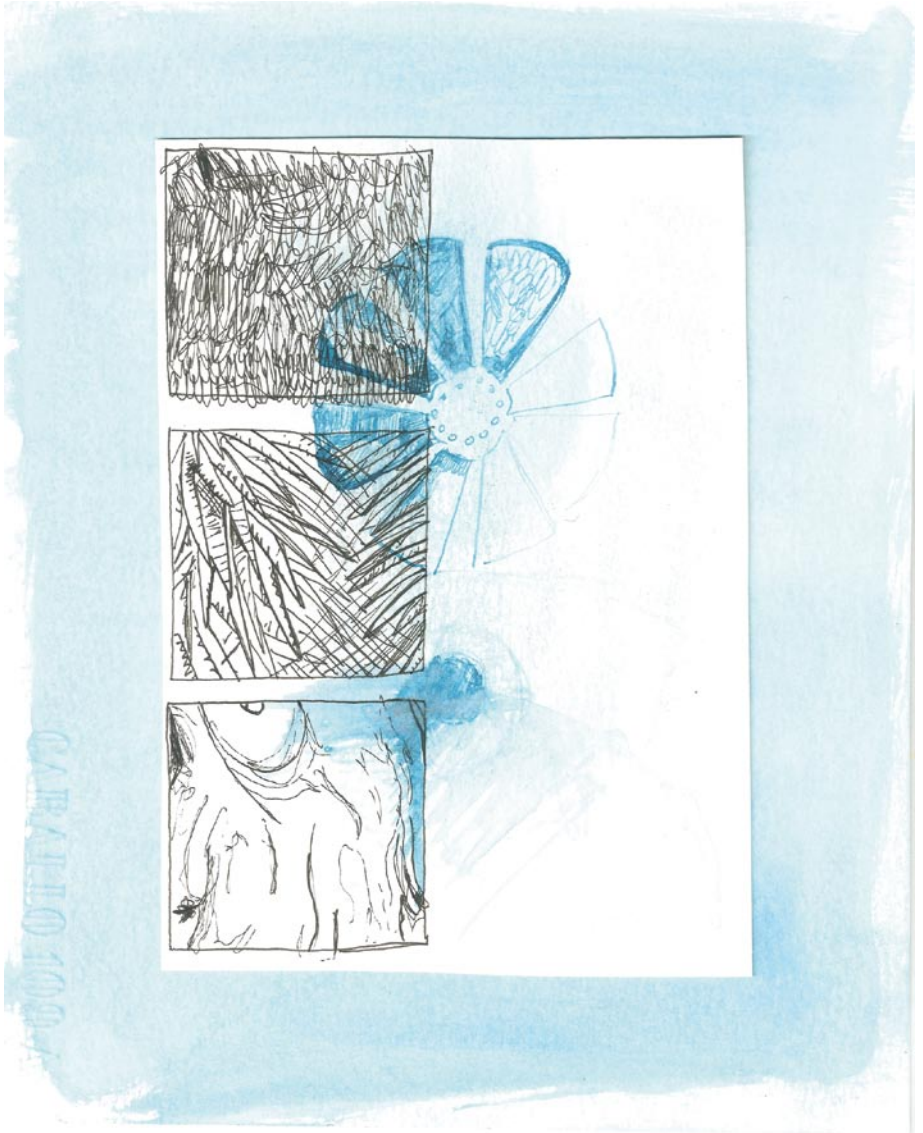


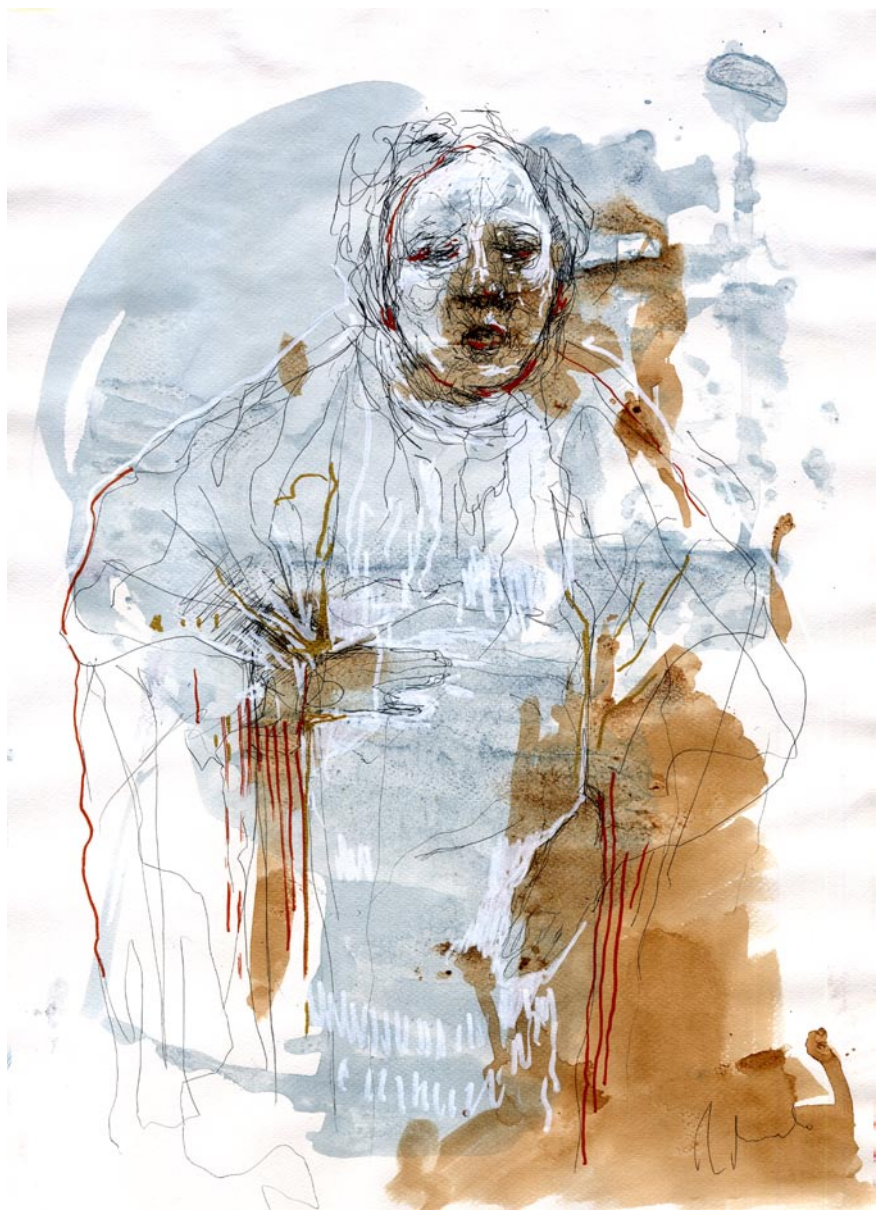
Mar Garrido



Jiménez Almodóvar, Marisa







Jurado Pérez, Rafael



Paco Lagares

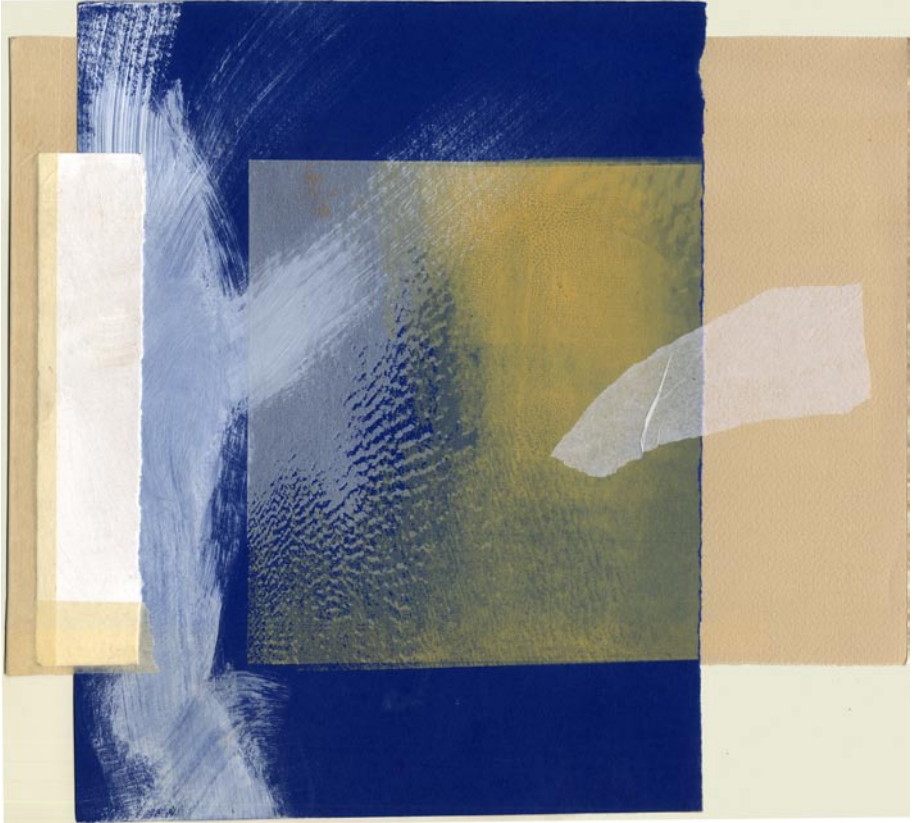




Carmen Lloret



Carmen Lloret



López Fajardo, Blas



Lozano López, Dolores



Manzano Sánchez, C.



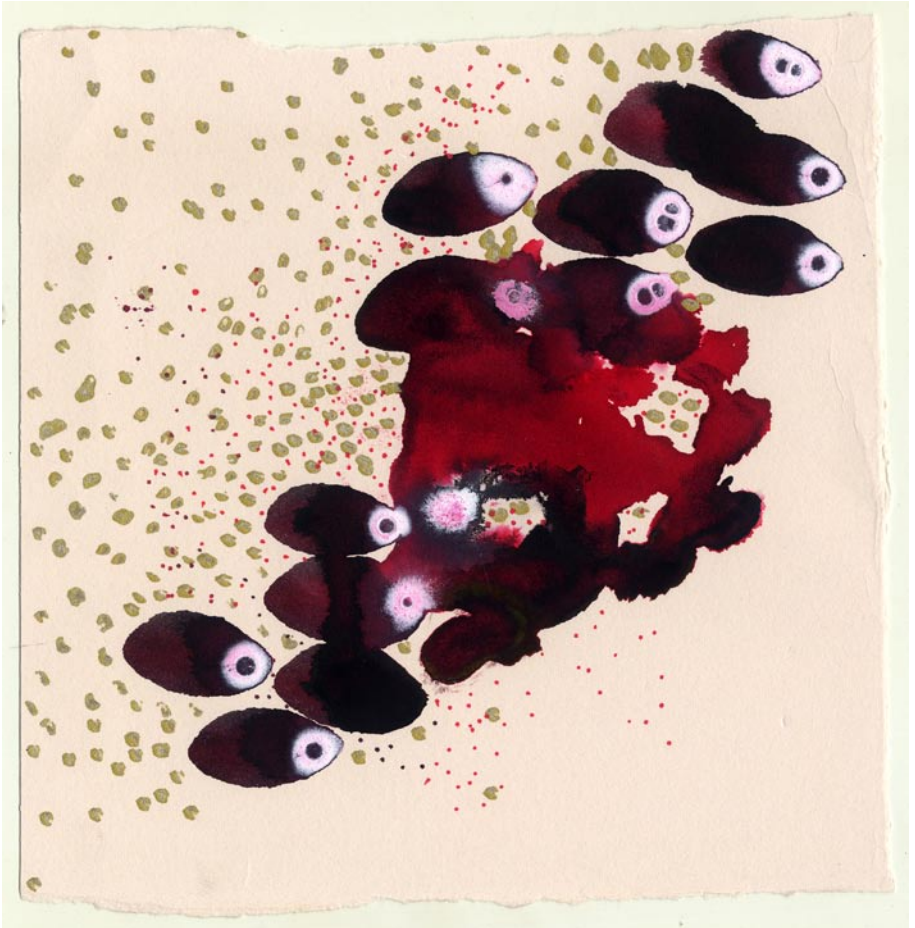
Núñez Carnero, Carmen



Núñez Carnero, Carmen



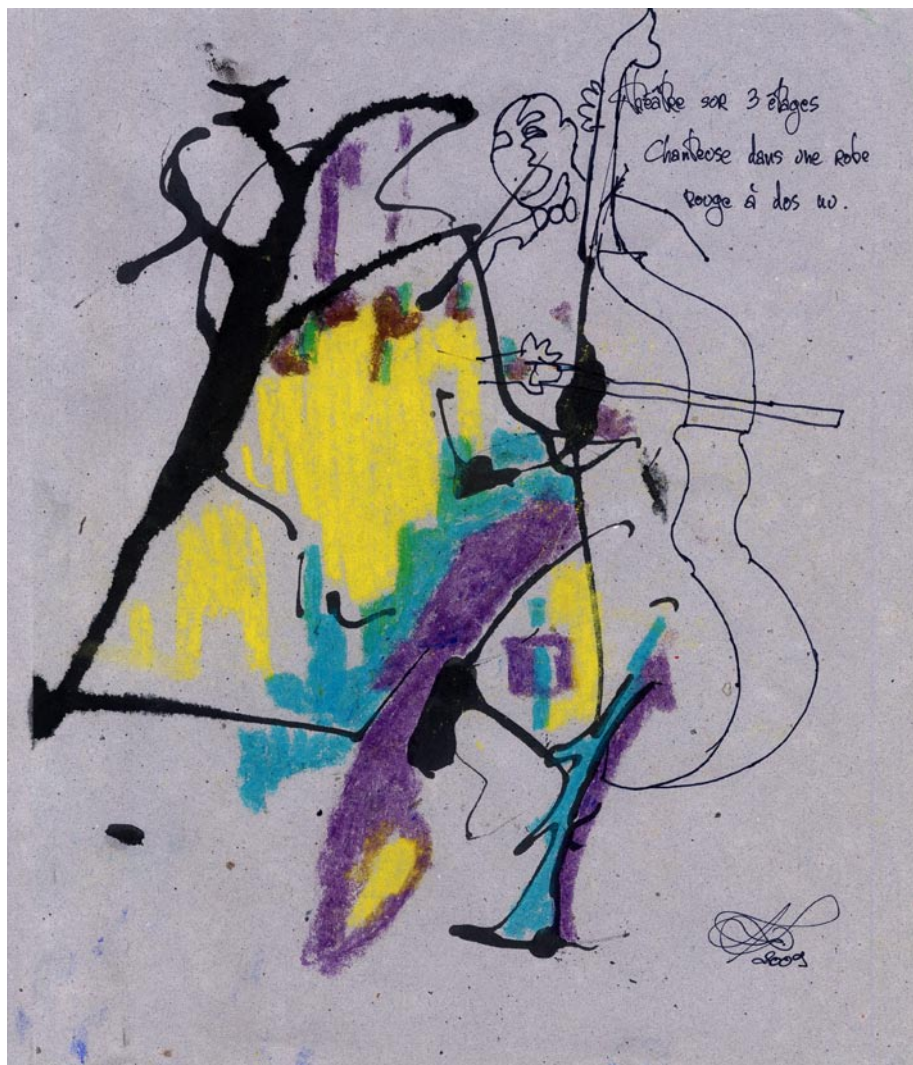
Peruja Pérez, Ana Isabel



Sánchez Pérez, María Dolores









Vázquez Crespo, Leticia

ÍNDICE

DIBUJAR LA MÚSICA. <i>Reynaldo Fernández Manzano</i>	7
LA SOMBRA DE LA SUBJETIVIDAD. <i>Asunción Jódar Miñarro</i>	9
MAPA INCOMPLETO DE RECUERDOS SONOROS. <i>M.^a José de Córdoba</i>	13
MIRAR Y VER, OÍR Y ESCUCHAR. <i>Mar Garrido</i>	21
VER LA MÚSICA. <i>Carmen Lloret</i>	29
LAS FORMAS DE LA EMOCIÓN. <i>María Montes Payá</i>	35
DIBUJANDO LA MÚSICA DEL NATURAL. <i>Ricardo Marín</i>	37

DIBUJANDO LA MÚSICA EN EL FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ (EDICIÓN VI)

<i>Álvarez del Pino, Antonio</i>	49
<i>Ávila Cabeza de Vaca, José</i>	50
<i>Cabezas, María del Mar</i>	51
<i>Crespo Ureña, Ana M.</i>	52

<i>Díaz López, Maribel</i>	53
<i>Franca Camacho, Daniel</i>	54
<i>Mar Garrido</i>	55-56
<i>Gómez de la Torre, Juan José</i>	57
<i>Jiménez Rubiño, Jesús</i>	58
<i>Paco Lagares</i>	59-60
<i>Luiza Sirbu, Anca</i>	61-62
<i>Macías Bermudez, Conchi</i>	63
<i>Maluenda, Berta</i>	64
<i>Martínez Alpañez, Elena</i>	65
<i>Martínez Delicado, Sergio</i>	66
<i>Melero, Sergio</i>	67
<i>Menacho García, Marta</i>	68
<i>Morales Alegre, Eva</i>	69
<i>Naranjo, José C.</i>	70
<i>Navarrete Martínez, Nicolasa</i>	71
<i>Peris Medina, Mercedes Consuelo</i>	72
<i>Peris Medina, Rosa Gertrudis</i>	73
<i>Romero Martín, José David</i>	74
<i>Sánchez Pérez, Luisa</i>	75
<i>Santos Casillas, Sara</i>	76

DIBUJANDO LA MÚSICA
EN EL FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ
(EDICIÓN VII)

<i>Bru Serrano, Manuel</i>	79
<i>Canteras Jiménez, Ana María</i>	80
<i>Capilla Fernández, Cristina</i>	81
<i>Cercos Artis, Isabel</i>	82
<i>Cruz, Javier</i>	83
<i>Dueñas Ruíz, Juan Jesús</i>	84
<i>Mar Garrido</i>	85-86
<i>Jiménez Almodóvar, Marisa</i>	87
<i>Jódar, Asunción</i>	88-89
<i>Jurado Pérez, Rafael</i>	90
<i>Paco Lagares</i>	91-92
<i>Carmen Lloret</i>	93-94
<i>López Fajardo, Blas</i>	95
<i>Lozano López, Dolores</i>	96
<i>Manzano Sánchez, C.</i>	97
<i>Núñez Carnero, Carmen</i>	98-99
<i>Peruja Pérez, Ana Isabel</i>	100
<i>Sánchez Pérez, María Dolores</i>	101
<i>Spínola Salcedo, Tania</i>	102
<i>Vaurez</i>	103-104
<i>Vázquez Crespo, Leticia</i>	105

