



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ARTES VISUALES

LAS PARTITURAS EXPERIMENTALES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO:
LENGUAJES GRÁFICOS – VISUALES PARA LA REPRESENTACIÓN DEL
SONIDO INTERIOR Y SU APLICACIÓN EN UNA SERIE GRÁFICA PERSONAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RENÉ ESPINOSA HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. RUBÉN MAYA MORENO
(FAD)

SINODALES:
DRA. ELIA DEL CÁRMEN MORALES GONZÁLEZ
(FAD)
MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA
(FAD)
DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE
(FAD)
MTRO. ALFREDO RIVERA SANDOVAL
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**LAS PARTITURAS EXPERIMENTALES
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO:**

**LENGUAJES GRÁFICOS - VISUALES
PARA LA REPRESENTACIÓN DEL SONIDO INTERIOR
Y SU APLICACIÓN EN UNA SERIE GRÁFICA PERSONAL**



**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO
PRESENTA:**

RENÉ ESPINOSA HERNÁNDEZ

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2019

Copyright 2019. UNAM

El presente trabajo de recopilación, investigación y proyecto es una obra intelectual protegida a favor de su productor, quedando en resguardo de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Posgrado en Artes y Diseño y la Facultad de Artes y Diseño. Se prohíbe la reproducción total o parcial, así como su alquiler y ejecución pública con fines de lucro.

Impreso en Puebla, Puebla, 2019.

LAS PARTITURAS EXPERIMENTALES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO:



LENGUAJES GRÁFICOS - VISUALES PARA LA REPRESENTACIÓN DEL SONIDO INTERIOR Y SU APLICACIÓN EN UNA SERIE GRÁFICA PERSONAL

ÍNDICE

	Página
Introducción.	7
Capítulo 1.	
<i>Panorama general sobre la incidencia de las partituras musicales en la Gráfica del siglo XX.</i>	10
1.1 Traducción en las artes de la forma musical.	11
1.2 Modelos de clasificación de las partituras gráficas y gráficos musicales.	19
1.3 Referente de artistas visuales y sonoros en un contexto local.	32
Capítulo 2.	
<i>Apuntes sobre la representación gráfica de emociones contenidas en el inconsciente.</i>	38
2.1 Reflexiones básicas sobre las emociones desde el ámbito filosófico según Descartes.	39
2.2 Consideraciones elementales acerca del inconsciente lacaniano.	47
2.3 La expresión simbólica de una emoción.	55
Capítulo 3.	
<i>El sentido de representación musical en la serie Partituras Gráficas.</i>	61
3.1 Práctica inicial de representación gráfica del sonido.	62
3.2 Interpretación del vínculo música, emociones y litografía contenido en la serie.	71
3.3 Analogías e intervención musical aplicadas en seis obras de la misma serie.	101
Conclusiones.	112
Fuentes de documentación.	114

La relación entre Gráfica y Música en mi obra, surge con el dibujo de músicos de orquesta durante sus ensayos en la ciudad de Xalapa y de orquestas tradicionales en la región centro del estado de Veracruz. La importancia de tales ejercicios y referir esta actividad, radica en que pude constatar en ese momento que mis trazos se veían afectados directamente por la presencia, sonidos, pausas y emociones que el músico transmitía a través de su interpretación; mismos que logran quedar registrados a lápiz, carboncillo, huecograbado y litografía. Más adelante, el dibujo de ruidos y sonidos en sesiones de Arte Sonoro favoreció la filtración y manifestación del inconsciente, durante la construcción de cuerpos y ambientes imaginados en la imagen.

Las experiencias anteriores determinaron un camino o varios por explorar a partir de la relación entre ambas disciplinas, como es ahondar en las posibilidades técnicas y expresivas propias de la litografía y el grabado que pudieran remitir a lo sonoro y/o musical.

El objetivo general en este proyecto de investigación es elaborar una serie gráfica dirigida a un intérprete musical o artista sonoro para indagar hasta qué punto es capaz de traducir una imagen a sonidos, cuáles recursos necesita tener o conseguir para lograrlo, qué elementos contenidos en la imagen le sirven para trabajar, entre otras inquietudes.

Se busca también dotar de contenido a la imagen a partir de la expresión simbólica de las emociones para reconocer no sólo el mundo interior del artista, sino su manifestación en otros ambientes. Elaborar imágenes que puedan hablar y remitir a lo sonoro, al interior o al *alma* de las personas como es concebida en la filosofía cartesiana.

Otro elemento de análisis es conocer el tipo de analogías que pueden darse entre imagen y sonido al realizar la práctica de interpretación musical de obra gráfica.

Colaborar con un músico o artista sonoro a partir del ‘motivo emocional’ representado en la serie gráfica y que éste sirva como lazo de unión entre las disciplinas artísticas.

El enfoque de la investigación es cualitativo, dado que no presenta estadísticas o valores de medición; por el contrario, se recurre al uso de analogías e interpretaciones personales acerca de nociones musicales, psicológicas y filosóficas para su aplicación por medios gráficos y sonoros. Desde la metodología general este trabajo es deductivo en virtud que parte de conceptos generales, los cuales sirven para enfocarlo hacia algo particular.

En el primer capítulo de esta tesis se aborda el concepto de traducción literaria como lo aplica José Emilio Pacheco en *Bajo la luz del haikú* (1997) pero en este caso encausado al proceso de interpretación musical de una obra gráfica. Se hace referencia a W. Kandinsky y S. Eisenstein, quienes utilizaron el término ‘traducción’ para referir a su práctica audiovisual; más adelante se cita la obra *Contrapunctus* (1960) de Sam Vanni quien parte de la forma musical *sonata* para aplicarla en su pintura. Se incluye también, un modelo de clasificación

cronológico de las *partituras gráficas* a partir de H. Schröder y de los lenguajes visuales para la representación del sonido, elaborado por Buj Corral. Para concluir se presentan tres casos locales en Ciudad de México, de exposiciones artísticas donde se vinculan las Artes Visuales con el Sonido.

En el segundo capítulo el lector encontrará una aproximación al término de emociones a partir de la filosofía cartesiana, así como la inclusión del inconsciente lacaniano a partir de la propuesta de Ávila, quien vincula la noción de inconsciente presente en R. Descartes, con la del psicoanalista J. Lacan; también se recurre a G. Paris y A. Liberman quienes destacan desde la Psicología y la Música, el valor de un lenguaje simbólico para lograr expresar las emociones contenidas en el inconsciente.

En el tercer capítulo se reúnen los ejercicios de experimentación inicial que buscaban el registro gráfico del sonido a partir de lo que Ettiene Souriau denomina una *estética de la vibración* (Souriau, 2016: 240); más adelante se presenta la serie personal *Partituras Gráficas*, que propone la unión de las emociones y lo musical en veintiséis litografías realizadas con este propósito, el tipo de analogías gráfico–musicales hechas entre los elementos visuales, recursos creativos y materiales empleados al momento de vincular los conceptos. Por último, como una acción transdisciplinar en la comprobación de la tesis, se presentan las seis litografías seleccionadas por el compositor Manuel Ramos Negrete para construir sonidos partiendo de una imagen dada, así como una breve descripción de las técnicas y analogías a las cuales recurrió para lograrlo.

Al respecto, Paris Gallegos, músico profesional, habló de componer una pieza musical a partir de una imagen dada usando elementos de la obra gráfica que pudieran numerarse, mismos que podrían servir de base para crear un compás musical y generar así un determinado estado emocional o carácter de la pieza, lo cual es un tipo de analogía a la que recurren compositores como William Hellerman de quien se hace referencia en el primer capítulo de este documento.

Desde las Artes Visuales un antecedente es el artista Carlos Amoraes (1970) quien ha vinculado parte de su obra con el lenguaje sonoro en animaciones como *Psicofonías* (2008) o *Useless Wonder* (2006), la colaboración con músicos como Joaquín Orellana en *Orellana's Fantasia* (2013) y más recientemente en *Partitura para ocarinas* (2017), obra compuesta por un grupo de partituras intervenidas y decenas de ocarinas con las cuales los espectadores pueden interpretar libremente la notación musical.

Los términos que aparecen en el título de la tesis y en los que se considera pertinente ahondar son los de *partitura gráfica* y *sonido interior*, ya que el primero proviene del área musical y el segundo se utiliza como metáfora de las emociones; así también, hacer mención de los lenguajes *gráficos visuales*.

El término *partitura gráfica* se define como 'la representación gráfica de una obra musical que no utiliza la grafía musical convencional (notas sobre el pentagrama) sino otros dibujos o símbolos inventados por el compositor para indicar la altura, el ritmo, el carácter y la in-

tensidad' (Millán, 2013). Así también, 'la notación gráfica es un tipo de partitura musical en la que los elementos gráficos sugieren nuevas propuestas sonoras', 'obras musicales en las cuales el aspecto visual es tan importante como la música en sí misma, piezas para ser vistas tanto como escuchadas' (Buj, 2013).

Respecto a los lenguajes *gráficos visuales* que se mencionan en el título de este documento cabe señalar que aunque la Gráfica es parte integral de las Artes Visuales, se propone unir los términos *gráfico-visual* para recalcar que se trata de un trabajo íntimamente relacionado con el dibujo y el grabado o técnicas afines; ya que al hacer referencia únicamente a *lenguajes visuales* podría entenderse un proyecto más vinculado con el video o proyecciones de tipo similar dadas las prácticas audiovisuales en boga, donde las herramientas digitales pueden resultar imprescindibles.

En cuanto al término *sonido interior*, lo que comenzó siendo un interés por llevar a cabo experimentos concernientes al registro gráfico del sonido, derivó en una introspección con el fin de encontrar *aquello* que en esencia motivara el cruce interdisciplinario que estaba proponiendo; por lo cual este hipotético *sonido* puede entenderse como una metáfora de las emociones personales alojadas en el inconsciente que se busca representar por medios gráficos y musicales.

El tipo particular de emoción a la que me refiero es distinta a la sentida al escuchar música o al realizar un dibujo, es más personal. Se intuye como una energía, un estado de ánimo, *algo* más incluyente e integral de la persona que tiene que ver con sus creencias, pensamientos, dudas o certezas, experiencias muy enraizadas provenientes del pasado y unidas a sensaciones físicas por lo general desagradables y que uno tiende a rechazar; pero que, al mismo tiempo, pueden tener *algo* importante que decir: un mensaje del inconsciente que merezca ser escuchado, reconocido y atendido, con el lenguaje propio de las emociones para traducirlo a la conciencia y dado el caso, resolver.

Así pues, se busca que el contenido de la investigación sea de interés y utilidad para el lector a partir de la aplicación tanto de términos psicológicos como musicales y de las actividades de experimentación y colaboración artística que, en suma, funcionen como un posible referente para nuevas investigaciones interdisciplinarias desde la Gráfica.



1. Panorama general sobre la incidencia de las partituras musicales en la Gráfica del siglo XX.

En este Capítulo el lector encontrará una serie de relaciones literarias, musicales y gráficas retomadas de diversos autores; mismos que sirven para comprender el lazo de unión entre las disciplinas tratadas en este proyecto.

1.1 Traducción en las artes de la forma musical.

Para comenzar este capítulo es necesario definir lo que se entiende por *partitura*, la ‘copia impresa o manuscrita de una pieza musical’ (Latham, 2008: 1159) cuya finalidad es tradicionalmente la preservación o registro del sonido.

En el Medioevo se encuentran textos antiguos con cantos corales que incluyen algunas indicaciones sobre la modulación de voz y cómo debía ser interpretada cada parte de la pieza musical. Estos breves grafismos conocidos como ‘neumas’ acompañaban al texto coral y se consideran los antecesores de las notas musicales como hoy se conocen (♫).

La *notación musical* es la manera que se tiene o dispone para escribir música. Según el *Diccionario Enciclopédico de la Música* es “cualquier indicación formal de cómo deben ser reproducidos los sonidos y los silencios que tienen el propósito de ser música. [...]” (Latham, 2008: 1053).

La *pauta o pentagrama* es la guía sobre la cual se escriben las notas musicales y son un conjunto de cinco líneas horizontales con sus espacios. Se usan signos al inicio del pentagrama –conocidos como *claves*– para definir la altura de una de sus líneas que a su vez definirá la de las notas y su correspondiente sonido.

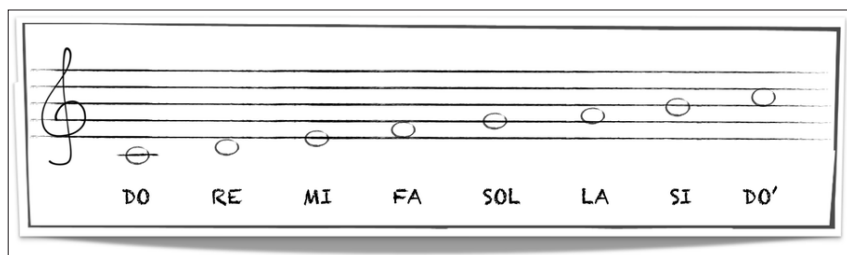


Imagen 1
Pentagrama con clave de Sol
Recuperado de:
ostinatomusicclass.jimdo.com

En el transcurso de la historia y desde que se hizo necesario el registro de la música, los mismos compositores o antiguamente las personas encargadas de hacerlo, consideraron en algunos casos incluir una imagen en la partitura o darle forma de acuerdo al *tema* o tratamiento de la obra musical. Actualmente se le conoce a este tipo de notación como *música visual*.

Latham la define en el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, como:

música visual (al.: *Augenmusik*; in.: *eye music*). Notación musical que conlleva una idea visual [...]. Se usó mucho en los madrigales y en la música sacra de los siglos XV y XVI, donde palabras como “negro”, “oscuridad” o “noche” se musicalizaban con figuras de negra y “día”, “luz”, “blanco”, etc., con blancas. Las canciones luctuosas solían escribirse en notación negra.

Aunque la música visual floreció particularmente en la música medieval tardía y renacentista, hay ejemplos ocasionales de su uso posterior; en el siglo XX, Dallapiccola acuñó el término “ideograma” para describir piezas como su *Concierto de Navidad, fatto per la notte di Natale* 1956, en la cual los pentagramas tenían la forma de las ramas de un árbol de Navidad o el tercero de sus *Cinque canti*, donde los pentagramas toman la forma de una cruz. (Latham, 2008: 1025)

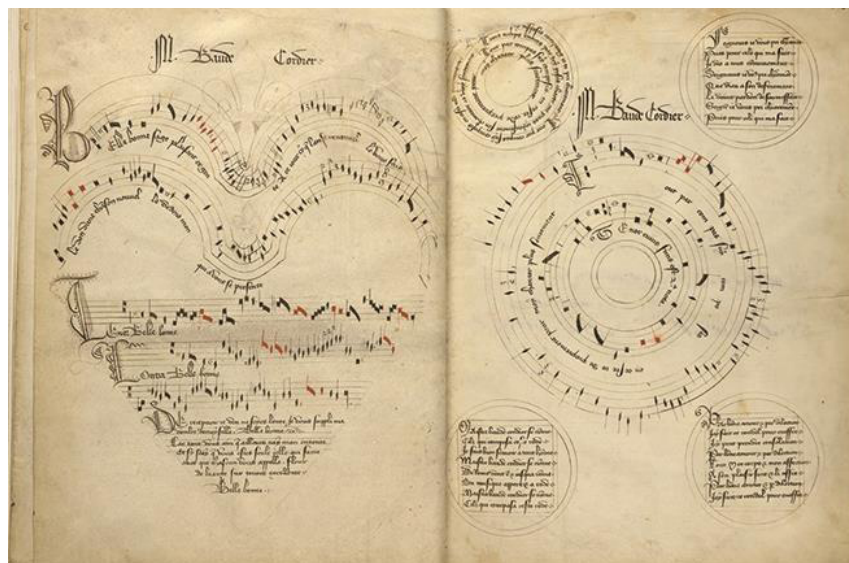


Imagen 2
Baude Caudier (1380 – 1440)
Belle, bonne, sage

Recuperado de:
amayahistoriadela musica.blogspot.com

Se considera de importancia remitir a la historia de la escritura musical porque como se verá más adelante, estudios contemporáneos reflejan que las obras de muchos de los músicos experimentales del siglo XX tienen similitudes y toman como referente la notación antigua.

El interés en esta investigación se nutre con la relación de dos disciplinas artísticas: Música y Gráfica. De tal modo que elementos que conforman una partitura musical tienen potencial para ser usados y transformados desde una perspectiva gráfica, permitiendo al artista visual valerse de esta herramienta para la ejecución de obras interdisciplinarias.

El pintor abstracto y teórico del arte Wassily Kandinsky (1866 – 1944), afirma que “toda imagen tanto del mundo exterior como del interior puede ser expresada en líneas, en algo así similar a una traducción” (Kandinsky 2013, 59) y sobre el concepto de traducción en las artes, comenta:

“Sería preciso que [...] además de las traducciones intuitivas, se llevaran a cabo experimentos planificados de laboratorio. Al respecto, podríamos recomendar un examen de todo aquel fenómeno susceptible de traducción antes que nada referente a su contenido lírico-dramático, a fin de encontrar, en la correspondencia lineal, una apropiada forma al caso. [...] En la música existen copiosas traducciones de

este tipo: “imágenes” musicales que reflejan fenómenos de la naturaleza, así como formas musicales aplicadas a obras de otras artes, etc. [...] (Kandinsky, 2013: 59, 60)”

La intención al presentar el fragmento anterior es incluir la noción de *traducción* referida por Kandinsky, como una manera de entender el proceso de *reconstrucción* de un tema entre una disciplina artística y otra.

Sobre la traducción literaria, el escritor José Emilio Pacheco (1939–2014) comenta que ésta puede resultar una actividad renovadora si se hace de una forma menos literal sin que pierda su esencia el texto original. Lo explica de la siguiente manera:

“La poesía es intraducible pero puede rehacerse por medios análogos y distintos. (...) El haikú de Basho que dice en inglés: *Carven gods long gone.../ Dead leaves alone foregather/ On the temple porch*, diría: “Dioses tallados en madera hace mucho idos.../ Sólo las hojas muertas se reúnen/ en el pórtico del templo”.

En esta verdadera “traducción de una traducción” la poesía desaparece asfixiada por la literalidad. Entonces hay que poner en práctica el consejo de Ezra Pound: *Make it new*, que interpreto no sólo como ‘hazlo nuevo’ sino también como ‘hazlo de nuevo, ponlo en el habla cotidiana de tu país y de tu época. El tiempo al pasar se llevará tu poema y otros lo harán otra vez de nuevo. No te preocupes: cumpliste con tu aquí y con tu ahora. Nadie tiene la obligación de ser eterno y servir para siempre.’

De modo que la aproximación queda así: “*Estatuas de los dioses abolidos./ Nada más hojas secas se reúnen/ a las puertas del templo* (Pacheco, 1997: 12).”

Aún siendo que Música y Gráfica son disciplinas con un lenguaje y recursos propios, también comparten elementos que las vinculan entre sí como la función de la *línea* en Dibujo y la *melodía* en Música.

Latham define melodía como el ‘resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo’, más adelante añade: ‘la calidad más elemental de una sucesión de alturas es la elevación o el descenso del tono’. También comenta la semejanza que la melodía tiene en cuanto a su función con el lenguaje hablado, donde ambas pueden considerarse capacidades fundamentales de la especie humana, pero mientras el lenguaje hablado es una forma de comunicación, ‘en todas las culturas humanas la melodía ha servido como una forma de expresión emocional’ (Latham, 2008: 934).

De este modo es posible inferir que la melodía *escrita* es el acomodo de notas musicales a distintas alturas sobre un papel pautado y este registro contiene emociones, las cuales se expresan al momento que la melodía es interpretada.

Respecto al Dibujo, Acha comenta:

“Hay que diferenciar entre la expresividad de las imágenes y la de los diferentes trazos o temblores de la línea. Se trata de una lectura grafológica o gestual: atribuir a la línea un estado de ánimo según los accidentes de su trazo” (Acha, 2004: 132).

En comparación con la escritura musical, el Dibujo es más libre: la línea puede recorrer libremente el papel añadiendo o retirando presión al momento de trazar, hacer figuras o registrar anímicamente trazos en cualquier parte del soporte y es posible hacer una lectura expresiva de ello. Donde se encuentra semejanza con la melodía es en la dirección que toma la línea dibujada: subidas, bajadas, puntos, manchas, calidades que pueden también ser expresadas musicalmente.

Es interesante volver a Kandinsky y su referencia al *punto* en la escritura, porque literalmente lo extrae de ahí para insertarlo en la plástica al momento de hacer sus reflexiones. Dice que su función y valor fonético es el de silencio y que es también un recurso en las artes en general, debido a su fuerza interna; no sólo en gráfica o pintura sino también en la danza, arquitectura y música.

También propone una manera de traducir las notas musicales de un fragmento de una melodía a puntos de distintos tamaños y alturas sobre un plano, con ayuda del músico Franz v. Hoesslin. Habla también de las posibilidades expresivas que un *punto* puede tener y que son determinadas por su *factura*. (2013: 33, 37, 42).



Imagen 3
W. Kandinsky
Gráficos de Punto y línea sobre el plano
p. 35

La abstracción es parte intrínseca de la música, tanto de los sonidos que la conforman como del código musical que la transcribe y desde una perspectiva visual la escritura musical está formada básicamente por puntos y líneas sobre un plano –que son de los que habla Kandinsky– para significar sonidos, ritmos y silencios determinados.

Sin embargo, la misma abstracción de la notación musical tradi-

cional es indescifrable para un espectador común quien desconoce o carece de la capacidad de leer y escuchar las notas musicales interiormente. Puede resultar también carente de recursos expresivos su escritura, dada la cantidad de emociones que provoca en el escucha.

Caso emblemático de la representación visual del sonido es el director de cine ruso, Serguei Eisenstein (1898 – 1948) y es en el libro *El sentido del Cine* (1942) de su autoría, que muestra una partitura visual-musical hecha a partir de la línea compositiva de cada cuadro o fotograma, misma que daba pie a la elaboración de la melodía que debía seguir cada imagen. A esta partitura le denominó *montaje vertical*, haciendo una analogía con la del director de orquesta.

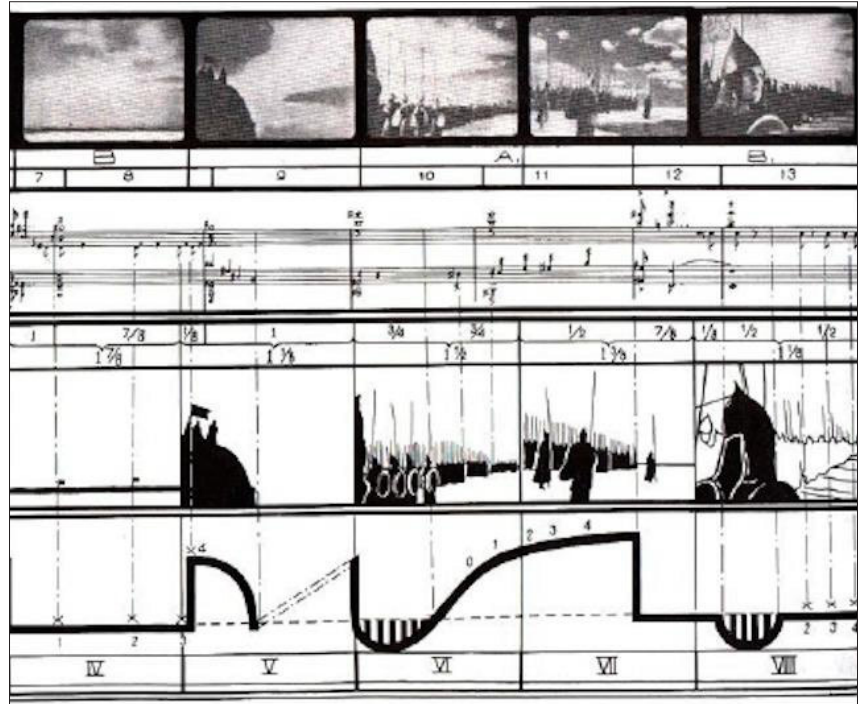


Imagen 4
Serguei Eisenstein
El sentido del cine
p. 136

Aunque se trate al final de una obra cinematográfica, él se refiere a la construcción cuadro por cuadro; es decir, que parte de una imagen estática, la fotografía, para guiar la construcción de la melodía a través del movimiento que contiene la composición plástica de cada imagen. Por lo mismo, resulta de utilidad este ejemplo para la práctica que se propone, ya que si un solo cuadro o fotograma tomado por un artista visual provocó la creación de un par de compases musicales en otro artista –Serguei Prokofiev, fue quien colaboró con el director de cine ruso–, esta relación translingüística entre música y gráfica ya fue realizada e incluso escrita como se ve en la imagen anterior, por lo cual es una base sólida para la presente investigación.

La capacidad de comunicar que tiene una imagen artística es con-natural a la de ser un lenguaje que como tal puede ser traducido a otros. Sobre la naturaleza lingüística del dibujo, el maestro Juan Acha comenta:

“[...] consideramos lenguaje a todo dibujo porque según el diccionario, lenguaje es todo ‘conjunto de señales que dan a entender una cosa’ y en un inicio estas señales fueron puros trazos lineales y luego figuras dibujadas”. [...] Constituye una actividad lingüística por estar gobernada precisamente por el deseo de registrar algo con signos visuales [...]. La facultad humana de emitir sonidos, también registrable en toda especie animal, se concreta en gritos primero y luego en una sucesión de sonidos [...] (2004: 36, 38)”.

En la introducción escrita por Luz del Carmen Vilchis del mismo libro arriba comentado, la doctora cita la respuesta que el maestro Acha da a la pregunta *¿por qué y para qué se dibuja?*

“Para proyectar y representar, para ver la realidad a través de una configuración imitada, inventada o ideada, para traducir la tridimensionalidad a la bidimensionalidad gráfica, registrar y comunicar realidades visibles o mentales, imaginadas (virtuales) o verosímiles, para relacionar la realidad con la visión y la representación de partes seleccionadas de la misma como configuraciones o imágenes gráficas. El dibujo artizado [que lo define como ‘la variedad de modos de ver el mundo’] es translingüístico, vale por lo que quiere decir y no por lo que dice” (2004: 14)

A partir de la cita anterior, Acha habla de una traducción primeramente desde la realidad percibida que es cuando se representa lo objetual o lo imaginado sobre el soporte bidimensional, en este caso por medios gráficos. Al decir también de su naturaleza translingüística, valida la reinterpretación de la obra gráfica expresada con otros lenguajes artísticos que también puede darse de una determinada forma musical a lo pictórico, por ejemplo.

Para desarrollar el siguiente caso, la *forma musical* se refiere a la construcción de una pieza, a su estructura, que “no difiere de la estructura en otro arte cualquiera: es, sencillamente, la organización coherente del material utilizado por el artista” (Copland, 1999: 114). Así, al conocer la forma musical de una sonata por ejemplo, ¿cómo dibujarla?, ¿cómo traducir su *forma* usando un lenguaje gráfico?

A continuación se cita al pintor y compositor musical Juan Antonio Muro, quien comenta en la revista electrónica *Sonograma*, sobre los elementos de carácter constructivo que la Música y las Artes Plásticas tienen en común. Propone la forma musical *sonata* como ejemplo para explicar la analogía entre la estructura de ésta y la pintura *Contrapunctus*, del artista abstracto Sam Vanni (1908 – 1992).

La información de la pintura que se muestra en la página electrónica dice que se compone de tres paneles que en conjunto miden 150 x 450 cm. La primera parte de la pintura representa “la materia en caos”; la segunda, “la lucha [...] por controlar ese caos” y la tercera, “el orden y la armonía conseguida” (Muro, 2008: 11). Por otro lado,

la forma ABA de la sonata que refiere Muro, es descrita más ampliamente por el músico y escritor estadounidense Aaron Copland (1900-1990) en su libro *Cómo escuchar la música*, de una manera sencilla y útil para comprender el desarrollo de la pintura:

“Como puede verse, el A-B-A de la fórmula se llama, en este caso, exposición-desarrollo-recapitulación o re exposición. En la parte de la exposición se plantea el material temático; en la parte del desarrollo ese material temático es tratado de maneras nuevas e insospechadas; en la recapitulación vuelve a oírse en su forma original (1999: 173).”

Imagen 5
Sam Vanni. *Contrapunctus* (1960)
150 x 450 cm
Recuperado de:
http://sonograma.org/num_02/articles/sonograma02_jamuro_cast.pdf



Muro dice al respecto que:

“Si relacionamos la sección A-1 de la sonata –exposición– con el panel de la izquierda [...] veremos que también el pintor presenta al sujeto de su pintura, [que es] la energía de la materia en caos” [...] “La parte central de este tríptico sufre un desarrollo dramático como lo sería la sección B de la sonata –desarrollo–.” Y por último: “en la tercera parte de la forma sonata –recapitulación– [...] el compositor vuelve al material presentado al principio [sin embargo] la tensión creada en ella se ha descargado y la confrontación de los temas ya no es dramática.” De igual modo el tercer panel de la pintura de Sam Vanni “representa la armonía y el orden” (2008: 12).

Es así como este ejemplo sirve de referencia para sustentar de modo general la idea de *traducción*, al crear una obra plástica a partir de una forma musical. Así, y siguiendo la línea de Muro, se piensa que la relación musical pictórica en la obra *Contrapunctus* está íntimamente ligada, enriqueciéndola plásticamente a la vez que el artista habla de sus propias preocupaciones.

En la revista electrónica referida anteriormente, Juan Antonio Muro comenta también:

“Existe otro fenómeno que pertenece al mundo sumamente interesante pero impreciso de las sinestesias. Este es el acto de ‘pintar música’, es decir pintar bajo la influencia de

la música que estamos escuchando. Actividad ésta muy común, en la que se pretende expresar un estímulo de cierta naturaleza perceptual a través de un medio propio de otra modalidad. [...] Una experiencia de este tipo puede producir la experiencia de un 'tercer espacio', la experiencia de 'algo entre medio'. Tema este de gran interés cuando se habla de creatividad o de terapia artística" (2008: 3).

Sobre lo anterior y desde la experiencia personal se ha comprobado que al presenciar un ensayo de orquesta, los mismos sonidos estimulan la línea del dibujo artizado y la representación que se haga ya sea figurativa o abstracta, se ve influida por los sonidos y silencios musicales del ensamble, así como el ambiente y la atmósfera del lugar en que la iluminación es también importante.

Por otro lado, la relación entre pintores y músicos durante el impresionismo se vio influenciada por los avances científicos de luz y color; por lo que muchos de los paisajes realizados por pintores franceses de esa época, resultaban ser más estudios de estos fenómenos físicos reflejados en la Naturaleza – la obra de Claude Monet o Georges Seurat, por ejemplo – que podían también ser modelos para tratar preocupaciones más personales – como la obra de Vincent van Gogh, Paul Gauguin o Paul Cézanne – y que definitivamente permearon a los lenguajes artísticos.

Referente a lo anterior, José Antonio Muro comenta sobre la aplicación de los conceptos 'color y ritmo' en el arte visual y musical:

[...] Sabemos cómo los compositores barrocos creaban luz y espacio; Bach, por ejemplo. Pero sólo después de que Debussy se interesara por la luz y el espacio empezamos a hablar del color, instrumental y armónico, como elemento estructural en la música.

[...] El pintor también construye la forma de sus obras utilizando los principios del ritmo. La forma en que coloca sus elementos sobre la tela, formas y colores, crean el ritmo de la obra.[...] Cuando un pintor habla sobre la combinación del color, utiliza el término 'armonía' o 'acorde' (2008: 6, 9).

Así, es posible ver que los conceptos de: forma, ritmo y color, entre otros, pueden aplicarse de modo similar y enriquecer las propuestas artísticas entre las disciplinas, lo cual sirve de marco de referencia a la presente investigación.

1.2 Modelos de clasificación de las *partituras gráficas y gráficos musicales*.

En este segundo punto se presenta un panorama general del término musical *partitura gráfica* y su relación con diversos lenguajes visuales como el dibujo, video, fotografía, objeto, collage, entre otros; para lo cual se recurre a los estudios hechos por Julia H. Schröder, quien ubica cronológicamente la práctica de la notación experimental de la música occidental y Marina Buj Corral, quien propone una síntesis de seis lenguajes visuales para la representación del sonido.

El primer punto que aborda H. Schröder en sus estudios es ubicar el origen de las *partituras gráficas* – término con el que se conoce a la escritura musical que no utiliza signos convencionales o sólo algunos de ellos para su registro (Schröder, 2010) – y como antecedente encuentra las realizadas en la época medieval, en 1400, las cuales se caracterizan por dar al pentagrama alguna forma determinada, por ejemplo de corazón o animal y dotar a la pieza de un cierto misterio dejando al intérprete la labor de descifrarla.

Dado que el código musical estaba en proceso de consolidación, el cual culmina en el siglo XVII; las modificaciones o añadidos que sufría la notación en ciernes, como el uso de color en algunas notas o de diversas grafías aplicadas, iban más encaminadas a informar claramente el modo de interpretación de la obra (Gómez, 2007: 328) y no tanto a un proceso de experimentación u originalidad.

A partir del siglo XIX y con el advenimiento del Romanticismo en las Artes, muchos compositores buscaron inspiración en otras disciplinas artísticas para ayudarse a crear un estilo único e individual, entre ellos podemos citar a Ludwig van Beethoven quien transformó sinfonías y sonatas en dramas de conflicto y resolución personales, Hector Berlioz le dio un carácter narrativo a sus obras, Mendelssohn pintó paisajes orquestales (Johnson, 2002: 1).

Con el cambio de siglo los compositores buscaron nuevos lenguajes para nutrir su música, de tal modo que Claude Debussy encontró en la poesía de Stéphane Mallarmé un referente importante, mientras que Igor Stravinsky lo hallaba en el cine y el teatro, así como en el cubismo analítico. Por otro lado, Edgar Varèse y Arnold Schönberg –uno de los músicos más revolucionarios que rompió con la tradición musical– mantuvieron una estrecha relación con pintores y artistas de diversas disciplinas de su época (Johnson, 2002: 2).

El siguiente punto que trata Schröder es a partir de 1950 con la *Escuela de Nueva York*, conformada por los músicos John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y los pintores Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, entre otros.

Ana Zugasti comenta respecto al interés de los compositores de la *Escuela de Nueva York* en la obra plástica de sus coterráneos:

“Entre los principios que los unían se encontraba un interés común por lo que acontecía en las artes visuales, principalmente en el expresionismo abstracto que comenzaba a ver

sus frutos en el Nueva York de aquella época. En clara analogía a lo que acontecía en el campo pictórico, buscaron un mundo sonoro directo, inmediato y físico que tiene como consecuencia una nueva forma de combinar los sonidos –en palabras de M. Feldman: ‘libre y espontánea como la forma que tenían de combinar los colores los expresionistas abstractos’– que los conduce hacia la indeterminación y a la creación de nuevas gráficas que permitiesen mayor libertad de ejecución al intérprete (Gómez, 2007: 355)”.

Continuando con Schröder, la práctica de estos compositores puede dividirse en dos tendencias: la primera, más practicada por J. Cage (1912 – 1992) y M. Feldman (1926 – 1987) consistía en componer a partir del *azar* y por lo general requerían de ensayos o acuerdos previos entre los músicos antes de su interpretación, como sucede con cualquier ensamble musical; la segunda tendencia más buscada por E. Brown (1926 – 2002) se dirigía a la improvisación a partir de una imagen: el *gráfico musical*.

En palabras de Brown, dice respecto al recurso visual en su obra:

“Mis primeras inquietudes para componer con lo que llamo una condición de *movilidad*, que actualmente se conoce como *forma abierta*, fue la influencia de los móviles del escultor norteamericano Alexander Calder. Al mismo tiempo, alrededor de 1948, las pinturas y métodos de trabajo de Jackson Pollock comenzaron a ser ampliamente difundidos en Estados Unidos. Entonces, la correlación que hice –correcta o incorrectamente– entre estos dos artistas, sus técnicas y puntos de vista estéticos han sido en un grado mi obsesión primaria como artista y compositor desde aquel tiempo” (Johnson, 2002: 10).

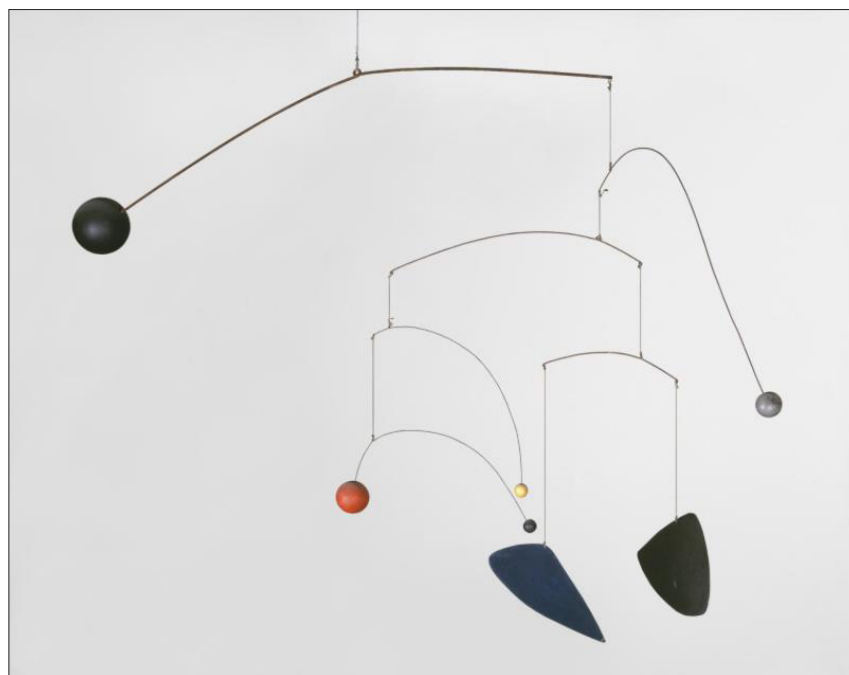


Imagen 6
Alexander Calder. *Mobile* (1932)
Escultura móvil
150 x 200 x 200 cm
Recuperado de:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-mobile-l01686>

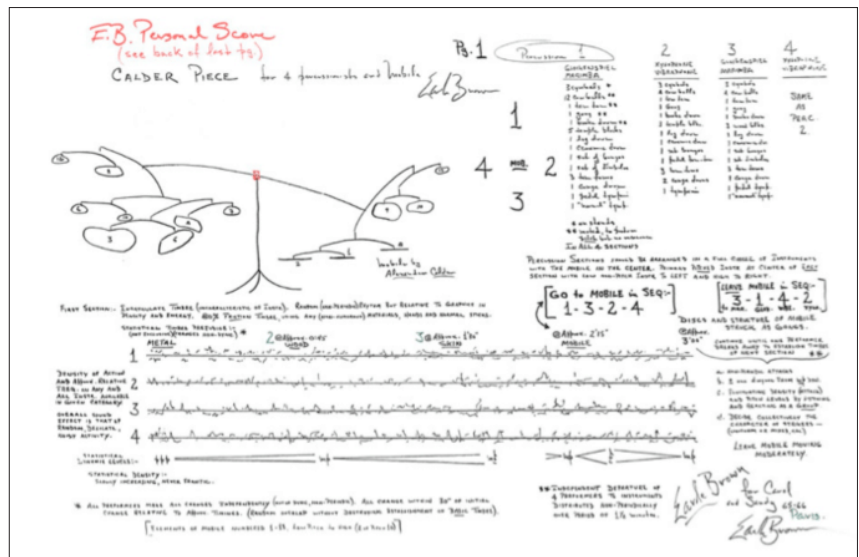


Imagen 7
Earle Brown
Calder Piece (1965 – 66) Partitura gráfica
Recuperado de:
<http://www.earle-brown.org/works/view/33>

Para la interpretación musical de la partitura *Calder Piece* (1965), E. Brown trabajó en colaboración con Alexander Calder, quien elaboró una escultura móvil para este proyecto que tituló *Chef d'Orchestre* (1966) y es la misma que se continúa utilizando al momento de su presentación, como aconteció recientemente en la Galería de Arte Tate Modern London en el año 2015.

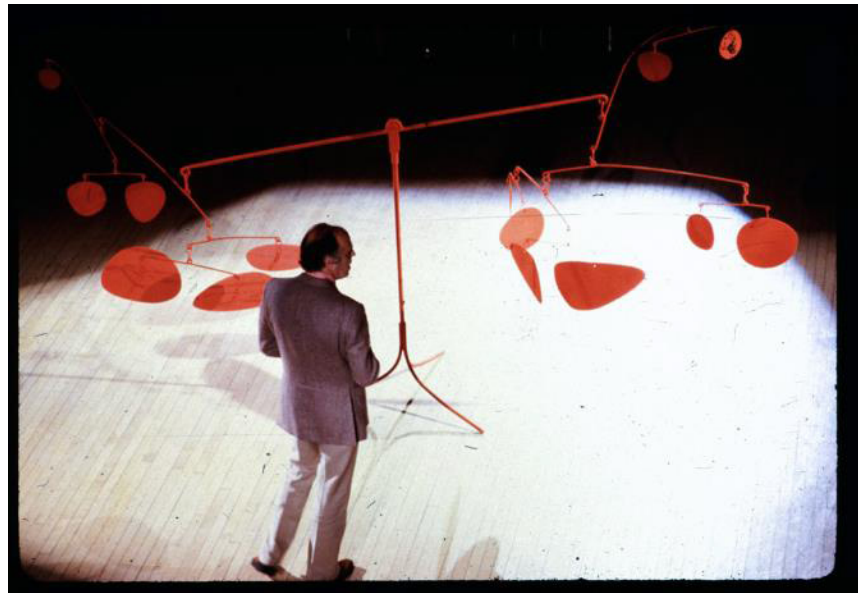


Imagen 8
Alexander Calder y Earle Brown
Chef d'Orchestre (1966)
Escultura móvil e instrumento musical
Recuperado de:
<http://www.earle-brown.org/works/view/33>

El tercer aspecto considerado por Schröder es el surgimiento y desarrollo de las partituras experimentales en Europa que se encuentra en la obra de compositores como Iannis Xenakis (1922 – 2001), Anestis Logothetis (1921 – 1994) o Sylvano Bussotti (1931) y en particular, la investigadora apunta que el término de *musikalische Grafik* fue acuñado por Haubenstock-Ramati (1919 – 1994) en 1959 cuando inició una exhibición de sus obras en Donaueschingen, Alemania, los

cuales se consideran los primeros gráficos musicales de su tipo realizados en Europa.



Imagen 9
Roman Haubenstock-Ramati
Constellation (1971). 24.5 x 30 cm
Recuperado de:
<https://www.mutualart.com/Artwork/Constellations/CED37FA7FC7B1306>

En la imagen anterior se muestra uno de los *gráficos musicales* hecho por Haubenstock-Ramati con la técnica de huecograbado donde el uso de transparencias logradas con aguainta sumado al de color y diversas variantes gráficas de la notación musical, favorece una riqueza de planos que se distancia radicalmente de la escritura convencional de la música.

Como señala H. Schröder referente a la naturaleza de esta notación:

“Las calidades expresivas en los *gráficos musicales* pueden emanar directamente del efecto visual de la obra, a diferencia de la música escrita tradicional donde sólo se experimentan durante la interpretación sonora de la pieza. Por lo tanto, es concebible la elaboración de música escrita sólo para ser leída como la obra *Mo-No: Music to be read* (1969) de Dieter Schnebel, libro cuya finalidad es imaginar el sonido. Schnebel apuesta a la memoria sonora del lector, así como a su creatividad para que imagine sonidos irreales a partir de los gráficos sonoros” (2010).

Cabe mencionar que se encuentra una diferencia sustancial entre la propuesta de *gráfico musical* vertida por Earle Brown en Estados Unidos y Haubenstock-Ramati en Europa; ésta es que Brown buscaba la musicalización de la partitura tomando de referencia la obra de artistas visuales como Alexander Calder y Jackson Pollock, por ejemplo en *Calder Piece*, para crear sus obras las cuales iban destinadas a un auditorio; es decir, un grupo de personas que escucha su propuesta musical; en cambio, los compositores Ramati o Schnebel concebían la

creación de partituras más vinculadas a la obra gráfica con un *contenido* musical intrínseco que se detonara a partir de la contemplación visual, involucrando al espectador-lector como agente activo de la pieza y confiando en su imaginación para recrearla.

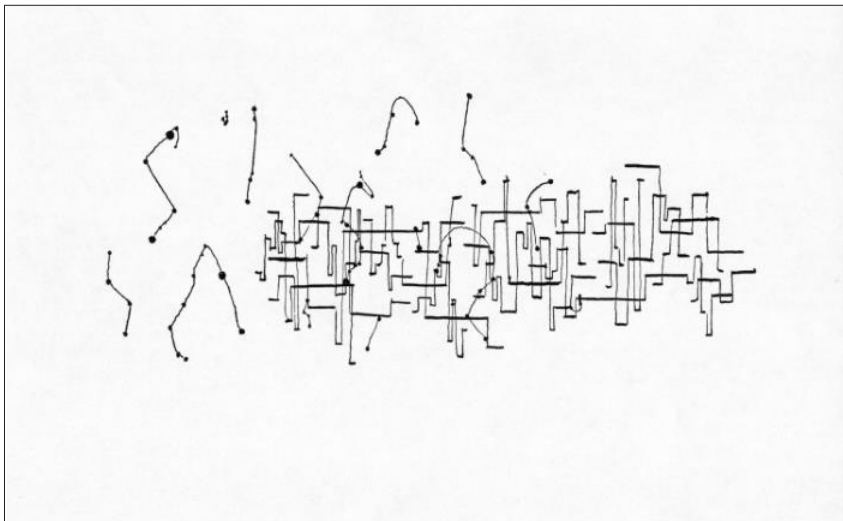


Imagen 10
Dieter Schnebel
Mo-no: Music to read (1969)
Recuperado de:
<http://www.medienkunstnetz.de/works/mo-no/>

En el caso de la presente investigación se encuentra una relación conceptual con el *gráfico sonoro* dado el interés que se tiene en que la obra gráfica remita a otro tipo de lectura o traducción sonora a partir de elementos musicales y/o sonoros presentes en la imagen.

Schröder habla también del uso de gráficos por artistas sonoros y comenta que a mediados de los 1970's una gran cantidad de artistas visuales viraron al área del sonido haciendo uso de las partituras para registrar o proponer obras inter o multidisciplinares, como es el caso del artista alemán Rolf Julius (1939 – 2011) y del holandés William Engelen (1964).

Para concluir la clasificación de Schröder, considera dos tipos más de partitura: por un lado la *aural*, que es la notación hecha posterior a la escucha de la obra musical – pudiendo tener un fin analítico – como sucede con György Ligeti (1923 – 2006) y su obra electroacústica *Artikulation* (1958) de la cual Rainer Wehinger realizó una propuesta de partitura en 1970; y por otro lado, las partituras *de acción*, las cuales incluyen instrucciones o indicaciones para realizar determinados gestos, modulaciones o acciones con un fin musical o sonoro, por ejemplo, la notación que la artista española Fátima Miranda (1952) utiliza para sus propios performances. En la siguiente imagen se muestra una de sus partituras, misma que puede referir a un mapa o plano terrestre y se encuentra llena de anotaciones, indicaciones o recordatorios, del tipo: “*Despacio sobre obertura*”, “*justo para sección AMC sobre ‘A.D.’ lengua baja*”, “*Gliss – lentos, suaves*”, “*LENTO*”, “*llorito*”, “*cabriolas*”, etc. Y diversas onomatopeyas como: “*Yaaaaa...*”, “*Yaaaay...*”, con lo cual se entra de lleno al terreno visual – gráfico para la representación del sonido que es el punto que se considera a continuación.

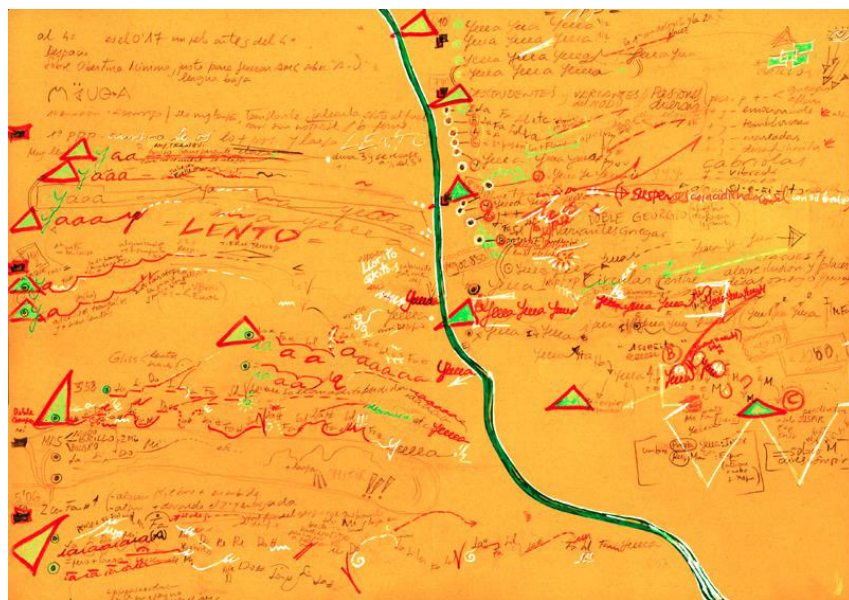


Imagen 11
Fátima Miranda
Partitura de acción (1992)
Recuperado de:
<https://fatima-miranda.com/sp/visual/partituras/>

Con el análisis de *partituras gráficas*, se presenta el modelo propuesto por Marina Buj Corral: *Lenguajes visuales para la representación del sonido* (Buj, 2015), el cual contempla la obra de artistas visuales, sonoros y músicos que recurren al *comic*, *collage*, *objeto*, *vídeo*, *fotografía* y *dibujo*, como herramienta para elaborarlas, aunque advierte: “un estudio exhaustivo de la totalidad de lenguajes, técnicas y materiales presentes en las partituras gráficas resultaría aquí inabarcable (Buj, 2015: 129) ”.

La primer técnica abordada por Buj Corral es el *comic*, donde resalta el valor gráfico de las onomatopeyas ya que es la representación característica en este lenguaje visual del sonido, así también se encuentra el uso de personajes representados en las historietas conviviendo dentro del mismo texto musical.

A continuación se muestra en la imagen 12, “Stripsody” (1966) de Kathy Berberian y dibujado por Roberto Zamarín.

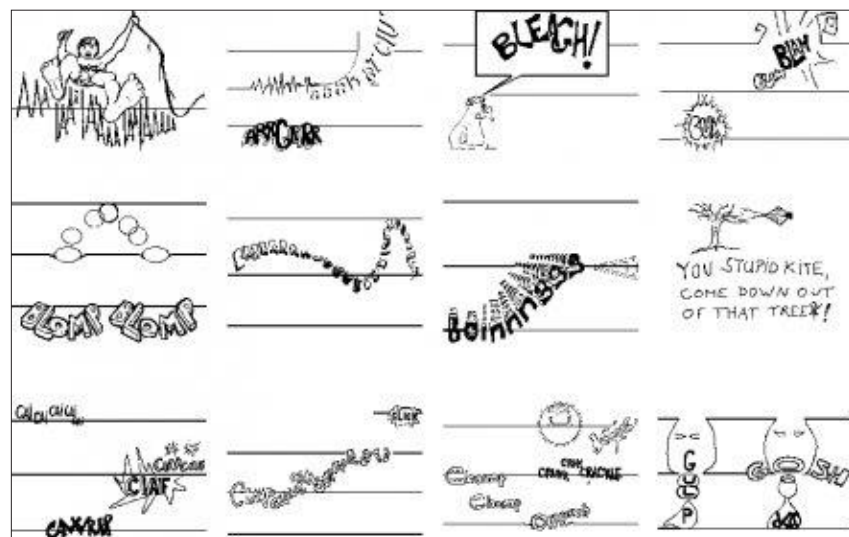


Imagen 12
Roberto Zamarín & Kathy Berberian
Stripsody (1966) Partitura Comic
Recuperado de:
<https://alsattmusic.files.wordpress.com/2016/05/stripsody.pdf>

En esta imagen, el uso de tres líneas horizontales sirve para indicar el registro grave, medio o agudo con que se debe interpretar musicalmente la obra así como la dirección y entonación que debe seguir la melodía.

Para continuar, el segundo lenguaje visual que menciona Buj Corral es el *collage* y comenta al respecto:

“ [...] la incorporación del collage en las partituras descubre nuevas posibilidades musicales basadas en la expresividad de los materiales y su interacción con las ideas musicales de la obra. Con la incorporación del collage en las partituras musicales —el uso de recortes, fragmentos de imágenes, materiales de todo tipo, diferentes texturas, etc. — la partitura musical adopta unas cualidades plásticas que dificultan aún más la separación entre obra plástica y musical. [...] la experimentación con los materiales irrumpen de lleno en la obra musical” (2015: 132).

A continuación se presenta la obra “Deutschland, ein Wintermärchen” (Alemania, un cuento de Invierno) que data de 1979, del compositor chileno israelí León Schidlowsky (1931 -) quien comenta: “El espíritu de Sudamérica se encuentra en mi música, ese *algo* especial que resulta del estruendo de montañas enormes, terremotos y mares (Fugellie, 2012)”.

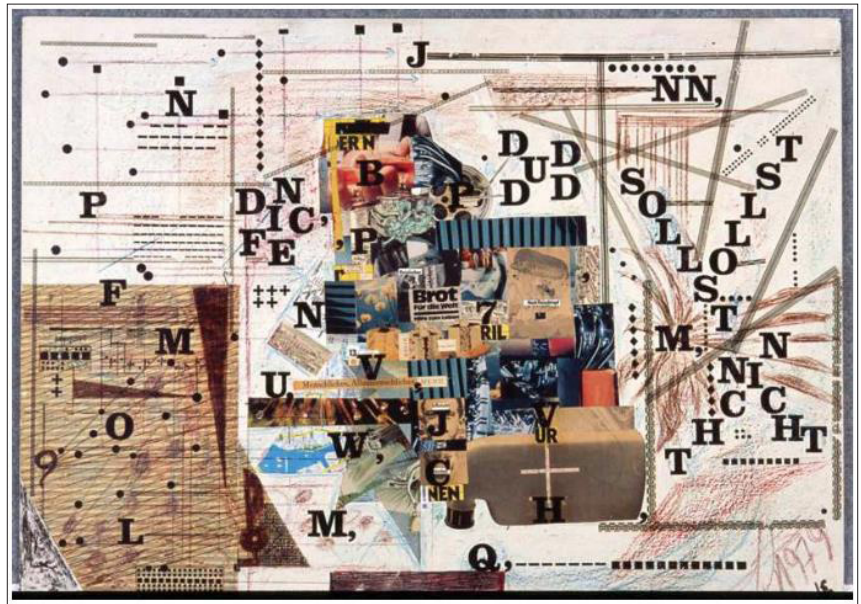


Imagen 13
León Schidlowsky
Deutschland, ein Wintermärchen (1979)
Partitura Collage
Recuperado de:
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902012000200001

El *objeto* artístico y *escultura* corresponden al tercer lenguaje visual abordado por Buj Corral en su estudio, el cual sirve como herramienta para la representación del sonido, siendo uno de los principales representantes de esta técnica así como pionero del arte sonoro, William Hellerman.

W. Hellerman (1939 – 2017) comenta que su interés en las partituras de volumen surge al cuestionar 'la forma musical' que puede ser entendida como *materia*, es decir, así como un *rondó* o una *sonata* indican al músico el tipo de interpretación de la pieza, del mismo modo la *forma* del objeto en este tipo de partitura da una pauta al intérprete sobre la manera que debe seguir la obra musical de acuerdo a los elementos visuales que contiene (2011: 86).

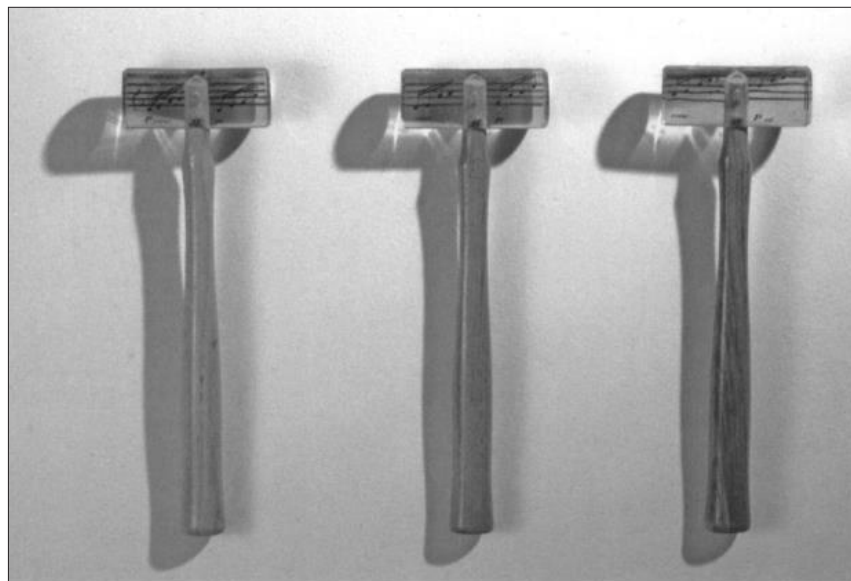
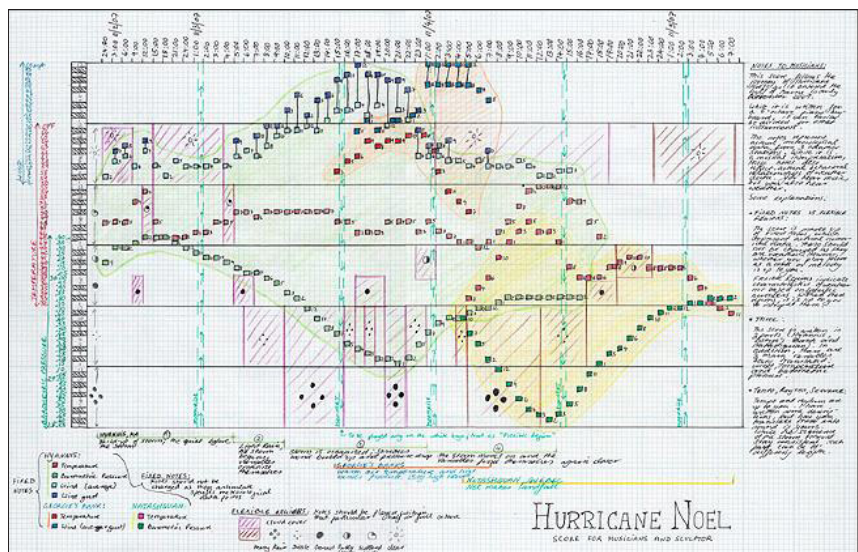


Imagen 14
William Hellermann
In effect... (1986) Partitura Objeto
Recuperado de: <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/41309695>

En la pieza *In Effect...* (1986), la cual presenta tres martillos de plástico a la misma altura con motivos musicales escritos de manera similar sobre ellos, su interpretación puede pensarse a partir de la *forma* de los objetos, como sería un ensamble para instrumentos de percusión que se pulsen como la marimba y la melodía repetirse como sucede en una fuga (Hellerman, 2011: 87).

Otro caso más reciente de *partitura objeto* o *partitura escultura* que resulta interesante destacar debido a los procesos que implica su obra es el de Nathalie Miebach, quien trabaja con datos atmosféricos que posteriormente traslada a un papel pautado, con el cual los músicos interpretan la obra musical. La misma partitura proveniente de los datos climáticos sirve a la autora como diagrama para crear piezas escultóricas más grandes, que pueden acompañar al ejecutante durante su presentación.

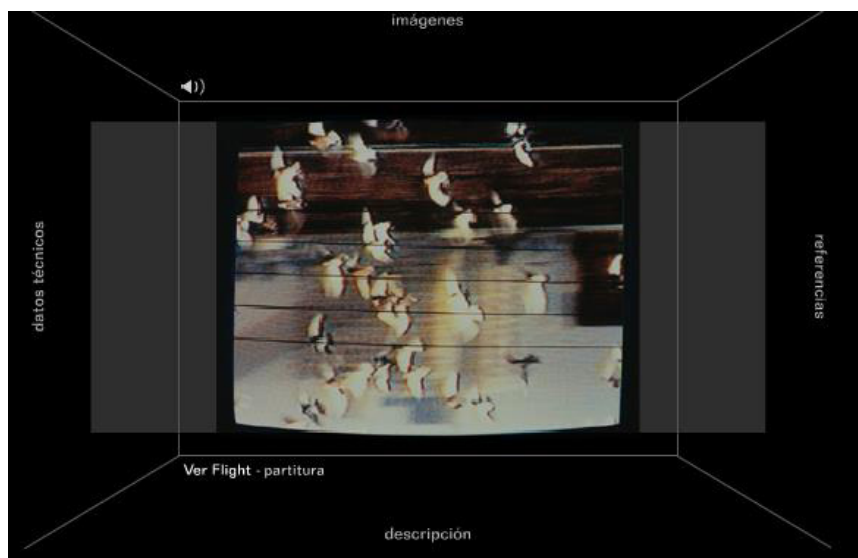
Imagen 15
Nathalie Miebach. Hurricane Noel
Score for musicians and sculptor (2017)
Partitura escultura
Recuperada de:
<http://nathaliemiebach.com/weatherscores.html>



Continuando con el cuarto lenguaje visual, la doctora Buj Corral menciona al *vídeo* o *película fílmica* y la artista Eugènia Balcells con su obra *Flight* (1981), por ser una de las primeras que recurrió a esta técnica como soporte de salida de una partitura gráfica.

Sobre la presentación de *Flight*, la autora menciona que probablemente ésta sea la primera *partitura en vídeo* de la historia porque no se había hecho antes algo así; fue presentada en Nueva York en el año 1981 y mientras la obra se proyectaba en grandes dimensiones, ésta era interpretada por un músico (Buj, 2015: 729). También comenta que de las tres versiones musicales que se han hecho de esta pieza encuentra similitud entre ellas y que esto se deba probablemente al sentido de ritmo, tiempo y *feeling* contenido en la partitura, lo cual es característico de las partituras visuales (2015: 729).

Imagen 16
Eugenia Balcells. Flight (1981)
Partitura Vídeo
Recuperado de:
<http://www.eugeniabalcells.com>



El lenguaje de la *fotografía* es el quinto que enumera Buj Corral en su investigación y de los músicos mencionados se retoma al compositor inglés Fred Frith, quien utiliza esta técnica como recurso visual para guiar sus composiciones orientadas a la improvisación.

En la serie “*Stone, Brick, Glass, Wood, Wire: Graphic scores for any number of players (1985 – 1995)*”, las texturas de los diversos materiales fotografiados le sirven para determinar el número de integrantes e instrumentos musicales posibles en el ensamble y dar indicaciones básicas al director del grupo (Buj, 2015).

En entrevista F. Frith comenta, que la finalidad de una partitura es generar un resultado intencional en la obra ya sea muy preciso o vago; pero es importante especificarlo porque hay ocasiones que se marca la notación con una cierta libertad y en realidad es una forma de encarcelamiento. Añade el compositor inglés que “algunas partituras no buscan la exactitud en la interpretación sino el *sentimiento*, como sería la respuesta musical a una imagen determinada” (2016).

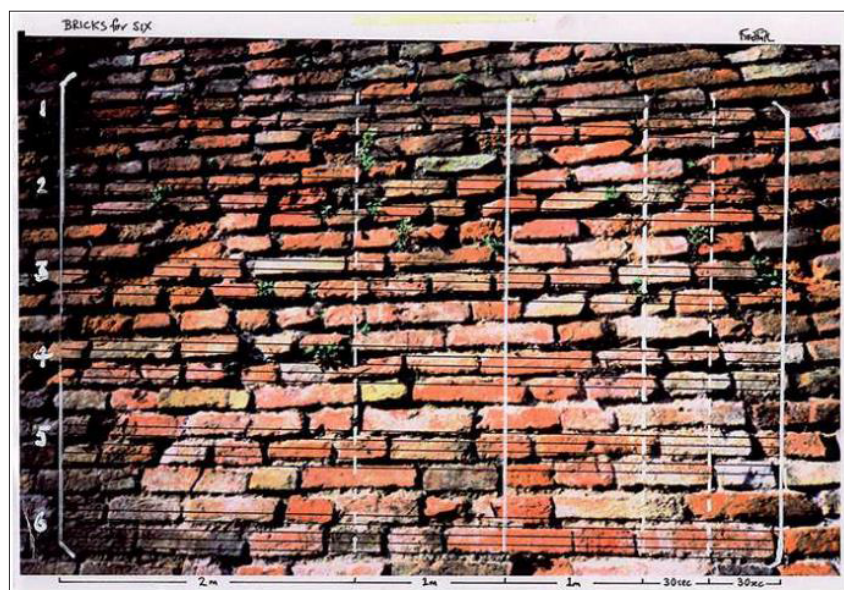


Imagen 17
Fred Frith. *Bricks for six* (1992)
Partitura fotográfica
Recuperado de:
<https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/oct/04/graphic-music-scores-in-pictures>

El uso del *dibujo* en la partitura es el sexto lenguaje mencionado por Buj Corral y se da en la exploración de la línea, la mancha o gesto expresivo pudiendo convivir con el pentagrama y los signos musicales convencionales, o recurrir al estampado de distintos materiales sobre papel u otro soporte. Así también, se encuentra el uso de técnicas húmedas para crear manchas, salpicaduras o chorreados en la partitura (Buj, 2015: 141 – 142), como se muestra en la siguiente imagen.

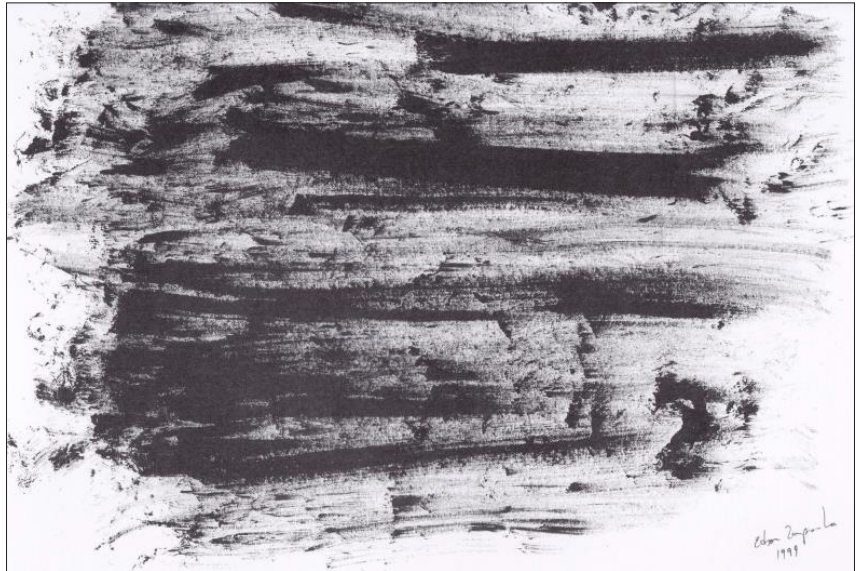


Imagen 18
Edson Zampronha
Evolon (1999) – Partitura dibujo
Theresa Sauer. *Notations* 21 p. 283

Otro caso en que se aplica el registro gráfico del sonido a partir de una obra visual se trata de *Speaker Drawings* (2006) del artista sonoro Stephen Vitiello (1964), del cual se describe a continuación el proceso seguido y muestra en la Imagen 20.

A inicios de 1960, el artista conceptual William Anastasi (1933) da inicio a una serie de dibujos realizados en el metro de Nueva York con los ojos cerrados, en un intento por evitar dirigir conscientemente la línea trazada y en su lugar la energía del movimiento del tren sirviera como guía para dibujar el proceso de la experiencia motora (Nackman, 2012). Esta serie conocida como *Subway Drawings* motivó al artista Stephen Vitiello a la realización de *Speaker Drawings* (2006), que presenta el registro gráfico de frecuencias sonoras inaudibles (Green, 2008).



Imagen 19
William Anastasi. *Subway Drawing* (1976)
Recuperado de:
<http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>



Imagen 20
Stephen Vitiello. *Speaker Drawing* (2006)
45 x 36 cm
Recuperado de:
<https://www.themorgan.org/drawings/item/343289>

La presentación de lenguajes visuales para la representación del sonido propuesta por la doctora Marina Buj Corral así como la clasificación de la doctora H. Schröder de las partituras gráficas en Occidente son de utilidad para tener un panorama general de la práctica gráfico-musical llevada a cabo principalmente por músicos y/o artistas sonoros que recurren a lo visual como una forma o medio de libertad para sus improvisaciones, como es el caso de la serie de *partituras fotográficas* del compositor Fred Frith o casos donde músicos recurren a la colaboración con artistas gráficos para la resolución de *partituras comic*, como fue la realizada por Zamarín y Berberian en 1966.

Por otro lado, se han visto también casos como los de Fátima Miranda (performance), Eugenia Balcells (video) o Nathalie Miebach

(escultura) donde la *partitura gráfica* elaborada, parte de su propia sensibilidad ejercida dentro de su disciplina plástica o visual y usada ya sea como un recordatorio o recurso nemotécnico como sucede con Miranda, o confiando en la propia sensibilidad y creatividad de otro músico como sucede con Balcells o también vinculada con la ciencia a partir de datos duros atmosféricos que sirvan de notación musical y soporte o modelo escultórico, tal es el caso de Miebach.

Como se verá en el Tercer Capítulo de esta tesis, la obra gráfica personal es un grupo de veintiséis litografías realizadas de forma tradicional utilizando lápiz litográfico y tusche (tinta líquida) así como raspados en la imagen para generar manchas, trazos gestuales, formas abstractas y figurativas, propuestas como partituras gráficas a un artista sonoro para interpretarlas desde su propio lenguaje musical.

En el siguiente punto se presentan tres casos locales de exposición artística en la Ciudad de México entre 2016 y 2017 donde las propuestas encontraron el vínculo gráfico-musical o sonoro-visual fundamental para el desarrollo de su obra.

1.3 Referente de artistas visuales y sonoros en un contexto local.

A continuación se presentan tres casos de exposiciones artísticas en la Ciudad de México visitadas entre 2016 y 2017, en ellas se encontraron vínculos interdisciplinarios entre temas sociales como la discapacidad o el ambulante con el Arte Visual, Sonoro y los medios digitales. Las exposiciones incluidas son: *Paisaje sonoro de la discapacidad*, de Levín; *Polifonía ambulante* de Blum y *Océano Cósmico*, de Cantú, Cocho y Francis.

La intención al incluirlas en este punto es porque forman parte de los primeros datos obtenidos para este estudio de exposiciones artísticas que utilizan lo audiovisual como medio de trabajo sin quedar en un tratamiento ‘superficial’ en cuanto a la relación entre las disciplinas, sino aplicado a un tema como los que tratan sus autores; lo cual fue generando un interés en la propuesta personal de profundizar en las propias inquietudes para abordarlas desde lo gráfico – musical.

Paisaje sonoro de la discapacidad.

En Septiembre de 2016 se visitó el *Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes*, que dentro de la *Muestra del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios 2016* presentó el proyecto *Paisaje sonoro de la discapacidad* del doctor Elías Levín Rojo, el cual gira en torno al sonido como medio para relacionar sentimientos acerca de la discapacidad.

Algunos de los puntos que trata en su proyecto son: el sonido, el paisaje sonoro y la percepción social de la discapacidad. Referente al uso o aplicación particular que hace de éstos en el proyecto, comenta:

“En este marco se da cuenta del uso del sonido y los referentes sonoros como representaciones del imaginario social [...] con el fin último de explicar la comprensión que diferentes grupos sociales tienen de algún aspecto de la realidad, esto es darle al sonido un status semejante al de la imagen en tanto portador de sentido” (2015).

Se transcriben también dos pasos del método que el investigador sigue para delimitar su proyecto:

1. Establecer precisiones alrededor de la forma en que me acerco al campo.

2. Distinguir entre *condición* y *situación de discapacidad*.

Lo anterior es fundamental para emprender los caminos en su investigación y realizar el análisis de:

- las colecciones de sonidos recabadas,
- las creaciones colectivas derivadas de impresiones sonoras,
- las obras compuestas por diferentes artistas a partir de esos materiales o referencias.

Los artistas sonoros invitados a componer libremente lo hicieron a

partir de los datos (sonoros) recabados con diversas personas al responder a la pregunta: *¿Con qué sonido asocias la discapacidad?*

Dos casos de respuestas fueron:

“un sonido así que casi no se escucha...”,

“un sonido agudo...”

Ya que los datos recabados por Levín parten de analogías hechas por transeúntes a partir de los términos: discapacidad y sonido, es posible decir que los datos en un proyecto artístico pueden provenir de interpretaciones o analogías personales y funcionar como material de trabajo.

Lo anterior es útil como referente para la presente investigación porque como se verá más adelante en la propuesta personal de obra gráfica, se toma a las emociones como vínculo entre las disciplinas artísticas a partir de interpretaciones y analogías hechas al momento de realizar imágenes y elaborar las piezas sonoras.

Por otro lado, para establecer precisiones en torno a la forma en que me acerco al campo de estudio en este proyecto, es necesario remitir a dos prácticas anteriores:

- La primera al dibujar a músicos tradicionales y de orquesta, que puede describirse como una *experiencia visual del grupo orquestal*, es decir, veo al grupo desde fuera sentado en una butaca o de pie y los dibujo mientras tocan, su música afecta mis trazos, sin embargo es un apunte de un grupo humano.

- La segunda actividad es al dibujar en sesiones de Arte Sonoro, que podría definir como una *experiencia sonora con resultados visuales*, ya que en la práctica tenida me encuentro dentro del ambiente sonoro rodeado por bocinas con la firme intención de registrar gráficamente los ruidos y sonidos percibidos, a diferencia de hacer un retrato del artista sonoro.

- En este proyecto se propone *tener una experiencia sonora / obtener resultados sonoros* con la intervención de un músico a partir de una *serie gráfica* elaborada para el caso.

A continuación se aborda otro tipo de datos que resultan interesantes y se vinculan con la idea de ‘abrir’ una imagen al sonido.

Polifonía Ambulante.

La exposición *Polifonía Ambulante* (2016) en la *Galería René Villanueva* de la *Fonoteca Nacional* del artista contemporáneo Félix Blum (1984) toma como motivo a los pregoneros de la calle de Moneda de la Ciudad de México.

El artista sonoro propone la escucha de cada pregonero, a partir de grabaciones sonoras realizadas *in situ*, contenidas en cajitas musicales que al abrir cada una comienza a sonar un diferente pregón.

Alrededor de veinte contenedores sonoros están distribuidos en la sala y el visitante decide si abrir uno o todos permitiéndole interactuar con la pieza. Además, dentro de cada cajita se encuentra una ilustración que es visible una vez que se abre y comienza a sonar.

Es importante mencionar que Blum toma como referencia la idea de la obra *Les cris de Paris* del compositor francés Clément Janequin (1485-1558), motivada también por el sonsonete de los vendedores

ambulantes de París en esa época. También se basó, como él mismo refiere, en una serie de postales francesas de 1902 que, ilustradas en acuarela, mostraban a distintos vendedores ambulantes y en una parte del diseño de la postal transcribían la melodía de su respectivo canto en un par de compases musicales.

El registro en notación musical del pregón de vendedores ambulantes es importante porque un acto cotidiano que por lo general pasa desapercibido, puede generar otro tipo de lecturas de/en la sociedad y el hecho de concebir sonidos o imágenes cotidianas como fuente, material o datos para la creación artística, hace que se ligue con el momento histórico o un aspecto de la realidad que se está viviendo, lo cual a su vez, puede tener una lectura y asimilación por parte del espectador, más eficaz en cuanto a ver su cotidianeidad de un nuevo modo.

Retomando la experiencia sonora al abrir todas las cajas musicales en la exposición de Blum es tener la sensación de estar realmente en la calle de Moneda un medio día cuando parece un concierto a muchas voces, con sus respectivos ritmos y cantaletas continuas.

Como se mencionó, Blum toma como referencia a Clément Janequin, compositor francés del siglo XVI para realizar la obra *Coro Polifónico*, su segunda pieza en la exposición. Compuesta a cuatro voces, es posible interactuar con algunos elementos de la pieza sonora al prender o apagar cada bocina y escuchar así una o más voces de los cantantes, del mismo modo conocer sus respectivas modulaciones y gestos faciales a través del video proyectado.

Blum incluye también para el visitante, la posibilidad de escuchar la versión original de *Les cris de Paris*, así como la presentación de las partituras musicales tanto de Clement Janequin como de *Coro Polifónico*.

Con esta propuesta artística, Félix Blum genera la revaloración de un gremio de la sociedad mexicana, como son los vendedores ambulantes del centro de la Ciudad de México a través de una experiencia audiovisual.



Imagen 21
Félix Blum
Detalle de *Coro informal* (2016)
Fotografía: René Espinosa Hernández



Imagen 22
Félix Blum
Detalle de Coro Informal (2016)
Fotografía: René Espinosa Hernández



Imagen 23
Félix Blum
Detalle de Coro polifónico (2016)
Fotografía: René Espinosa Hernández

A partir de lo anterior y usando el concepto de *datos sonoros* en la investigación artística de Levín, se propone aplicar su uso en un breve análisis de la obra de Blum, los cuales se consideran de dos tipos:

- datos sonoros sin transformar, presentes en las cajitas musicales,
- datos sonoros transformados en el coro polifónico.

Ambas propuestas son experiencias audiovisuales:

- la primera, al abrir la cajita de música que comienza a sonar y ver la ilustración del vendedor ambulante con los respectivos compases musicales correspondientes al pregón que emite,
- la segunda, al ver proyectados en video a los cantantes del coro al tiempo que se escuchan, además de su partitura correspondiente puesta en uno de los muros de la sala.

Las dos propuestas incluyen datos visuales a partir de la ilustración y el video proyectado así como referencias directas a la representación gráfica de lo que se escucha por medio de las partituras incluidas en la obra.

Se considera importante para la presente investigación la posibilidad de descubrimiento que tiene la obra de Blum, que de algún modo nos invita, partiendo de la presentación de una serie de pequeñas ca-

jas cerradas, a conocer su interior: un contenido audio visual que se activa y percibe al ser abierto. Así también, la percepción de objetos cerrados en la sala invita a abrirlos, descubrirlos, conocer su interior y al hacerlo el resultado sorprende. Después de abrir la primera da curiosidad por abrir las demás, en su caso realmente se genera un *coro informal*, que es como titula esta obra.

La posibilidad que al abrir el contenedor, éste genere sonidos se considera metáfora de la sonoridad que una imagen puede también tener y activarse al ser *abierta* con lecturas e intervenciones sonoras que van más allá de su sola contemplación.

Del mismo modo sucede al ver proyectados los rostros de los cantantes y conocer de cerca sus gestos faciales, lo cual es únicamente posible al acercarse a la persona, descubrirla a través de la música y su proyección visual. Es por ello la referencia que se hace en el presente documento de la exposición *Polifonía Ambulante* de Blum.

Océano Cósmico.

En la exposición *Océano Cósmico* (2016) en *Universum Museo de las Ciencias*, participan César Cantú (fotografía), Manolo Cocho (pintura) y Paul Francis (sonido). En una parte del proyecto se recurre al mito de los *13 Cielos* concebidos por los mayas, representando trece diseños de galaxias diferentes que muestran en animaciones por computadora.

Paul Francis, el encargado de la experiencia sonora, *tradujo* en sonidos perceptibles al oído humano, ondas electromagnéticas que viajan en el Universo.

El techo-cielo de la galería estaba cubierto por las fotografías de Cantú. Impresas en gran formato, las imágenes de galaxias con sus formas y colores particulares, dieron pie a las animaciones que formaban también parte de la exposición.

Las pinturas abstractas de Cocho, parte fundamental de la exposición, fueron trabajadas con la intención de presentar diferentes energías regidoras en el Universo, como se comentaba en el texto de sala.



Imagen 24
Detalle de *Océano Cósmico* (2016)
Fotografía: René Espinosa Hernández

Se considera que el uso de una técnica tradicional como la pintura al óleo, puede convivir con obras animadas por computadora y ambientadas con datos sonoros sin que demerite o quede rezagada, más bien logran entrelazarse las disciplinas creando atmósferas sonoro-visuales, así como espacios acordes con el tema.

Es por ello que la obra plástica de Cocho en la exposición *Océano Cósmico* sirvió como un aliciente para continuar trabajando y haciendo uso de técnicas antiguas en un contexto actual, cuestionando más bien el sentido con el que se aplican y no tanto su desuso que provocó el olvido de las mismas.

Lo anterior es el motivo principal para incluir esta exposición como referente, ya que en la presente investigación se hace uso de la litografía como medio para elaborar la serie gráfica y que ésta sirva como base para, a través del sonido y la música, ser reinterpretada por otro artista.

Cabe mencionar que aunque esta exposición podría funcionar prescindiendo de la obra plástica y el espectador llevarse la experiencia sonora y visual de las fotografías en gran formato así como las animaciones, ésta se ve enriquecida con cada uno de los cuadros presentes, incluso con el aroma de sus óleos interviniendo así lo olfativo –un sentido más del cuerpo humano– como una presencia fuerte y a la vez sutil de la permanencia de la tradición en lo contemporáneo.

Así se concluye la presentación de los referentes teóricos y conceptuales a los que se ha ligado esta investigación, del mismo modo se han incluido obras de artistas visuales y sonoros que permitan conocer mejor la aplicación de la relación conceptual: Música – Gráfica al abordar diversos temas de estudio.

En el siguiente capítulo se ahonda en el sentido de la temática que nutre la serie gráfica y las piezas sonoras realizadas en la investigación, el cual surge a partir del concepto de emociones y de cómo éste se relaciona con el inconsciente para proponer desde ahí el vínculo entre las disciplinas que se tratan, así como una base desde la cual es posible crear y recrear una obra artística.

La pertinencia al hablar de las emociones en esta investigación surge al cuestionar el sentido por incluir la música en el trabajo personal: por qué, para qué y hacia dónde va dirigida la música; cuál intencionalidad mueve los trazos gráficos y para qué juntar esas dos intencionalidades (gráfica y música), es decir sobre qué se va a reflexionar y hacia dónde se encausa esta reflexión.

Se encontró que había un interés por canalizar las heridas o el sufrimiento emocional, darle voz, la posibilidad de ser oído, escuchado, como metáfora de la música activada por la propia Partitura Gráfica.

En otras palabras, se dio importancia a la interpretación gráfica de emociones personales y en particular de las que no es uno muy consciente acerca de su fundamento, para luego encontrar un intérprete o ensamble musical capaz de expresar en su propio lenguaje, la información visual y de carga emotiva plasmada en la serie gráfica. En analogía con la figura del compositor creador de partituras gráficas, quien elabora su obra en silencio y soledad para luego buscar intérpretes de la misma.



2. Apuntes sobre la representación gráfica de emociones contenidas en el inconsciente.

En términos generales, el grabado como cualquier imagen va dirigido a los ojos de las personas como también la música entra al cuerpo por los oídos; ambas experiencias llegan a lo profundo interior de nosotros, la música en particular tiene una cierta facilidad para tocar lo más íntimo y activar las emociones; una imagen de cierto modo también lo hace: nos puede atrapar para no dejarnos ir, como presos por un largo instante la vemos hasta que nos suelta para continuar nuestro camino, pero lo hacemos de manera distinta, reflexivos, en estado de gracia, en suma, ‘tocados’ ya por la obra.

Este proceso muchas veces silencioso, no intelectual, es en el que me interesa profundizar. En este capítulo se habla al respecto recurriendo a diversos autores que fueron de ayuda para comprender el sentido con que utilizo los términos de emociones, inconsciente y expresión simbólica de una emoción, dentro de la obra gráfica que busca un enlace con lo musical.

La razón principal para estudiar las emociones y hacerlo a partir de René Descartes es por empatía en cuanto a la forma como él las estudió, comenzando ‘desde cero’ en un proceso de interiorización similar al del artista, quien también necesita llegar a sí mismo para representar sus pensamientos, emociones e inquietudes personales; así también tiene la sensación de novedad ante el espacio vacío y blanco, de ser ésta la primera vez... Otro punto es que el filósofo francés las considera a todas por igual, provechosas para la existencia humana. Esto último me generó un respiro porque desde el inicio intuía que mi interés lindaba en el terreno de las emociones que considero negativas, como tristeza, coraje o deseo carnal, porque en ocasiones no sé cómo canalizarlas, hacia donde dirigir las y por lo general se consumen en mi persona o distraigo con otras cosas. Otras veces pienso que estas emociones quieren decir algo más, a pesar que se presentan como si ellas fueran lo más intenso y grave –una urgencia por atender– en realidad o en esencia contienen una frase o una carencia más simple y añeja que es lo que las sostiene, otro tipo de deseo que se busca cubrir –quizá por miedo– con una gran parafernalia de acciones, pensamientos y/o sensaciones físicas. Este proyecto va en busca de aquella frase, esa simple y añeja caricia, aquel otro tipo de deseo que pudiera estar dentro de las emociones.

2.1 Reflexiones básicas sobre las emociones desde el ámbito filosófico según Descartes.

En un intento por comprender las emociones humanas se buscaron diversas fuentes bibliográficas que abordaran este concepto desde el ámbito psicológico y su relación con el arte, como *El Arte y las Emociones*, de C. Jinarajadasa y *¿Qué es una emoción?* de Casacuberta, las cuales sirvieron como acercamientos iniciales al tratamiento del tema.

Como parte de la búsqueda se encontró *Las pasiones del alma* del filósofo francés René Descartes (Francia, 1596 - Suecia, 1650) y pese a la distancia temporal de su publicación y la presente investigación en Artes Visuales, se encontraron aspectos interesantes como que desde un inicio Descartes validara la experiencia personal como recurso de análisis para su estudio; así también, que las considerara como formas de ‘pensamiento’ y por tanto de existencia en el ser humano.

El tema de las emociones despierta una inquietud personal por ser una manifestación física ligada a pensamientos y acciones cotidianas, así como a cuestiones más complejas e íntimas que pudieran estar relacionadas con experiencias pasadas, mismas que se busca representar a través de la obra gráfica.

Es por ello que al incluir este concepto en la investigación se profundiza desde el terreno filosófico para conocer su naturaleza e ir paulatinamente dando paso a su comprensión desde el Psicoanálisis, manteniendo siempre su relación con el Arte.

De este modo y para comenzar a definir las emociones humanas se recurre al Artículo Primero de *Las pasiones del alma* del modelo cartesiano:

“[...] sintiendo cada cual las pasiones dentro de sí mismo, no hay necesidad de buscar en otra parte ninguna observación para indagar su naturaleza” (Descartes, 2000: 25).

Con lo cual valida la propia experiencia como medio para conocer las emociones a través de la diversidad de sensaciones, pensamientos e ideas que pueden surgir con ellas o de las cuales estar compuestas.

Por otro lado, Descartes distingue también entre las pasiones que afectan al alma y las que atañen a los sentidos del cuerpo, siendo las primeras las que se relacionan más con la ‘voluntad’ de las personas como son miedo, sorpresa o coraje, entre otras; y las segundas con el ‘cuerpo’ físico como son hambre, frío, sed, etc., así como la percepción de olores, sonidos y colores (2000: Cfr. 44, 45).

En este caso particular la atención va dirigida a las pasiones o emociones que afectan el alma y con ello la voluntad de las personas, porque a diferencia de las percepciones físicas, las primeras contienen rasgos de individualidad; es decir, de la historia personal, la cual se busca representar gráficamente así como ser el canal de comunica-

ción o vínculo musical con otro artista.

Continuando con el análisis de las emociones, resulta complejo diferenciarlas dado que alma y cuerpo están unidos en la filosofía cartesiana, como el mismo Descartes lo expresa:

“[...] las pasiones pertenecen al número de aquellas percepciones que son confusas y oscuras por causa de la estrecha alianza que hay entre alma y cuerpo” (2000: 44).

En el caso de las pasiones que afectan a la voluntad, su función es disponer al cuerpo para la acción y es la voluntad la que se ve incitada a querer lo mismo para realizarlo. Descartes lo comenta así:

“Es necesario advertir que el principal efecto de todas las pasiones en los hombres consiste en incitar y disponer su alma a querer las cosas que preparan el cuerpo; de manera que el sentimiento del miedo la incita a querer huir, el del atrevimiento a querer combatir y así todas las demás” (2000: 52).

Uno de los principales aportes de *Las Pasiones del Alma* al estudio de las emociones fue el de sintetizarlas en seis ‘pasiones primitivas’ o emociones básicas y son: *admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza*. Propuso también que a partir de la mezcla de éstas surgirían todas las demás (Descartes, 2000: 76).

Casacuberta explica en *¿Qué es una emoción?* (2000), el sentido cartesiano al sintetizar la infinidad de emociones posibles en la experiencia humana a seis básicas, al hacer una analogía con la síntesis de los colores en tres primarios, donde cualquiera que uno vea o imagine, proviene de una mezcla distinta de la misma base cromática. Del mismo modo aplicar este principio a las emociones facilitaría su estudio y comprensión.

Otro punto fundamental por el cual se retoma a Descartes en esta tesis, es al percibir que su análisis puede considerarse ‘imparcial’ en cuanto a que no califica las emociones en positivas o negativas. Esta postura encontrada en sus escritos al ahondar en cada emoción para descubrirla por sí misma, prescindiendo incluso de descripciones físicas u orgánicas es la que se busca retomar en esta investigación; porque en algunos casos, las emociones pueden vivirse como “un padecimiento que nos ataca desde fuera (Marina, 1996: 11)” y al experimentarlas de tal modo difícilmente puede verse lo provechoso o posibilidades creativas que pudieran contener, provocando un rechazo al momento de sentirlas.

Se considera a juicio personal que esta lejanía hacia determinadas emociones puede responder a una previa catalogación que de algún modo se tiene interiorizada, donde se tiene a unas ‘bueno por sentir’ manifestándolas públicamente, como la alegría, el amor o la comprensión; a diferencia de otras que pudiera parecer no tan provechoso hacerlo, como el miedo, la tristeza o el coraje.

Para tratar el punto del valor de las emociones como fuente de conocimiento y aprendizaje donde cada una puede ser útil para algo distinto, se cita a David J. Linden, quien comenta:

“En nuestra vida tenemos muchas experiencias y gran parte de ellas las recordaremos hasta el momento de nuestra muerte. Tenemos muchos mecanismos que determinan qué experiencias se almacenan y cuáles hay que desechar [...]. Cuando tenemos sensaciones de miedo o de alegría, de amor, de enojo o de tristeza, estas sensaciones sellan nuestras experiencias como particularmente significativas. Estos son los recuerdos que más necesario resulta almacenar y mantener a salvo porque casi con toda probabilidad serán relevantes en situaciones futuras. Son los componentes básicos que forman la lógica, el razonamiento, la cognición social y la toma de decisiones. Se trata de los recuerdos que nos otorgan nuestra individualidad. Y más que en cualquier otra cosa, el cerebro es bueno ejerciendo esta función: el registro ordenado de los recuerdos por medio de las emociones” (2010).

Del mismo modo, René Descartes (1596 - 1650) consideró la utilidad de las pasiones, así como el posible daño que pueden causar a la persona, al decir que:

“[Las pasiones] fortalecen y hacen durar en el alma los pensamientos que es bueno que conserve y que sin esto podrían borrarse fácilmente. De igual manera, todo el mal que pueden causar consiste en que fortalecen y conservan dichos pensamientos más de lo necesario, o en que fortalecen y conservan otros en que conviene no fijarse” (2000: 72).

Es importante en este punto resaltar que en la filosofía cartesiana, la noción de ‘pensamiento’ incluye los distintos tipos de percepción con que cuenta la especie humana, definiéndolo así:

“Por la palabra ‘pensamiento’ [debe entenderse]... todo aquello que ocurre en nosotros, de tal manera, que tenemos conciencia de ello; en este sentido, no sólo entender, querer e imaginar, sino también sentir es lo mismo que pensar” (Ávila, 2015: 136).

Dado que los pensamientos pueden tratarse entonces de sentimientos, deseos, emociones, ideas, recuerdos, etc., es comprensible por qué resulta complejo descifrarlos.

Precisamente por ser las emociones parte de la condición humana junto con otras formas que se tienen de conocer la realidad, y dado que no se materializan sino se sienten interiormente —en el ‘alma’,

según la filosofía cartesiana— es que de algún modo quedan desacreditadas en la sociedad moderna. Sin embargo, diversas situaciones en la vida pueden hacer que se les preste atención así como al mundo interior que simbolizan.

Retomando la consideración que Descartes hace de los ‘pensamientos conservados más de lo necesario’ que es cuando las emociones comienzan a hacer daño, se plantearon las siguientes preguntas: ¿cómo no fijarse más en un determinado pensamiento o cómo soltarlo?, ¿qué contiene ese pensamiento, emoción o creencia que hace que la mantenga si es que está causando daño?, ¿cuál es su forma y en dónde habita?

Por lo anterior surge el interés por ahondar en cada una de las seis ‘pasiones primitivas’ —o *emociones básicas*— consideradas en la filosofía cartesiana, por lo cual a continuación se presenta una descripción de ellas con la intención de relacionarlas con las contenidas en la serie gráfica personal.

Al hablar de la *admiración*, primera de las pasiones, el filósofo francés la describe:

“Cuando al encontrar un objeto por primera vez nos sorprende y juzgamos que es nuevo o muy diferente de lo que antes conocíamos o de lo que suponíamos debía ser, esto es causa de que lo admiremos y nos sorprendamos [...]. A la admiración se unen la *estimación* o el *menosprecio*, según que admiramos en el objeto su grandeza o su pequeñez. También podemos estimarnos o menospreciarnos a nosotros mismos, y de aquí proceden las pasiones y luego los hábitos de *dignidad* o de *orgullo* y de *humildad* o de *bajeza*” (2000: 64, 65).

Se ve entonces que Descartes habla de la estima personal o auto-estima como uno de los ‘hábitos’ que derivan de la admiración; así también, hace mención de actitudes o comportamientos más complejos que parten de esta emoción inicial.

Sobre *el amor* y *el odio*, segunda y tercera pasiones descritas, dice:

“[...] cuando se nos presenta una cosa como buena con relación a nosotros, es decir como conveniente, esto hace que sintamos amor hacia ella; y si se nos representa como mala o dañosa, esto nos excita al odio.

“El amor es una emoción [...] que la incita a unirse voluntariamente con los objetos que parecen convenirla. Al hablar de voluntad no intento referirme aquí al deseo, que es una pasión aparte y se refiere al porvenir, sino el consentimiento con que desde luego nos consideramos unidos a lo que amamos, de tal suerte que imaginamos un todo del cual creemos ser una parte solamente, siendo la otra el objeto amado.

[Por otro lado] el odio es una emoción [...] que incita al alma

a querer separarse de los objetos que se le presentan como dañosos. [...] En el odio nos consideramos como un todo enteramente separado del objeto que nos inspira aversión” (2000: 65, 75).

Cabe aclarar que el ‘objeto’ en la filosofía cartesiana refiere a una cosa, situación, persona, etc. Como dice Descartes, la emoción siempre se presenta asociada a una representación.

Hecha esta aclaración y para poner en un contexto más actual la descripción anterior respecto a la pasión de *odio*, Norberto Levy detalla de manera similar la emoción de *vergüenza*, al analizar la causa por la cual actúa el *avergonzador*, quien exagera la diferencia con aquello que le produce aversión por medio de la burla, el contraste y la competencia:

“Durante la infancia la vergüenza que uno padece está producida por personas del mundo externo que adoptan la actitud de avergonzadores [a veces con una intención pedagógica]. Pero en la medida que uno crece se internaliza ese rol y comienza a instalarse el *avergonzador interno*. [...] ¿Por qué el avergonzador actúa como lo hace? [...] Porque se apoya en la exacerbación de la diferencia y en la descalificación de aquello de lo que nos diferenciamos. Cuando construimos nuestra identidad fundamentalmente a partir del contraste, entonces ‘cuanto menos seas tú, más creeré que soy yo’.

Es una forma degradada de diferenciarse, porque en ese movimiento se pierde, además, la posibilidad de disfrutar la experiencia del compañerismo y la solidaridad.

Esto nos remite al otro componente presente:

La competencia. “Cuando te avergüenzo hago evidente que te he ganado, que yo soy más (en esto o aquello) que tú” (Levy, 2000: 148, 149).

De este modo se encuentra relación entre la pasión de odio, descrita en la filosofía cartesiana y algunos componentes de la vergüenza, detallada a su vez por Levy.

La intención al comparar ambas emociones es resaltar la vigencia del contenido que guardan en la sociedad actual, y del posible daño que pueden causar; por lo mismo, la importancia que tiene profundizar en ellas para conocerlas.

Continuando con la enumeración de las seis pasiones primitivas, después de la *admiración* considerada en la filosofía cartesiana como la emoción inicial, se hace referencia al *amor* y *odio* como emociones complementarias. A partir de éstas, todas las demás se pueden mirar desde lo provechoso o dañino que el objeto o situación resulte al alma.

La cuarta pasión que Descartes trata es el *deseo* y se manifiesta:

“[...] no sólo cuando se desea adquirir un bien que aún no

se posee, o evitar un mal que se cree que puede sobrevenir, sino también cuando solamente se desea la conservación de un bien o la carencia de un mal [...]” (2000: 66).

Otras emociones como la *esperanza* y el *temor*, la *seguridad* o la *desesperación* sobrevienen al desear algo. Del mismo modo que la *cobardía* y el *valor*, el *atrevimiento* o el *espanto* son emociones que tienen que ver con el mismo deseo de obtener algo; con la diferencia que dependen en mayor o menor medida con el esfuerzo que uno haga por obtenerlas.

Sobre la *alegría* y *tristeza*, quinta y sexta pasiones, Descartes dice que:

“La consideración del bien presente excita en nosotros alegría y la del mal tristeza, cuando se trata de un bien o un mal que se nos presenta como perteneciente a nosotros. [...] Cuando el bien o el mal se nos representan como pertenecientes a otros [...] podemos juzgar a éstos como dignos o indignos de aquéllos” (2000: 67).

Estas consideraciones pueden detonar a su vez otros sentimientos como *envidia*, *compasión* o *burla*. Así, es posible ver cómo otras emociones se van manifestando en la experiencia humana a partir de la alegría y la tristeza. Continúa:

“[...] el bien hecho por nosotros nos da una *satisfacción interior*, que es la más dulce de todas las pasiones, al paso que el mal excita el *arrepentimiento*, que es la más amarga. [...] El bien hecho por los demás es causa de que les tengamos *simpatía*, aunque no haya sido hecho a nosotros; pero si lo ha sido, a la simpatía unimos la *gratitud*. [...] De igual modo, el mal hecho por los demás, y no referido a nosotros es causa solamente de que experimentemos *indignación* contra ellos; pero si el mal se ha hecho contra nosotros, nos incita a la *cólera*. [...] El bien que en nosotros existe o ha existido, referido a la opinión que de él pueden tener los demás, nos llena de *gloria*; el mal de *vergüenza*. [...] Algunas veces la duración del bien causa fastidio o disgusto, al paso que la del mal disminuye la tristeza” (2000: 67 - 69).

De este modo se concluye la enumeración de las seis pasiones primitivas consideradas en la filosofía cartesiana, donde en términos generales se encuentra relación para la serie gráfica personal con las que derivan del *deseo* por obtener algo, sea “un bien que aún no se posee o evitar un mal que se cree puede sobrevenir...” en particular *esperanza*, *temor*, *seguridad*, *desesperación*, *atrevimiento*, *espanto*, etc. Sin embargo, durante el proceso creativo éstas no se presentan fluidamente ni de forma clara, sino contradictoriamente como una lucha interna que tiene lugar sobre la piedra litográfica.

Respecto a los momentos en que resulta complejo diferenciar a las emociones, Descartes comenta que hay ocasiones en que las almas de los individuos son movidas por pasiones sin que la voluntad tenga una presencia fuerte en las acciones que se toman. En estos casos, “lo más que puede hacer la voluntad [es] contener muchos de los movimientos a que dispone al cuerpo” (Descartes, 2000: 40) y considerar otras posibilidades para distraer sosegando a las pasiones.

Por lo anterior, no es de extrañar que las emociones sean consideradas como padecimientos en el organismo, como lo comenta José Antonio Marina:

“Es tremendo que el nombre con que designamos la ciencia de las enfermedades –patología– signifique en realidad ‘ciencia de los afectos’, pues esto es lo que significa *pathos* en griego. Según esta perspicaz lengua, padecemos nuestros sentimientos. Son fuerzas, dioses, bestezuelas que desde fuera nos atacan” (1996: 11).

A partir de las citas anteriores y respecto al proyecto gráfico personal, la *voluntad* se considera una herramienta para dirigir o encausar las diversas emociones que tienen lugar durante el proceso creativo a la resolución de cada imagen.

De este modo, el deseo por obtener *esperanza* se puede ver reflejado sobre áreas blancas de la piedra litográfica o el gesto de algún personaje; la *seguridad*, en el trazo firme o continuo con crayón; el *atreimiento*, en la mancha o salpicadura directa; la *gratitud*, en el resultado final manteniendo una edición estable en papel. Por otro lado, las emociones en lucha serían el *temor* por el resultado final; *desesperación* en el proceso aleatorio y cambiante; *espanto* en las representaciones internas; *vergüenza* por ser descubierto en este mundo privado y *cólera* por reclamos y juicios personales... Emociones que surgen naturalmente y se manifiestan al representar gráficamente el mundo interior.

Para argumentar las ideas anteriores e intentar dar respuesta de manera general a estos cuestionamientos, Descartes apunta que:

“Tampoco pueden nuestras pasiones ser excitadas ni suprimidas directamente por la acción de nuestra voluntad; pero pueden serlo indirectamente por la representación de las cosas que suelen unirse a las pasiones que queremos tener [o] las que queremos rechazar” (2000: 55).

Entonces, sentir felicidad, tristeza, coraje, miedo, etc., por pura voluntad sin la representación de las cosas que se asocian a determinada emoción no es posible en la filosofía cartesiana, debe haber algo más que las motive. La representación gráfica de las cosas asociadas a una emoción puede ser el camino para descubrir aquel pensamiento ‘mantenido más de lo necesario’, al que refería Descartes cuando las emociones comienzan a hacer daño e imaginar a través del lenguaje

gráfico su forma y lugar donde habitan.

Es por ello el interés inicial que se tuvo en esta investigación por evitar recurrir a una clasificación previa de las emociones en positivas y negativas, para tener así una visión más integral de ellas.

En términos generales, se considera que la intención de René Descartes al elaborar *Las pasiones del alma* fue valorar las emociones en igual medida a partir de la propia experiencia para conocer su origen y función en la vida humana.

Aunado a lo anterior, Jean Paul Sartre (1905 - 1980), filósofo francés considerado heredero de la filosofía cartesiana, en *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1971) comenta:

“La emoción es una determinada manera de aprehender el mundo. [Por ejemplo, si una persona] fracasa en sus intentos, se irrita; y su misma irritación es también una manera en que se le aparece el mundo” (2015: 63).

Entonces, al considerar la cita anterior es posible deducir que la emoción refuerza lo que el individuo cree que es la realidad a partir de la forma en que ésta se [le] presenta.

Sin embargo, el mismo Descartes considera que el fundamento de las emociones puede estar equivocado o la emoción que reforzaba determinada creencia en el individuo ya no es necesario sentirla y puede ser incorporada otra más provechosa.

Es posible que el mismo cuerpo arroje señales acerca de un ‘fundamento emocional equivocado’, o lo ‘innecesario por mantener una determinada creencia’ a través de la emoción. Expresado lo anterior con un lenguaje simbólico: sería entonces cuando ‘algo’ interiormente reclama una revisión, ‘algo’ merece asomarse a sí mismo.

Con lo cual se da paso al siguiente punto en la investigación que es la noción de *inconsciente* o ‘emociones alojadas en el inconsciente’ que sirve como material teórico y de contenido temático a la práctica del proyecto gráfico personal.

2.2 Consideraciones elementales acerca del inconsciente lacaniano.

Una de las emociones que se trabaja de forma intuitiva durante el desarrollo de la serie gráfica es el *miedo*. Dadas las características con que ésta se presenta –sin dirigirse a un objeto particular o situación determinada, sino más encausada hacia algo indefinido o abstracto– es que se recurre a la noción de inconsciente.

Del mismo modo, algunas de las pautas que sirvieron para la proyección litográfica de las emociones y que se vinculan con el concepto antes mencionado, son reflexiones hechas a partir de acciones cotidianas, como:

- El deseo por conocer el interior del agua turbia de una laguna imaginando los animales que la habitaban o las posibles sensaciones al estar dentro investigando a ciegas, lo cual detonó emociones y un estado de interés profundo que se pensó podría tratarse de una metáfora por conocer el mundo interior del ser humano.
- Otro ejemplo fue el gusto por entrar a las iglesias a contemplar y sentir cierta paz interior, lo cual se interpreta como el ángulo de la emoción que activa la espiritualidad.

Dado que las percepciones incluyen olores, sonidos, texturas, imágenes, etc., se cuenta entonces con un banco inmenso de referencias perceptuales de las cuales no se es consciente y, sin embargo, es información almacenada en el interior de las personas. Estos datos pueden estar asociados con ideas o experiencias previas como los ejemplos arriba mencionados y, si la práctica es plasmar estos recuerdos o impresiones en una imagen, ésta contendrá más información que la puramente visual.

Para profundizar en el mismo término de inconsciente, Ávila comenta que en *Las críticas al psicoanálisis*, Renée Bouveresse:

“[...] se apoyó con frecuencia en la idea de que la imagen del mundo y de sí mismo [...] era engañosa, y que lo esencial estaba en otra parte, en otro escenario. ¿Dónde hay que buscarlo? En las proximidades de lo que nos da miedo y de lo cual no osamos hablar” (Ávila, 2015: 97).

Así, al hurgar en las ‘proximidades de lo que nos da miedo’, metafóricamente podría tratarse del mito griego de la caja de Pandora –donde al abrirla salieron todos los males que aquejan a la humanidad quedando guardada sólo la esperanza–, en este proyecto también se trabajaría con esas emociones que han estado guardadas por mucho tiempo, si es la *intención* fuerza suficiente para lograrlo.

También es posible hacer una analogía con la obra *Coro polifónico*

(2016) de Félix Blum mencionada en el Primer Capítulo, particularmente la pieza de las cajas musicales; ya que del mismo modo en este proyecto de producción, sólo al abrir uno mismo el contenedor de las emociones, metáfora del corazón o la mente, sería posible escucharlas.

Si el mismo cuerpo es el indicador de ‘algo’ que ocurre dentro y son las emociones avisos de ello, una emoción expresada puede ser entendida como reflejo del interior de quien la experimenta.

Sin embargo, la intención de la serie de imágenes logradas no buscan despertar una emoción particular en el espectador, como sufrimiento o miedo para provocar compasión o rechazo por su parte, sino que sean compatibles con su experiencia, pudiendo entrar y resonar con fuerza en su interior detonando quizá su propia memoria oscura. Así también, hermanarse con emociones sentidas y sobre todo aquéllas que por lo general son rechazadas en la cotidianidad, con la intención de conocer su contenido: ver de qué están formadas, qué figuras o imágenes arrojan, con cuáles pensamientos y experiencias se ligan.

Retomando la idea de Bouveresse, que ‘lo esencial había que buscarlo en otra parte’, desde la experiencia personal se emparenta con lo expresado por G. Paris al decir: “sólo cuando la identidad comienza a resultar incómoda sentimos la necesidad por ver cuál es su fundamento [...]” (Paris, 2009: 296), frase que ha sido aclaratoria para considerar esa sensación como uno de los detonantes para trabajar las emociones.

Es probable que la incomodidad interior manifiesta a través del cuerpo del individuo, provenga de impresiones de experiencias guardadas en la memoria y sea la presentación gráfica de las emociones un camino para encontrarlas permitiéndoles su manifestación; recurriendo en este caso a procesos sonoros o sónicos para fundamentar plenamente su esencia ya que el sonido es en este proyecto de investigación, la voz expresiva que guardan estas emociones.

Continuando con lo anterior, se consideró que las imágenes por sí mismas en este proyecto artístico exigían expresarse de otras maneras para lo cual había también que recurrir al sonido o la música con la intención de ‘sublimar la emoción’.

Por lo mencionado anteriormente, en esta investigación se rescata el valor de cada emoción ‘incómoda’ dentro y fuera del proceso creativo, porque en ambos casos se manifiestan y puede asumirse como el indicador de un probable tema o material de trabajo dentro de la serie gráfica.

Para definir específicamente cuáles emociones en particular se están tratando, sería necesario remitir a un lenguaje más simbólico e intuitivo ya que en este proyecto gráfico sólo se les considera como material de trabajo creativo; además como Liberman comenta:

“No hay dudas que existen multitud de obras que han sido gestadas por imperiosas necesidades humanas del autor (huida, dolor, anhelo, pasión, poder) o por necesidades docentes (encargo, resolución de problemas técnicos, experimentación) o por afán puramente lúdico, pero más allá de

estas intenciones, ¿puede alguien decir qué real estado de ánimo tenía Mozart cuando escribió *Una broma musical* a horas de la muerte de su padre? La demostración auténtica de sentimientos que genera una obra musical no es de categoría estética” (1993: 109,110).

En el proyecto personal que toma como eje las emociones para la construcción visual y vínculo con otro artista, se considera necesario comentar los sentimientos gestores de la imagen, el estado de ánimo que se tuvo al realizar cada litografía (o la que se trabaje con el artista sonoro) para poder comprender su contenido emocional sumándolo a lo que la imagen expresa y con esta información llevar la obra hacia un nuevo lenguaje, construirla nuevamente por medio del sonido.

Incluso para uno mismo como artista, resulta importante llevar a cabo una reflexión narrativa acerca de las emociones tenidas durante el proceso creativo como una forma de concientizarlas. Es información útil que nos puede servir para ubicar ciertos elementos visuales o el desarrollo de nuevos, también por el enlace entre lo gráfico y el lenguaje escrito, buscando ser honesto con uno mismo, con lo que se quiso decir y lo que la obra finalmente arrojó.

A propósito de tomar como lugar de inspiración ciertas emociones contenidas que pueden provenir del inconsciente, el cineasta mexicano Guillermo del Toro (1964) comenta al dirigirse a una audiencia estudiantil durante el *XV Festival Internacional de Cine de Morelia*:

“Vean su biografía, vean quiénes son y apuesten a acercarse a lo que más les da miedo hablar de su persona, no de lo que tengan más confianza; hablen de cosas que les duelan, que les den vergüenza, que les den *apuro*, lo que sea... porque esa es su voz. De las cosas que ustedes pueden ver como defectos, son sus virtudes: la virtud es un defecto potenciado...” (2017).

Para continuar explorando la noción de inconsciente dentro de un sentido más estructurado y retomar al autor referido en el punto anterior, se remite nuevamente a Descartes y la concepción que tenía acerca de la memoria en el individuo, que sirve para ligarla con el inconsciente:

“[...] Descartes sugirió que recordar un acontecimiento suponía el papel de ciertos vestigios cerebrales, pues mientras el alma estaba unida con el cuerpo era necesario que algunos rastros del pensamiento se hubieran impreso en el cerebro; así, recordar era un ‘regresar’ a esos vestigios y esto podía extenderse al caso de un infante en el vientre de su madre [...]” (Ávila, 2015: 141).

Del mismo modo y para el desarrollo de la producción gráfica, re-

sulta de particular interés imaginar dónde habitan estos ‘vestigios’ para lo cual es necesario ubicar un lugar entre cuerpo y alma, que es donde se lleva a cabo la interacción de las emociones en la filosofía cartesiana.

A continuación se propone para comprender a profundidad este vínculo, recordar algunos puntos que se encuentran en *Las Pasiones del Alma*, los cuales se sintetizan a continuación:

Descartes encontró que el alma se encuentra en todo el cuerpo pero particularmente en la glándula pineal, ubicada en lo más profundo del cerebro. Todos los tipos de pensamiento o formas que se tienen de conocer el mundo afectan a la glándula de modo distinto y, consecuentemente, al cuerpo; pero mayormente lo hacen las pasiones (tipo particular de emoción vital que sintetiza en seis: asombro, odio, amor, deseo, alegría y tristeza), las cuales llegan al alma por medio de la sangre y el corazón, así como del sistema nervioso (él nombra *espíritus animales* a los cuerpos diminutos que viajan por el torrente sanguíneo y el fluido nervioso). Algunos movimientos de la glándula, excitados por los espíritus animales no generan presión en la *voluntad* y otros sí, éstos son las pasiones. El alma no tiene poder sobre las pasiones pero tiene a la voluntad para proceder activando el cuerpo. La *voluntad* sólo mueve al cuerpo por representaciones o asociaciones, por ejemplo si se quiere dilatar o contraer la pupila a fuerza de voluntad no se logrará, pero con querer ver un objeto a la distancia o uno muy de cerca se lograrán los cambios necesarios en la pupila. Lo mismo sucede al querer comunicar algo, el cuerpo se encargará de articular y hacer los movimientos necesarios para expresar lo que se desea.

No siempre el proceso resulta tan fluido y consecuente, ‘sucede muchas veces que estos dos impulsos son contrarios’ y puede percibirse una lucha interna en la que es posible combatir con las armas de la voluntad o *propias armas* –que son ‘los juicios sólidos y precisos acerca del bien y del mal con arreglo a los cuales resuelve el alma dirigir las acciones de su vida’– o por el contrario, enfrentar distintas pasiones logrando sólo con esto agitar de diversa manera al alma y la voluntad” (Descartes, 2000: Cfr. 27 – 57).

La recapitulación anterior sirve para conocer y tener una base, así como ideas más claras e integrales de cómo podrían funcionar las emociones humanas. Es necesario tener un alma, un sistema nervioso y sanguíneo a partir de los cuales se perciben y transmiten alojándose algunas en el cerebro o el alma.

Por otro lado, ideas como alma o voluntad a partir de las definiciones dadas por Descartes, pueden relacionarse con la actividad artística ya que si hay emociones impresas en el alma o el cerebro como él lo refiere, la voluntad puede lograr representaciones de ellas, in-

interpretaciones, analogías, no en el sentido de revivir la emoción por el deseo de hacerlo sino de representarla o expresarla de otro modo, a partir de asociaciones como también comenta el filósofo francés.

Así pues, las emociones representadas en la serie gráfica no son las que se manifiestan en situaciones cotidianas como ‘reacciones’ a un evento dado ni, por otro lado, dibujar de tal o cual modo envuelto en determinada emoción; por el contrario, resulta ser un viaje intuitivo a las profundidades del corazón, metáfora de las emociones que parten de experiencias previas vinculadas con la memoria del alma y se suponen alojadas en el inconsciente.

Dada la importancia con que se ha tratado este concepto en psicoanálisis, se da constancia de algunas definiciones vertidas desde este campo. Sigmund Freud, en 1925 habló sobre:

“la imposibilidad de reducir lo ‘inconsciente’ y otras nociones del *corpus* psicoanalítico a aspectos meramente fisiológicos. Por el contrario, lo ‘inconsciente’ quedó definido en el orden del signo; [...]” (Ávila, 2015: 90).

Además encontró en la escucha psicoanalítica, el método para:

“dejar ‘hablar al síntoma’, en tomar como significativo el discurso del paciente y no reducirlo a meros balbuceos sin sentido, propios de un enfermo” (Ávila, 2015: 76).

De modo similar en esta investigación, el ‘discurso del paciente’ estaría presente durante la realización de cada litografía en que se intenta hacer florecer al inconsciente a través de los diferentes recursos técnicos gráficos que queden registrados en la estampa, mismos que sirvan al artista sonoro y/o músico para reinterpretar la obra.

Cabe señalar por la referencia hecha a Freud, que él mismo se consideró distante de la filosofía y en particular cartesiana, aunque como comenta Ávila, sus estudios básicos fueron filosóficos. Quizá se deba, como el mismo investigador de la UNAM lo refiere, a un deseo por consolidar al psicoanálisis de forma independiente y libre de cuestionamientos a los cuales probablemente no tenía respuesta (Ávila, 2015: 75, 76).

Sin embargo, uno de los discípulos de Freud, Jaques Lacan, quien acuñara el término ‘sujeto del inconsciente’, cimentó las bases del psicoanálisis en la filosofía cartesiana relacionándola con el estructuralismo propio de su época, al decir:

“ [...] el sujeto sobre el que se opera en análisis no es otro más que el sujeto de la ciencia: el sujeto cartesiano que busca el conocimiento verdadero rechazando toda autoridad [...]” (Ávila, 2015: 79).

Y para redondear parte de la concepción filosófica-psicológica del

inconsciente en Lacan, Ávila comenta:

“ [...] la filiación de Lacan con el estructuralismo se estableció con su formulación sobre lo inconsciente estructurado como un lenguaje [y] al *cogito* filosófico que estaba en el centro de ese milagro que hacía al hombre moderno tan seguro de ser él mismo en sus incertidumbres sobre sí, se le conjuraría ahora a través de esta máxima: [Dado que] *no pienso donde soy, luego soy donde no pienso* [...]” (Ávila, 2015: 92).

Con lo cual se refería al inconsciente modificando la máxima cartesiana: [Dado que] pienso, luego existo – *cogito, ergo sum* – y proponía desde el psicoanálisis la *duda* sobre el sentido de vida en el ser humano que la época moderna cuestionó de diversas maneras a través de la voz de distintos pensadores. Por ejemplo, para Heidegger el sujeto heredado de la filosofía cartesiana “debía ser alguna cosa más oscura, más vinculada a la vida, al cuerpo, alguna cosa que como una producción o una creación concentraba en ella fuerzas más vastas” (Ávila, 2015: 82). O para Sartre, el Ego –el *cogito*– “no estaba ni formalmente ni materialmente en la conciencia: estaba afuera, en el mundo; [...]” (Ávila, 2015: 83).

Con lo anterior se ve que la idea o noción de inconsciente se retomaba en la época moderna del siglo XX para ajustarlo a las necesidades de explicar la situación contemporánea de la humanidad.

Es así como este trabajo de investigación artística que busca representar las emociones contenidas en algún lugar del inconsciente tiene que ver con las descripciones anteriores que no son definitivas sino, más bien misteriosas y amplían la interrogante a la naturaleza humana y su existencia que incluye la mente, emociones, comportamiento, la relación con los otros; entre otras consideraciones.

Volviendo a Lacan y para conocer cómo coincide ‘el discurso del paciente’ con la concepción del lenguaje del estructuralismo, a partir del cual el inconsciente se manifestaría, hace el siguiente par de menciones:

“ [...] el dominio (campo) de referencia [del estructuralismo] fue el del *lenguaje*, considerado éste como la realidad decisiva. [Es] un lenguaje que no coincide con la conciencia del sujeto parlante, ni se confunde con la intención de comunicar ni con el mensaje que conscientemente se expresa. Un lenguaje, en suma, cuyo juego ordenado se juega en otro lugar” (Ávila, 2015: 86).

“ [...] se puede sugerir que con el estructuralismo se dio cuenta que el sujeto –el *cogito*– era tan sólo un efecto de estructuras [...] y aquí había que buscar la comprensión de muchos de nuestro actos [...]” (Ávila, 2015: 92).

Continuando con Jaques Lacan para hablar del inconsciente, él se refirió al *espejo*, que vinculaba con el mito de Narciso, en donde hacía notar la diferencia entre *Yo* y *sí mismo*, en francés: ‘Je’ y ‘moi’ y lo ejemplificaba diciendo que ‘moi’ iba siempre acompañado de algo con lo que uno se relaciona o identifica, incluso el propio nombre: ‘moi, Pierre’ o ‘moi, l’artist’ pero que en realidad no se trataba del verdadero yo o nosotros, el cual estaría en otro lugar (Ávila, 2015: 107), era como un yo intercambiable que se reflejaba en el lenguaje.

Por lo tanto, ese ‘otro lugar’ que es donde habita el ‘verdadero yo o nosotros’ se vincula con ese ‘yo’ reflejado en la obra gráfica y se le representa como un terreno subacuático, subterráneo –cavernoso o volcánico–, que son metáforas de lo profundo interior del cual forman parte las emociones como mensajeros de ese mundo.

Y cabe la pregunta: es a este mundo fantástico al que se temía entrar o se trataba sólo de un miedo inicial presente en su portal, que poco a poco iba desvaneciéndose durante el proceso de realización de cada imagen a la vez que su contenido se materializaba sobre la piedra litográfica al mojarla, rasparla, trazarla, mancharla, etc., para finalmente imprimir una edición de ella.

Conocer las emociones propias a través de su expresión artística es también algo difuso dado que no es gritar, tampoco llorar, no es reír, se trata más de contemplar su manifestación a través del Arte: la Gráfica en este caso. Y, aunque se mantengan dentro de un plano subjetivo las emociones representadas, la experiencia de vivenciarlas permite un vínculo con alguien más, ya sea para ser recreadas o intervenidas por un músico o artista sonoro –como es el caso presente– a través de su propia experiencia y sentido musical, o simplemente apreciada como imagen capaz de despertar emociones e interés en quien las ve.

Como se comentó al inicio del presente punto acerca de las distintas señales que pueden percibirse como material creativo, el cual puede provenir de una *incomodidad interior* y su relación con las emociones; así también, cómo éstas pueden ser expresadas o permanecer dentro del cuerpo generando o no esa incomodidad. Finalmente, la intención principal de esta labor es conocerse a sí mismo. Sobre esto, Liberman comenta:

“La actividad creadora confiere un privilegio único: descubrirse a sí mismo, [...] permite la más auténtica búsqueda de nuestra propia verdad” (Liberman, 1997: 112).

Que la puerta de entrada a este proceso sea el dolor físico, la enfermedad, un cúmulo de emociones o pensamientos recurrentes, ‘fracturas emocionales y/o mentales’, que fluya libremente, etc.; se considera secundario en cuanto a que la intención principal sea comunicar las emociones subjetivamente porque, además, puede ser un proceso largo; es decir, que una enfermedad o determinada situación detone un tema artístico o creativo a tratar y que éste no se agote, sino por el contrario se vaya acrecentando y enriqueciendo con el paso del tiempo y buscando nuevas formas de desarrollarlo.

Ginette Paris comenta:

“El sufrimiento de la psique es invisible. Para enfrentarlo es necesario desarrollar visión nocturna” (Paris, 2009: 283).

Mirar a la tristeza o al pesar, a la misma enfermedad como momentos creativos y reflexivos en torno a la propia vida es posible; del mismo modo que conocer en uno mismo diversos estados emocionales al convivir con ellos durante el proceso creativo y, además, se logre comunicar y transmitir a un espectador u otro artista, ya que en el fondo los compartimos.

Por ejemplo para Freud, el inconsciente, así como los asuntos de la mente y el comportamiento humanos siempre estuvieron ligados con el exterior, con el afuera, con el otro. Así, señaló que:

“ [...] en la vida anímica aparece integrado siempre el ‘Otro’, como modelo, objeto, auxiliar o adversario y de este modo la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio, psicología social, en un sentido ampliamente justificado [...]” (Ávila, 2015: 90).

Es por ello que al miedo se le abraza durante la trama de la serie gráfica y se vive con asombro itinerante su representación en cada cuadro; en lugar de rechazar esta emoción, se trabaja con ella e imagina al inconsciente el lugar donde ésta habita.

Mirar adentro requiere tiempo, el mismo Descartes proponía la meditación como una forma para alejarse del ruido exterior y método para poner en duda, al menos una vez en la vida, todo lo que uno cree saber (Ávila, 2015: 132).

La integración progresiva de la sombra mencionada por Ginette Paris se entiende al aceptar la parte de uno mismo que usualmente tiende a ser rechazada, la cual incluye a las emociones y a otras afectaciones, memorias o experiencias, así como lograr vivenciarlas, incluso sólo como una sensación física o mental sin que haya de por medio una interpretación racional de éstas.

La misma autora dice que el cuerpo necesita imágenes para saber a qué temer y qué acción tomar a partir de conocer la fuente del miedo. Sin imágenes el miedo se torna en ansiedad porque el cuerpo no sabe a qué temer, no hay una imagen para ello, sólo conceptos y él no sabe de conceptos. Y añade:

“Una de las principales tareas de la psicoterapia es ayudar al paciente a encontrar las palabras que le permitan convertir el sufrimiento invisible de su alma en un fenómeno visible” (Paris, 2009: 274).

Paris habla también de “re-imaginar el objeto de mi miedo [...] para encontrar la acción adecuada” (2009: 334), y esa fue la intención al realizar la serie gráfica que conforma esta investigación.

2.3 La expresión simbólica de una emoción.

Para comenzar el análisis de este punto en la investigación, se presentan a continuación un par de consideraciones iniciales con la intención que sirvan como referente para tratar el tema de las emociones y su expresión simbólica.

Un ejemplo dentro de la literatura que denota la importancia del concepto *emoción* en una época y sociedad específica –dentro de un monasterio medievoal– lo trata Umberto Eco en *El nombre de la rosa*. En esta novela hay una serie de misteriosos crímenes que giran en torno a un libro que se daba por perdido, el cual abordaba el valor de la risa y el humor como medio para alcanzar el conocimiento y llegar a Dios. El autor del documento prohibido era el filósofo griego Aristóteles en quien estaban cimentadas las bases de la religión cristiana, por lo que el contenido del libro en cuestión, el cual planteaba la alegría y el placer como vía de conocimiento divino cuestionaba los principios morales de culpa y sufrimiento aunado al riesgo de desestabilizar el poder de la iglesia imperante en esa época, tal como lo comenta el personaje Jorge de Burgos al concluir la trama de la novela.

Los aspectos que resultan de mayor interés para esta investigación acerca de la referencia anterior, es el valor de la ‘emoción guardada’ o ‘contenida’ en el libro como el *motivo* detonador de la trama de la novela; así como las pasiones humanas generadas en torno a él, y la posibilidad que una emoción tiene de ser considerada tanto fuente de conocimiento como de peligro.

Otra forma de aproximación al tema de las emociones que parte de una experiencia personal y fue detonadora de este proyecto de investigación se produce al escuchar la pieza musical *Marooned* (Pink Floyd, 1994), palabra inglesa que significa *Perdido o abandonado en una isla desierta*. Entonces, el sentido que la frase despertó junto con la música, que es básicamente un solo de guitarra con acompañamiento de piano, provocaron una curiosidad mayor por desentrañar o develar aquella emoción de la que pudiera estar tratando la melodía.

La palabra *marooned o perdido en una isla desierta*, puede remitir más a una situación o sensación de soledad experimentada en algún momento de la vida de los compositores, Richard Wright y David Gilmour. Esto se infiere a partir del título de la pieza, además que muy probablemente ni Wright ni Gilmour se hayan visto en la penosa situación de haber naufragado y por las emociones contenidas en la música, las cuales a juicio personal remiten a algo más complejo, doloroso y universal de la naturaleza humana: la emoción proveniente de experiencias personales puede ser el motor creativo que se detona al momento de elaborar una obra artística y si el autor lo requiere, es posible encontrar un título que le haga referencia.

Al respecto Arnoldo Liberman comenta sobre las emociones musicales:

“ [...] en el origen de la música puede hallarse un sufrimien-

to o una emoción concreta realmente vividos por el autor, pero la emoción que la sonoridad musical, que la frase de corcheas despierta [...], es muy diferente a la que produciría el compositor contándonos en charla animada aquel sufrimiento” (1993: 106).

Conocer cuál experiencia en particular provocó al grupo de rock progresivo inglés la creación de la melodía *Marooned* (1994), podría ser un dato de interés; sin embargo, no afectaría a las notas musicales ni a su expresividad porque es sabido que las emociones que la música despierta, responden más a su expresión simbólica y no tanto a su definición.

El mismo Liberman comenta sobre esta diferencia:

“Los intentos por distinguir entre la emoción y la expresión de las emociones [...] llevó a Ernst Cassirer a escribir “la expresión de una emoción no es la propia emoción: es la emoción convertida en imagen” (1993: 103).

Es decir, que de algún modo se traduce la emoción retomando la aplicación del término *traducción* (Pacheco, 1997) referido en el Primer Capítulo de esta tesis, en el sentido de ‘hacer de nuevo, manteniendo la esencia’ de la emoción al momento de ser expresada y reconstituida por su expresión en el Arte; ya sea desde la experiencia del autor como se refiere en la cita anterior, o al traducir un poema de un idioma a otro; así también, al colaborar con otro artista para musicalizar obra gráfica como es el caso de ésta, pudiendo recurrir a las emociones como *material* de trabajo y vínculo creativo.

De tal modo, se concibe la posibilidad que la unión entre las disciplinas Gráfica - Música (sonido) puede trabajarse a partir del discurso emocional representado en la estampa, el cual se propone como material visual para ser recreado y traducido por un músico a su propio lenguaje.

Aunado a lo anterior, al considerar las *partituras gráficas* presentadas en el Capítulo 1.2 como ejemplo de los *lenguajes visuales para la representación del sonido*, se deduce que su contenido emocional en algunos casos puede no ser tan evidente, tal como lo comenta el compositor Morton Feldman en su obra *Triadic Memories* (1981):

“Alguien que no tuviera mi experiencia y que leyera los manuscritos de *Triadic Memories*, no podría darse cuenta en absoluto del resultado sonoro. Diría que está vacío, que no es muy interesante, que no suena tal como está escrito. Si tuviera que ser juzgado por el manuscrito, diría que allí no hay nada [...]” (1981).

Por lo cual, intentar en este momento catalogar las emociones que pudieran estar contenidas en los ejemplos de *partituras gráficas* que

se tratan en el Capítulo 1.2, como coraje, tristeza, alegría, deseo o miedo, entre otras posibilidades; sería prematuro y previsiblemente equivocado porque como ya se vio, existe una diferencia entre la emoción sentida y la expresión simbólica de una emoción.

Por lo anterior, se propone al lector considerar que el ‘contenido emocional’ de una partitura está incluido en el código musical escrito que es expresado por el intérprete, quién lo descifra para poderlo reconocer y escuchar en su propia naturaleza sonora.

De este modo, se suma la impronta emotiva que hará el intérprete de la pieza, bajo el supuesto que la emoción que un músico es capaz de transmitir o proyectar al tocar una partitura convencional o experimental proviene de sí mismo; es decir, de sus propios recursos técnicos, creativos y experiencias personales. Así, es posible apelar a la propia sensibilidad del músico para interpretar o traducir una obra gráfica a un lenguaje musical.

Continuando con la reflexión a partir de la cita del compositor estadounidense Morton Feldman donde dice que ‘sus propios manuscritos podrían percibirse como vacíos’; en ocasiones, el lenguaje escrito de la música puede carecer de recursos expresivos visuales para ‘dejar hablar’ a su contenido emocional y/o reflexivo que es propio del autor, de su época, del tema que trata, etc.

Esta característica o ‘carencia’ visual en su escritura puede ser considerada como una brecha o posibilidad para ser incidida con diversas propuestas gráficas e interdisciplinarias; como en este caso se propone al concebir la obra gráfica como partitura y provocar así su lectura sonora.

El interés por representar en litografía el vínculo entre Gráfica y Sonido a partir de la expresión simbólica de una emoción se lleva a cabo, primordialmente, por ser una técnica ya conocida en la experiencia personal, lo cual puede verse reflejado en una serie de recursos técnicos ya interiorizados al momento de trabajar una imagen, mismos que facilitan plasmar –sobre la piedra litográfica– cuestionamientos acerca de diversas emociones y pensamientos provenientes del mundo interior.

Así también, dada su cercanía con el dibujo y las características propias del soporte y las herramientas litográficas, se pueden obtener calidades similares a la tinta china y acuarela que pueden definirse como absorbente del agua y expansiva del pigmento diluido en ella que dan cuerpo a la mancha realizada con pincel, así como el registro fiel de trazos hechos con lápiz o crayón como si se hicieran sobre un papel con la posibilidad de hacer una edición de alguna parte del proceso y/o resultado final.

Otro de los intereses se debe a las características específicas de la piedra litográfica, como la de ser un soporte rígido con una superficie lisa y tersa sobre la cual es posible incidir con puntas o raspar con lijas, navajas o piedra pómez; del mismo modo, generar distintas calidades en la porosidad de la piedra para dibujar sobre ella y así hacer una analogía con la piel humana, el territorio corpóreo personal referido en este proyecto, donde la metáfora de descubrir el mundo interior puede asociarse con este objeto en particular.

Lo anterior permite una amplia gama de manifestaciones emocionales y ya que la función de las emociones que se dirigen al alma es disponer al cuerpo para la acción y la voluntad es la que se ve incitada a querer lo mismo para realizarlo, de este modo se buscó canalizar las emociones, el cuerpo y la voluntad para representarlas por medio de la litografía.

Otra de las razones para incluir el tema de las emociones en esta investigación teórico-práctica, se debe al interés por conocer los alcances de los recursos gráficos expresivos que pudieran enlazar imagen y sonido recurriendo a metáforas e interpretaciones propias de ritmo, contraste, dirección en líneas y formas, entre otras consideraciones, con intención de ser los elementos visuales que remitieran a lo musical, ampliando el sentido inicial por obtener un registro gráfico proveniente de una determinada vibración sonora –lo que Étienne Souriau denomina una *estética de la vibración*– y que responde más a fenómenos físicos de los materiales.

Esta misma forma de trabajo, al interpretar conceptos de otras áreas, es la que se considera como puente artístico en el tratamiento o desarrollo interdisciplinario de un tema. Por ejemplo al momento de realizar la obra y tener la intención de generar ritmo y dirección en la imagen, sobre la piedra litográfica se realizan movimientos circulares y repetidos, variando la intensidad, amplitud y fuerza impresa al momento de trazar con lápiz litográfico o *tusche*.

Las emociones expresadas simbólicamente en la práctica de esta investigación a manera de gestos gráficos, manchas abstractas, elaboración de ritmos a partir de trazos con dirección y movimiento intencionado, expresividad de rostros o diversas gestikulaciones, permanecen sin embargo ocultas. Probablemente por formar parte del inconsciente, algunas emociones sólo necesitan ser expresadas simbólicamente y no explicadas en palabras como lo comenta Flores Montiel:

“Parto de la idea que la imagen es la necesidad humana de narrar, algo que en la estructura del lenguaje no es suficiente, o no es este el vehículo adecuado de algo que no se quiere decir, sino expresar.

Lo anterior me lleva a suponer que la narrativa de la imagen es un acto que no pretende ser leído como texto lingüístico, pretende activar las emociones [...]” (Flores, 2015).

Esta misma necesidad por narrar o expresar *algo* a partir del vínculo entre imagen y sonido parte de un intento por comprender lo desconocido, lo ambiguo y oscuro; que puede ser acotado a los términos de emociones e inconsciente como se propone en esta investigación, pero que en el fondo refiere al misterio que sigue alojado en la experiencia humana.

Desde un enfoque personal, se considera que muchos de los problemas que aquejan a la sociedad actual tienen su origen en las emociones de vergüenza, culpa, cólera, miedo, frustración, etc., mismos que pueden detonar en diversos tipos de estados anímicos, incluso

de violencia; del mismo modo, este aspecto de la condición humana tiene fuerza suficiente para generar toma de decisiones o dirigirla hacia un determinado fin y encontrar un camino eficaz para expresarlas simbólicamente.

Es por ello que expresar las emociones que están profundamente alojadas en el interior de las personas —las cuales pueden provenir de ‘impresiones’ guardadas en la memoria, como las refiere Descartes— es importante tomar en cuenta el papel del Arte como una opción eficaz para comprenderlas, en particular las que no se sabe cómo explicar o definir.

Encontrar entonces la manera de reconstruir las emociones, reelaborándolas por medio de analogías con recursos gráficos, sonoros, rítmicos, para que surjan durante el proceso creativo y sea a partir del dibujo con líneas, manchas y trazos resultantes generadores de una cierta sonoridad, el medio para encontrar algo más en la obra: un elemento más profundo que incluso pudiera remitir a la infancia, logrando un vínculo con aquella emoción o *impresión* de determinado evento pasado que puede estar alojado en el inconsciente personal y de esta forma, logre salir.

El hecho de compartir con otro artista los diversos hallazgos gráficos, para continuar construyendo desde lo sonoro el discurso emotivo de la obra se da para indagar hasta qué punto es capaz de interpretar una imagen con sonidos, cuáles recursos necesita tener o conseguir para lograrlo, qué elementos contenidos en la imagen le sirven para trabajar, entre otras inquietudes y considerando los elementos gráficos con los que puede estar compuesta una *partitura gráfica* (puntos, líneas, manchas, texturas, volumen, etc.), presentes en la propuesta personal podía ser un punto de partida para colaborar.

De este modo, al plantear los cuestionamientos: de qué van a hablar las imágenes, cuál será el elemento contenido que permita unirles a un lenguaje musical, con qué recursos gráficos expresivos tienen que hacerse estas imágenes para que puedan hablar y remitir a lo sonoro, cuál es la intención que un grabado *hable* a través de la música. Y se encontró que eran las emociones humanas sentidas, percibidas, proyectadas, acumuladas en la experiencia personal las que necesitaban salir y manifestarse para liberarlas a través de los distintos trazos gráficos y la libertad que la técnica permite, añadiendo sonido a la estampa final como una propuesta gráfica musical de representación de éstas.

Reforzando la idea anterior, supuestamente un grabado se dirige al sentido de la vista pero en realidad lo que dice va encaminado al interior de las personas o al *alma* como es concebida en la filosofía cartesiana. Del mismo modo sucede con el lenguaje musical, en que los oídos pueden ser considerados como las puertas de entrada por donde las notas musicales logran mover las emociones del escucha.

Así también, al tratar el tema de la expresión simbólica de las emociones en la serie gráfica de esta investigación, se tiene la intención de dotar de contenido a la imagen y reconocer no sólo el mundo interior del artista que las ejecuta sino resonar también en el de las personas al momento de experimentar el resultado plástico y sonoro que finalmente compone al proyecto artístico.

Otro elemento de análisis al realizar esta práctica colaborativa, es conocer el tipo de analogías que pueden darse entre imagen y sonido desde las emociones representadas en la obra gráfica; así también, saber si se trata del mismo tipo de emoción contenida en la estampa, con características similares o una nueva versión de la misma una vez que es trasladada al lenguaje musical. Para lo cual, es necesario resaltar el valor de la narrativa o el discurso entre colaboradores para conocer estos resultados, mismos que se tratan en el siguiente Capítulo.

Para redondear la propuesta gráfica en esta investigación, podemos resumirla en la representación gráfica de emociones que han estado guardadas en el inconsciente para después apelar a su expresión simbólica; en el sentido de ‘así como un grabado se dirige a través de los ojos (puertas de entrada) al interior de las personas, del mismo modo el lenguaje musical lo hace a través del oído y el cuerpo físico de las personas’. El material emocional contenido en la obra artística, sea partitura o estampa, es el que puede unir ambas disciplinas (Gráfica – Arte Sonoro). A partir de estas consideraciones generar una propuesta de *gráfica musical*, entendida como el sonido que acompaña y complementa enriqueciendo a la imagen.

El siguiente punto en la investigación da inicio al proceso seguido en la práctica del proyecto y la serie de veintiséis litografías que la conforman, finalizando con la selección y análisis formal de las seis piezas trabajadas en colaboración con el artista sonoro Manuel Ramos Negrete; así como una descripción de las analogías y técnicas utilizadas por él para dotar de sonido al grabado.



3. El sentido de representación musical en la serie *Partituras Gráficas*.

Como se podrá apreciar en este Capítulo, la obra gráfica que integra esta investigación se distancia del lenguaje abstracto que contienen los ejemplos de *partitura gráfica* mencionados al inicio del documento; interactuando más la serie personal con imágenes conformadas por elementos figurativos y abstractos que buscan representar emociones personales y remitir a una cierta sonoridad a través del trazo de manchas, salpicados y texturas para –finalmente– lograr una concordancia musical con un artista sonoro.

3.1 Práctica inicial de representación gráfica del sonido.

Al comienzo de la serie personal se experimentó desde diferentes ángulos para llegar a una definición de la línea formal y conceptual de la obra, por lo que en este capítulo se busca describir parte del proceso llevado a cabo. Se propone hacer un recorrido de cinco prácticas elegidas, así como algunas referencias que sirvieron para delimitar la forma de trabajo para el conjunto de obra gráfica final.

El primer referente que se tomó para comenzar la práctica es el video *Vibraciones en placa*, del Dr. Riveros del *Instituto de Física* de la UNAM, en el que muestra cómo es posible obtener figuras al hacer vibrar placas de metal frotando alguno de sus bordes con un arco similar al de un instrumento de cuerdas.

Cabe señalar que el interés del doctor Riveros se circunscribe a la explicación de fenómenos físicos; sin embargo, lo que se consideró fue la relación directa entre sonido e imagen, usando herramientas y materiales similares a los de un taller de grabado tradicional.

La idea del registro gráfico de las figuras geométricas que el sonido puede producir –conocidas como *figuras de Chladni*– se retoma también del video: *Cymatics Experiment Mozart* de Suzane Tribe, el cual se replicó procediendo a la construcción del *cymatic sounder* que consta de dos tubos y una unión de PVC con una membrana elástica, que es un globo tensado sobre el cual se cierne el material arenoso en que se forman las figuras por medio de la vibración sonora emitida por un instrumento musical.

Para la realización de la actividad se pidió a un flautista que emitiera una nota musical constante cerca del *cymatic sounder* hasta lograr la formación de la figura sobre la membrana elástica. La intención primera al realizar este experimento era comprobar la formación de figuras al emitir una nota musical.



Imágenes 25
Formación de figuras al emitir la nota
musical, La bemol
Fotografía:
René Espinosa Hernández (2016)



Imagen 26
Formación de figuras al emitir la nota
musical, La bemol
Fotografía:
René Espinosa Hernández (2016)

Como se puede ver al comparar ambas formaciones –de sal y arena– en la membrana elástica, se encontraron leves variantes al emitir el mismo sonido musical. El mismo ejercicio se llevó a cabo con la voz humana usando como material arenoso sal de mesa y fue exitoso en cuanto a la formación de figuras aunque menos complejas.

El interés en este experimento era lograr no sólo la formación de figuras sino su traslado y registro en una placa de metal, por lo cual la figura resultante en ambos casos sirvió para hacer pruebas para llevar o recoger la imagen en un soporte distinto a la membrana elástica y se pensó en la técnica de *barniz blando*, bajo el supuesto que parte de la sal o material arenoso se pegaría al barniz y una vez dentro del baño de ácido, se diluiría o desprendería permitiendo al ácido atacar a través del rastro dejado.

El registro final en ambos casos fue muy débil y la larga exposición que se requería para diluir e incidir los granos de sal comenzaba a afectar las zonas que debían permanecer bloqueadas; por lo cual se detuvo el proceso experimental en este punto, aunque se considera darle continuidad más adelante con métodos más controlables y definidos.

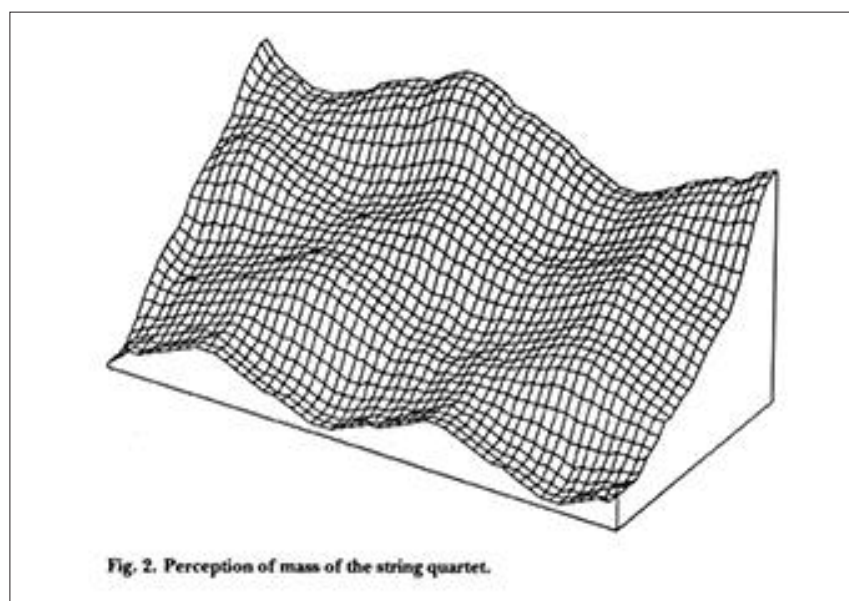
Aunado a la práctica anterior, se trabaja también la interpretación libre de diversas sensaciones físicas, como: suavidad, ligereza, vellosidad o corteza, representadas con la técnica de *punta seca*. El trabajo de materializarlas gráficamente fue una forma de involucramiento en la obra, a diferencia de la práctica anterior, al momento de incidir la placa y registrar voluntariamente el modo personal de sentir esa suavidad, esa ligereza, esa vellosidad o esa corteza; que es lo que finalmente fue encausando el proyecto a representar las propias emociones sobre la piedra litográfica, con la intención de ser leídas y expresadas sonoramente.

Imagen 27
René Espinosa Hernández
Nerviosismo y resistencia (2016)
Grabado en punta seca, 24 x 34 cm



Uno de los hallazgos durante la investigación es el estudio *Geometric Image Modelling of the Musical Object*, del MIT Press (1988), el cual puede entenderse como la transcripción gráfica de un fragmento musical, ya que arroja resultados de gráficas tridimensionales a partir de masas o espectros sonoros proveniente de la obra *Tetras*, de Iannis Xenakis, donde son notorias las distintas modulaciones musicales de los instrumentos que pueden remitir a la idea de capas terrestres o planos topográficos; es decir, un espacio *sólido* proveniente de lo musical.

Imagen 28
Gráfica de espectro sonoro
de Naranjo & Koffi (1988)
Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/1557913?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents



La idea de un *territorio* proveniente de lo musical, una extensión de tierra, agua, aire, en suma un material inasible e inabarcable –como puede ser percibida la experiencia musical en un concierto de orquesta sinfónica– fue como se visualizó el espectro sonoro anterior y se vinculó con la construcción de ambientes o escenarios propios del inconsciente donde habitaran los personajes representados en la serie gráfica: lugares abstractos como la Música, ambientes vivos que respiran y transmiten emociones que hacen sentir y afectan pero no son controlables; en un instante pueden llegar a lo más profundo de uno mismo y de repente, partir.

La representación de un ambiente imaginado entendido como el territorio corporal dentro del cual habitan las emociones, se realiza de manera subjetiva en la serie; es decir, no proviene de la transcripción *literal* de un determinado fragmento musical como es el caso del estudio anterior. Partiendo de ello se hizo el siguiente ejercicio en huecograbado intentando reproducir el espectro sonoro anterior, entendido más como paisaje o atmósfera de un lugar específico con los recursos propios de la técnica.



Imagen 29
René Espinosa Hernández
Atmósfera Sonora II (2016)
Hueco grabado c/ carborundum,
19.2 x 20.4 cm

Seguramente, experiencias interdisciplinarias como la de intervenir gráficamente un espectro como el de Naranjo & Koffi, arroja nuevos resultados visuales y si el espectro intervenido se trasladara a una lec-

tura musical, tendría también un proceso de diálogo y enriquecimiento mutuo entre las disciplinas a través de la obra.

Otro de los hallazgos en esta investigación es la escala propuesta por Mathias Klotz en *A Thorough Color Theory* (Hutchison, 2014) donde hace una relación entre las nueve octavas del teclado de un piano y nueve tonos de gris.

De la idea anterior se desprende que la lectura musical de obra gráfica puede darse a partir de las diversas calidades de tonos representados en la imagen, como se verá en el tercer punto de este Capítulo y en particular para la litografía *Salvaje alumbramiento de un sol* (2017), donde el artista sonoro Manuel Ramos Negrete recurre a una relación similar entre las calidades de gris en la estampa y determinados registros musicales.

Es posible decir también que dependiendo de la zona que se observe dentro de la imagen, así como el tiempo que el intérprete permanezca en ella o el recorrido que elija hacer dentro de la misma, determinará el tipo de sonoridades generadas al momento de interpretar la obra gráfica o componer una pieza sonora; con lo cual mantiene una cierta relación con el texto musical.

De los ejercicios realizados para lograr la representación de conceptos específicos en el proyecto gráfico personal, *Lecturas del corazón* (2016) es donde se busca que convivan las nociones de música, gráfica y emociones, con el de *mujer*.

Primeramente se pensó en el corazón como morada de las emociones y se concibió al electrocardiograma como un medio para transcribirlas al papel, ya que representa en cierto modo una *lectura* del corazón.

Conceptualmente, el registro gráfico que resulta de las corrientes eléctricas emanadas por el músculo cardíaco puede entenderse también como un reflejo del *ritmo* del corazón que es transcrito por un aparato a través de una línea trazada por medios electromecánicos a un rollo de papel, en algo similar a una *partitura cardíaca*.

Cabe mencionar que sólo un especialista –en este caso el cardiólogo– es capaz de descifrar las líneas registradas por el electrocardiograma, del mismo modo que una partitura sólo cobra significado para un músico o alguien capaz de leerla y sobre todo de *interpretarla*.

A continuación se presenta el ejercicio plástico realizado.

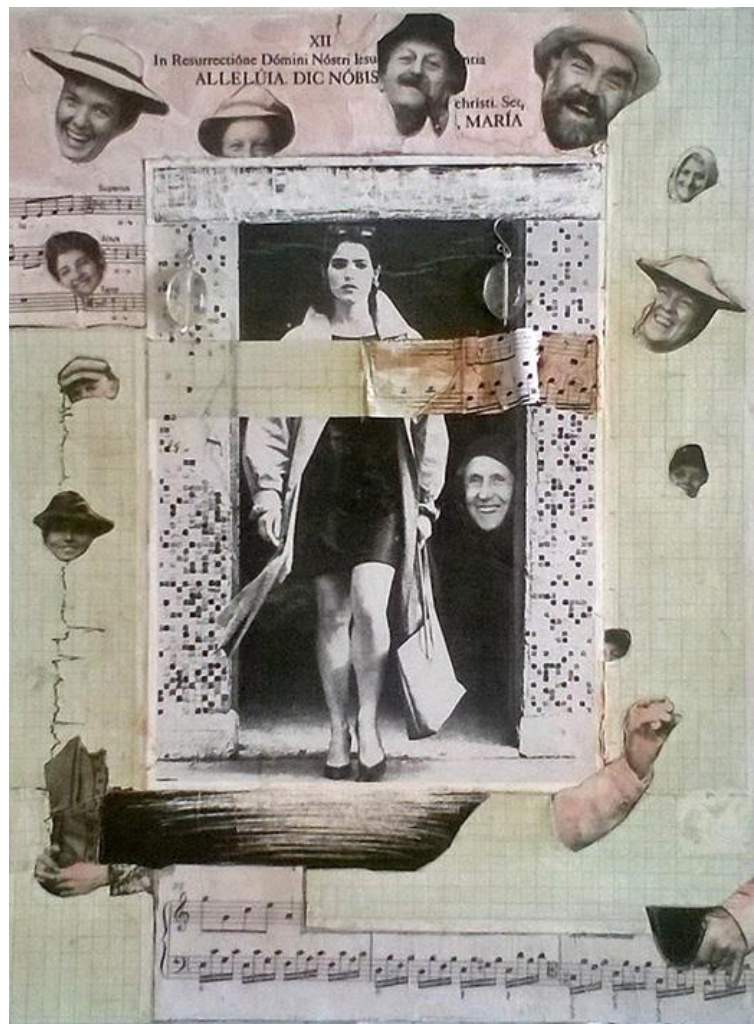


Imagen 30
René Espinosa Hernández
Lecturas del corazón (2016)
Collage, 38 x 28 cm

El último ejercicio de experimentación presente en este Capítulo se llevó a cabo durante el curso de formación 'Partituras Gráficas en el Arte Contemporáneo' impartido en la *Facultad de Música de la UNAM* del 17 al 25 de Agosto de 2017 por la doctora Marina Buj Corral, quien explicó la importancia de este tipo de notación en la música de Occidente a través de presentaciones con diapositivas, exposición de temas y diversas prácticas para el desarrollo y conocimiento de las mismas.

La actividad que se retoma en este caso se enfocó a desarrollar una partitura gráfica a partir del elemento visual *círculo*, que tendríamos que retomar de la imagen de una obra plástica buscada en internet para apropiarnos del elemento y generar así nuestra propuesta.

Inicialmente se pensó en usar la imagen de alguna obra del artista chino Cai Guo-Qiang (1957), quien se caracteriza por el uso de pólvora y explosiones controladas para registrar sus ideas en papel de gran formato, lo cual da a sus obras un rasgo gestual y no controlado que resulta particular y muy expresivo, lo que podría remitir más fácilmente a una energía musical.

Sin embargo, decidí usar *El balcón* (1945) del grabador neerlandés M. C. Escher (1898 - 1972) por contener primeramente el elemento

circular requerido; así también, por la similitud vista entre su obra y las características generales del proyecto gráfico personal en cuanto a la representación figurativa, el uso de la litografía como técnica de estampación, una amplia gama de tonalidades de gris y el tratamiento de volúmenes.

Del mismo modo se consideró un reto sintetizar la información gráfica contenida en *El balcón* a elementos básicos, grafismos que remitieran más fluidamente a un lenguaje musical. Esto se experimentó al solicitar a un músico el diálogo con mi obra desde su quehacer artístico y observar el proceso específico: los pasos a seguir para trasladar una imagen a un lenguaje musical como otra forma de exploración.



Imágenes 31
M.C. Escher *El balcón*
Impresión digital (27 x 21 cm.)

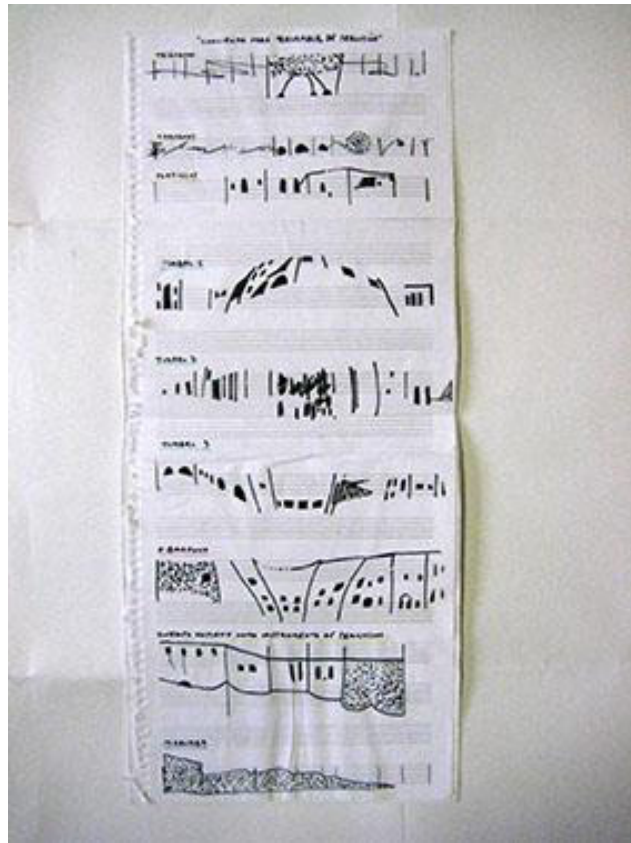


Imagen 32
Partitura Gráfica. Ventanas del corazón
Dibujo sobre papel pautado
56 x 21.5 cm

Para solucionar el ejercicio de elaboración de una *partitura gráfica circular* basado en una obra plástica que contuviera el elemento visual *círculo* en su composición, se comenzó haciendo una analogía entre los patrones de las ventanas representadas en la obra *El Balcón* (1945) de Escher y una notación musical, considerando a los bloques de casas como compases musicales que seguían una dirección; las distintas calidades de gris y textura en la imagen presentaba también una posible traducción sonora teniendo en mente la escala propuesta por M. Klotz. Por último y ya en el papel pautado, se consideró que las distintas alturas de los puntos y líneas en la partitura encontrarían una mejor traducción sonora usando instrumentos de percusión, dado el carácter rítmico que la saturación de puntos presentaba.

Una vez terminada la notación, se tomó en cuenta el potencial de movimiento que contiene o se adjudica al círculo como elemento visual que de manera cíclica pueda repetirse, que es también el sentido con que se le utiliza en algunas partituras, como comentó la docente.

A partir de lo anterior, se resolvió dar volumen a la pieza y volver cilíndrica su forma con lo cual se pasaba del plano bidimensional al tridimensional ya como *partitura objeto*; además de tener la pieza suficiente dinamismo y potencial para ser llevada a otros soportes pensando incluso en una maquinaria similar a la de un cilindro musical autómatas, entre otras posibilidades.



Imagen 33
René Espinosa Hernández
Ventanas del Corazón (2017)
Partitura escultura:
7.2 x 7 x 7 cm., 6 x 5 x 5 cm., 5 x 4 x 4 cm.

A partir del ejercicio anterior se concibió uno de los caminos que la práctica del proyecto podía transitar, el cual consistía en trasladar a un nuevo soporte algunos elementos visuales de cada una de las litografías que se estaban trabajando para darle un tratamiento similar al desarrollado en el taller y hablar realmente de una *partitura gráfica*, donde fuera notorio cada paso en la transformación de la estampa en una *notación gráfica*, siendo también más asequible en términos generales al lenguaje utilizado por un músico académico. Sin embargo, aplicar este hallazgo obtenido con este ejercicio al grupo de litografías realizadas hasta ese momento, implicaba detener el proceso creativo que estaba teniendo lugar dentro del taller de litografía, el cual se consideraba en pleno desarrollo.

Por lo anterior se optó continuar con la serie personal como se venía haciendo, sin interrumpir el proceso y manteniendo el tipo de analogías gráfico musicales al momento de dibujar, e interpretar musicalmente la obra sin necesidad de transformar la imagen.

De este modo se ve que los resultados obtenidos en el proceso de experimentación partiendo de una imagen plástica y dirigiéndola a un lenguaje musical, específicamente a una *partitura gráfica*, tiene muchas posibilidades.

La serie de ejercicios presentados dan muestra del proceso de búsqueda y hallazgo a lo largo del proyecto de investigación, que sirvieron como soporte general y para conocer distintas posibilidades creativas que se consideraron relacionadas al tratar el vínculo gráfico-musical.

Hubo que delimitar esta búsqueda y se decidió encaminarla a un sentido más específico para favorecer el desarrollo de aspectos reconocibles en la obra, patente en la producción de la serie litográfica *Partituras Gráficas*.

3.2 Interpretación del vínculo *música, emociones y litografía* contenido en la serie.

Como se verá en los resultados gráficos que la serie arroja, es distinta a las partituras presentadas como ejemplo de los lenguajes visuales para la representación del sonido (Buj, 2015). Lo anterior se debe al giro que tomó la producción de acuerdo a los intereses por registrar el sonido, así como las viabilidades del proyecto en el taller de grabado; pero particularmente, a una necesidad imperante por plasmar las inquietudes personales en el soporte gráfico, misma que se solicitó constantemente por los distintos profesores desde el inicio de la investigación a través de las preguntas: ¿por qué te interesa reunir esos dos lenguajes?, ¿cuál es tu interés al hacerlo?, ¿qué quieres decir o expresar personalmente al vincular esas dos disciplinas?; cuestionamientos que ahora considero fundamentan esta investigación en Artes Visuales y la diferencian de otra científica, comúnmente entendida, donde los motivos personales para realizarla pueden quedar como dato anecdótico mas no la definen ni describen como parte esencial.

Al encontrar el concepto de emociones e intuir que el contenido de mis intereses al vincular Música y Artes Plásticas estaba ahí como material para trabajar la obra gráfica y proponer desde ese lugar la intervención musical, se mantuvo como eje representacional permitiendo que en ocasiones fluyera y en otras se manifestara con ciertas restricciones durante el proceso creativo a través de diversos choques, luchas internas y diálogos con el profesor, siempre con la intención de redirigir o volver a encausar el hilo conductor en la búsqueda por representar lo sonoro y emocional con los recursos propios de la litografía.

Es a partir de los resultados del proyecto gráfico trabajado con la intención arriba mencionada, donde finalmente se realiza la actividad de llevar la estampa a otro tipo de lectura distinta a la pura contemplación visual, a un terreno más abstracto e inmaterial como es el sonido con la intervención de un músico.

Si bien la intención de representar por medio de grafismos distintas calidades tonales que remitan a lo sonoro, así como enlazar aspectos musicales tales como ritmo o dirección dentro del plano compositivo de la imagen, pueden parecer un tanto ambiguos; fueron, sin embargo, de utilidad al momento de crear la respectiva pieza sonora, como el lector podrá ver en el siguiente punto del Capítulo.

Para comprender el sentido de expresión simbólica de una emoción, a la presentación de cada imagen le acompaña una breve descripción de los elementos representados que sugieren una relación con lo sonoro y emocional.

El elemento conductor a lo largo de la serie es el cuerpo humano, en particular se trata de auto-representaciones, ya sea del rostro o partes del cuerpo que simbolizan aspectos emocionales, como el oído que se relaciona con la escucha interior o la espalda que se liga con el dolor físico en la experiencia personal.

La noción de inconsciente representado gráficamente se vincula

con lugares húmedos o acuáticos como el mar, cuevas, cavernas o cascadas, para lo cual se recurre a humedecer la piedra litográfica dejando una 'laguna' sobre ella para aplicar una mancha general con distintas concentraciones de tusche, aplicado con punteados en pincel o trazos largos que permitan la creación de una atmósfera o fondo de la imagen a partir del cual ir encontrando insinuaciones de formas o figuras que irán caracterizando la escena representada. Esta misma mancha abstracta va remitiendo a lo sonoro, al sonido interior de la emoción que trabajada con esa intención va descubriéndose a través del dibujo.

La sensación de viento o aliento se representa constantemente en la serie por medio de raspados con navaja o trazos con lápiz litográfico, punteados, líneas cortas y rítmicas que dirijan el movimiento de los ojos proponiendo una lectura visual y/o sonora de la imagen. Otro tipo de grafismos sueltos hechos con navaja representan vitalidad y nerviosismo, a veces con la intención de unificar las distintas partes del plano compositivo o caracterizar algún elemento del grabado.

Por último, el cuerpo humano siempre se trabajó a partir de una base negra u oscura, un tanto a la *manera negra* pero aplicada esta técnica en zonas específicas del plano compositivo. La idea era descubrir la imagen, develar la luz a partir de la oscuridad del inconsciente, el cual se asocia con ambientes marinos.



Serie:
Partituras Gráficas

Naufragio interior



Imagen 34.
Naufragio interior
(2017)
38 x 56 cm.

La idea es representar aquellos momentos cuando la emoción es muy fuerte y uno quiere dejar de sentirla pero simplemente ésta no cede, pareciéndose a la descripción que Descartes hace de las personas cuando no tienen juicios sólidos respecto a una emoción y ponen a luchar dentro de sí distintas pasiones 'poniendo al alma en el estado más deplorable'.

La parte musical la represento con enlaces y ligaduras entre las distintas partes del cuerpo y el fondo en la superficie.

Apariciones de la marea sonora



Imagen 35.
Apariciones de la marea sonora
(2017)
56 x 38 cm.

Esta imagen la comencé imaginando estar sumergido dentro del mar emocional ilustrado en la litografía anterior, creyendo encontrar figuras de animales marinos al raspar la base ennegrecida; sin embargo, fue apareciendo una auto-representación de cuerpo entero con retratos del entorno familiar.

Las emociones son contradictorias: mirada de reproche y mueca de alegría, amor chispeante, mirada de rivalidad, a veces de paz que acompañan una mueca de compañerismo. Hay nerviosismo y mucha concentración de esgrafiados.

La musicalidad está en el espacio, el drama representado en la escena. Hay ritmos, dirección a través de las líneas, acentos como puntos blancos y negros. Una estructura vertical y la línea quebrada en zigzag que baja serpenteante uniendo rostros y elementos.

Sonidos rotos de un ángel andante



Imagen 36.
Sonidos rotos de un ángel andante
(2017)
56 x 38 cm.

En mi visión de lo femenino hay diversas fuerzas interactuando: emociones de tristeza, sensación de abuso, abandono e independencia, de guardar silencio y ancestros que afectan la vida presente. Espanto ante las formas de un deseo fosilizado y un halo de santidad cubriendo la cabeza de la mujer representada. Sus brazos como alas contienen esa carga de información que es parte de su historia ancestral.

El sentido musical se quiso trabajar a partir de espirales de aire que sopla y libera un sinfín de trabas que recorren la imagen, para generar también una sensación de fluidez y movimiento.

Remolino sonoro de ritmo infantil



Imagen 37.
Remolino sonoro de ritmo infantil
(2017)
56 x 38 cm.

Recuerdos de antiguos objetos; las pequeñas hondas de color blanco semejando bocas de tiburón sin dientes (obsesión infantil por dibujar tiburones, andar en bote y ser biólogo marino); en este caso son 'memorias fantasmales de un falso dolor'.

Las emociones provienen de la sensación de vacío al presentar la ausencia de un pie, alerta o peligro en los dientes incisivos que avisan una posible mordida. Sensación de ternura y terror por la imagen de un niño recostado a lo largo de la cabeza.

La cadena de molares unidos en curva representa el recuerdo sonoro del andar de zapatillas recorriendo las lozas (acercándose y alejándose) del edificio Carolino, sede de las oficinas de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, lugar donde mi mamá trabajó.

Ecos de melancolía



Imagen 38.
Ecos de melancolía
(2017)
56 x 38 cm.

Agitado, un autorretrato en el centro aparece cubierto por una pesada piel tejida de melancolía.

Un anciano libidinoso –que genera asco– asoma sonriente su dedo índice para tocar el vacío fuera de la cobija que le cubre. El interior cubierto lo imagino de mujer voluptuosa, sin rostro, recargada en un brazo de hueso: muleta que le sostiene.

El sonido, hecho con grafismos raspados en curva que parten de la barbilla del rostro, es de resonancias breves que rebotan como ecos entremezclados por las paredes dentro de la pesada cobija ‘de lana gruesa’. Un cántaro vierte un delgado chorro de agua.

Sonido de hombres volcánicos



Imagen 39.
Sonido de hombres volcánicos
(2017)
38 x 56 cm.

En la cotidianeidad, las sexoservidoras que deambulan por Calzada de Tlalpan forman parte del paisaje urbano: al pasar caminando los hombres las miran y ellas devuelven la mirada o se voltean para mostrar su cuerpo, ofreciéndolo.

Más que buscar representar las emociones de estas mujeres, me concentré en las sensaciones de placer o deseo carnal entendido como una fuerza o energía interna. De ahí las emociones de hombres aberrantes, desgajados o monstruosos vinculados con paisajes cavernosos y volcánicos. La mano simboliza atracción y temor al peligro o la cercanía con lo prohibido.

El sonido se imagina bullente con leves escapes de caldera o vapor de agua y, de este modo, se quiso representar gráficamente con algunos salpicados y raspados en la imagen.

Expulsión del Silencio



Imagen 40.
Expulsión del silencio
(2017)
56 x 38 cm

Al volver al terruño familiar después de años de vivir solo, se presentaron emociones acumuladas: mal humor y frustración que no sabía cómo externalizar. Al parecer el dolor físico fue la vía de escape que mi cuerpo encontró para manifestarlas. Durante el proceso de curación, ya en casa, un amigo cercano falleció.

La analogía al representar sonidos que trasciendan las emociones descritas, es la expulsión de telarañas en un paisaje interno cavernoso que exhala ruidos añejos; sonidos de besos tronados que se vinculan con un pequeño personaje con nariz de trompeta, el cual ayuda a trascender la experiencia.

Adornos de horror al vacío



Imagen 41.
Adornos de horror al vacío
(2017)
38 x 56 cm.

Muchas de las vivencias que se tienen parecen a veces determinadas por el azar. El personaje enraizado al frente de la escena busca salir victorioso ante la adversidad. Hay también una sensación de peligro, el entorno se concibe amenazante, como de magia negra que genera miedo.

El torso es parte de ese mundo del cual provengo; el hecho de ser arrojado por mi propia mano ya trae consigo, al menos en el gesto expresado, vasto dolor y sufrimiento.

El estarcido en la parte superior izquierda como expulsión de aire líquido, el esgrafiado que dirige los dados echados por la mano que simulan movimiento, los trazos horizontales libres con pincel que unen las formas verticales, así como la división en tres bloques o columnas sugeridas en la imagen, son elementos trabajados para representar gráficamente lo musical.

El vómito de la censura



Imagen 42.
El vómito de la censura
(2017)
38 x 56 cm.

Miradas de reproche interior, espanto a imágenes absurdas: fosas nasales vomitando sobre un cuerpo amortajado, muerto, atado como *Gulliver* por pequeños seres danzantes. Un ogro es censurado.

Lo sonoro habita en la representación de pequeñas notas-seres que desfilan en la parte superior e inferior de la imagen. Visualmente, la escucha interior se asocia con una incisión parietal que al hacerla, presenta al monstruo de la censura.

La acumulación de formas en la parte media inferior horizontal son bloques que protegen la tráquea y, el paso de aire por la garganta, el camino de la voz que expresa en imagen lo no dicho.

Grito ahogado en burbujeo



Imagen 43.
Grito ahogado en burbujeo
(2017)
38 x 56 cm.

En la parte inferior de la imagen está escrito '*cuero llano*', que es el territorio corpóreo personal, imaginado como una playa en la cual hay un abismo donde se ve la escena representada: el interior de una emoción, su composición material convertida en imagen.

Las emociones plasmadas son de dolor por un recuerdo tan añejo que es casi como un sueño que represento con la mordida de un tiburón en la cabeza del 'de los ojos cerrados', a quien el ojo central mira aterrado, e inhala el primer aliento de susto; mas por estar sumergido en agua, su grito sale ahogado en burbujeo.

El sonido se presenta por medio de trazos circulares y rítmicos, semejantes a la marea. La saturación de puntos salpicados, como huellas de pie en la arena, se piensa como el tintineo de notas musicales 'sueltas'. La mordida, el ojo central y el burbujeo son los acentos en la imagen que se busca también trasladar al sonido.

Reverberaciones de lluvia caliza



Imagen 44.
Reverberaciones de lluvia caliza
(2017)
56 x 38 cm

El derramamiento de bocas y miradas en el fondo tiene un aire de arrepentimiento, que se pierde en un intento de lluvia clara esgrafiada sobre un mar negro rayado. El personaje en la parte inferior derecha de la estampa, presenta una cierta integridad en sus ojos cerrados. Marcado su rostro, algo como una tela protege y enreda su cuello; mientras, junto a él, el hoyo negro de una cabeza abierta expide salpicaduras de sangre negra que se vuelven eco de su interior.

Las evocaciones sonoras surgen del fondo de la imagen como *reverberaciones*, la sensación de cuatro planos de profundidad y la salpicadura vuelta eco proveniente del mar y la lluvia clara.

Pasión Corroída



Imagen 45.
Pasión Corroída
(2017)
38 x 56 cm.

Visualmente, se buscó reunir en una marea el torso femenino con la cabeza de un tiburón, dar dinamismo y fluidez a partir de cúspides y curvas; evocar la corrosión o desgaste paulatino de los cuerpos simbolizado con salpicaduras y escurrimientos de tusche entre los que sobresalen rostros, como máscaras gastadas y un pie caído en la arena.

La gran S como se concibió la composición general de la imagen puede ser utilizada como referente para la modulación general del sonido en la pieza; del mismo modo, las diversas capas visuales funcionan como planos sonoros en una lectura de izquierda a derecha.

Salvaje alumbramiento de un Sol



Imagen 46.
Salvaje alumbramiento de un Sol
(2017)
56 x 38 cm.

En esta imagen puedo hablar de galaxias, hoyos negros y un sol enterrado en el vientre. La bravura de un potro salvaje y el desgajamiento de una capa de piel que es parte de su ser que, al mismo tiempo, lo refleja.

Los sonidos salpicados en interacción con las diversas calidades de gris, representan a la vez un embarazo y un próximo alumbramiento. Se imaginan unidos en interacción con los planos grises, así como las emociones de ternura y vivacidad.

Soplido entre las piernas de una orquesta



Imagen 47.
Soplido entre las piernas de una orquesta
(2017)
56 x 38 cm.

Partiendo del plano compositivo de la litografía *Salvaje alumbramiento de un sol*, se agregaron elementos para sobreponer en la imagen: piernas, pubis y vientre de mujer; un perfil y una cabeza cubierta. La textura generada con la saturación de líneas da la sensación de un viento fuerte que sopla y une la imagen.

Por separado se consideran varias actitudes y emociones: pudor y deseo en las piernas ladeadas de la parte inferior; fijeza, obstinación y sorpresa en el perfil –que convive manteniendo su forma con el mundo sensual– y, finalmente de espanto, en el rostro cubierto de la parte superior.

Los sonidos se dibujan como un huracán, trazos en espiral y líneas cortas, olas de aire (el roce de ramas secas o la fricción pastizal de un campo árido) que circula y sostiene al curioso personaje central.

Procesión del Viento



Imágenes 48, 49, 50.
Procesión del Viento
(2017)
56 x 114 cm.

En esta imagen se imprimieron consecutivamente las litografías: *Pasión corroída*, *Salvaje alumbramiento...* y *Soplido entre las piernas...*, mencionadas anteriormente. La única variante es el color que se aplicó al imprimir la segunda litografía.

La intención al realizar esta imagen, es trabajar la suma de planos o capas de dibujo impresas en un mismo soporte para sumar profundidad y densidad en la imagen; así también, presentar variantes cromáticas partiendo de una base compositiva que las una y, con ello, saber cómo cambia su interpretación musical.

Miniaturas Sonoras



Imagen 51.
Miniaturas sonoras
(2018)
56 x 38 cm.

En esta litografía retomé el dibujo a lápiz 'Las horas' del maestro Carrillo Ayala, el cual presenta una silueta de perfil cubierta con una sábana, líneas que parten del centro como minutereros avanzando y seccionando al rostro, narrando el paso del tiempo.

Los elementos gráficos plasmados sirven para evocar un conglomerado de historias y emociones imaginando el corte transversal de una cabeza. Pretendo también mostrar cómo estas experiencias se fijan en los distintos órganos del cuerpo interior, así y aunque Descartes hable que 'las impresiones emocionales se quedan en el alma o el cerebro', es probable que también se fijen en distintos órganos, de ahí los casos donde la enfermedad tiene un origen emocional.

La intención de simular nervios, pequeñas venas o raíces negras se incluyen como elementos de dirección y ritmo en la imagen.

Notas al despertar



Imagen 52.
Notas al despertar
(2018)
38 x 56 cm.

El gesto natural del rostro mayor al centro de la imagen, lo visualizo imbuido en ese estado donde aún no se despierta del todo, conviviendo con personajes e impresiones tenidas durante el sueño. A la vez, hay una carrera veloz de la conciencia por elaborar historias o encontrar objetos reconocibles para 'recordar' quién es uno, dónde está y las cosas que tiene que hacer.

La línea vertical trazada en la parte inferior izquierda se hizo con la intención de referir a un compás musical o una marca que dé entrada a la escena gráfico-musical.

Placeres del Sur



Imagen 53.
Placeres del Sur
(2018)
56 x 38 cm.

Largas exhalaciones, huellas de pies como retratos del sur, registros ocultos. El formato vertical que se hunde.

El personaje representado en la parte superior mantiene una postura forzada y quebrada en contraste con el mundo de gesticulaciones vinculadas con el placer debajo, mucho más orgánicas.

La emoción de placer se relaciona con un entorno marino profundo, estampado en esta imagen con figuras de pies, dentaduras, oídos, labios y bocas abiertas que expulsan suspiros o exhiben las entrañas.

Las sonoridades imaginadas surgen a partir de las variadas calidades tonales: atmósferas oscuras y claras, espesas, que resultan de la aplicación de tusche. También se busca representar el sonido de respiraciones o exhalaciones largas con líneas etéreas unidas a las bocas.

El concilio de los polos



Imagen 54.
El concilio de los polos
(2018)
38 x 56 cm.

Esta imagen se concretó con la idea de representar dos áreas en lucha. Por un lado, la idea de lo femenino entendido como hoguera encendida, viva, ardiente, unida a gestos de terror y fantasmas. Por otro lado, la idea de lo masculino en un entorno vacío, solitario, humeante. En medio, un niño sonriente mira hacia el lugar vacío de papá, su sombra. Como esperma fusionado en un vientre puntiagudo por el ombligo que horada su espalda, se unen ambos mundos.

La corona que parece tener sobre su cabeza la figura paterna es el vello púbico de una mujer, simbolizando un próximo parto, la idea es dar a luz la imagen interior de papá.

Los sonidos representados son el crepitar de madera y vapores de temazcal, con colores negros y diversas texturas del lado izquierdo de la imagen, que dan paso por medio de líneas curvas que confluyen al centro, a un silencio expectante, nocturno y humeante, como después de un incendio.

Vibración de asombro



Imagen 55.
Vibración de asombro
(2018)
38 x 56 cm.

En esta estampa se recurre a la memoria de un sueño en que se está dentro de un ambiente conocido, cuando repentinamente aparece una gigantesca ola que genera asombro por su magnitud, junto con una sensación de resignación.

En esta imagen, dentro de la ola se representan diversos cuerpos, formas de animales y embarcaciones que flotan abigarrados con el oleaje. La luz que ilumina la frente del personaje central posee un sentido espiritual y marca una salida al caos. Es a la vez un silencio central en la estampa.

Este oleaje puede entenderse también producto de uno mismo: es la energía de las emociones capaz de generar un tsunami interior (a veces, también exterior). Sin embargo, hay un camino de paz y silencio a partir de la contemplación e iluminación.

Cascada de hojas secas



Imagen 56.
Cascada de hojas secas
(2018)
56 x 38 cm.

En esta litografía se trabaja la analogía entre el desprendimiento o caída de capas de piel con el hecho de liberar ataduras, ideas que ya no sirve mantener. Lo anterior parte del comentario de Descartes respecto a las emociones que ‘suelen hacer daño cuando se mantienen más de lo necesario’.

El ambiente imaginado es de cerros frondosos, puentes, ambientes húmedos bañados por la brisa de la cascada, concebidos como un lugar de purificación y rebrote de vida.

El sonido se piensa en caídas y modulaciones ligeras o escurrimientos lentos, considerando las distintas curvas tonales que la imagen presenta.

Personajes de nube en la noche pétrea



Imagen 57.
Personajes de nube en la noche pétrea
(2018)
38 x 56 cm.

De la zona oscura horizontal representada como sombrero o nube negra, emergen las manchas o personajes fantasmales que deambulan con fuerza en la cabeza lunar del personaje multifacético. Los ojos que se van abriendo y miran de frente al espectador simbolizan confianza porque asumo que el inconsciente necesita sentirse seguro para manifestarse, encontrando un lugar en el soporte pétreo.

El pequeño rostro sonriente de la nube negra se asocia con una actitud bufonesca, 'hacerse el chistoso' sin respetarse uno mismo; además, el desprecio combinado con vergüenza floreció dibujando al recordar esa actitud en una persona querida. Los otros tres cuerpos son de mujeres pueblerinas, con rebozo, que miran fijamente.

El proceso gráfico consistió en escurrimientos de tusche y agua, así como graneados (borrados de imagen) controlados con borriquete, lijas y piedra pómez. Se considera un tratamiento rítmico a partir de los cuatro puntos-acentos, representados en forma de cabezas en la nube negra con un énfasis bufonesco en el tercer tiempo.

Aullido coral

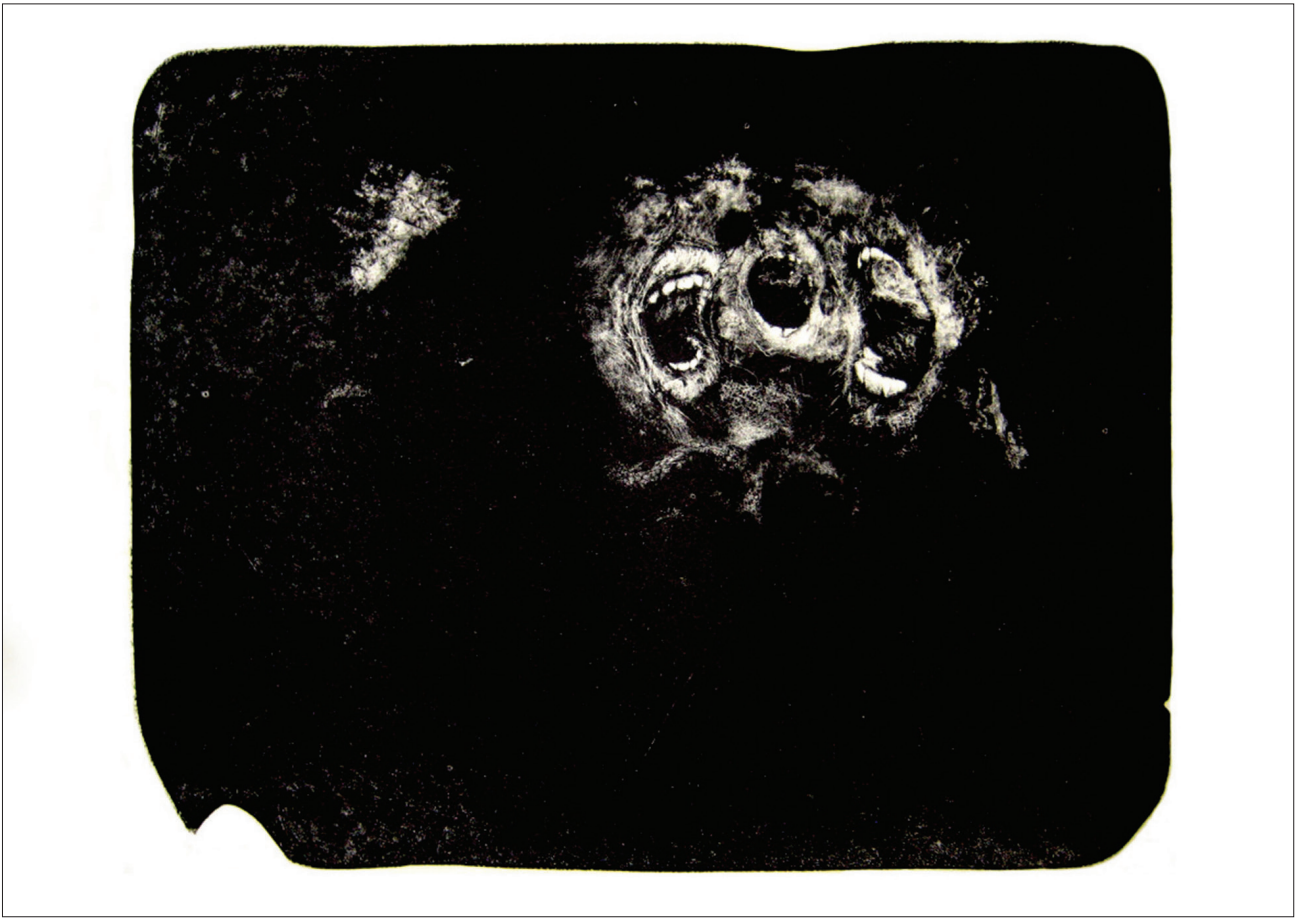


Imagen 58.
Aullido coral
(2018)
38 x 56 cm

Gritos anónimos en la oscuridad. La punta inferior izquierda del contorno de la litografía contribuye a generar una cierta tensión y dramatismo, aunado a un fondo casi totalmente cubierto de negro. Las bocas abiertas –imagino– gritan en un momento de terror o fragmento musical sumamente potente, donde el trío se reúne en un mismo centro para expresar, sumando sus emociones.

El proceso constructivo de esta obra se comenzó plasmando un entorno marino por medio de capas diluidas de tusche aplicadas consecutivamente en varias zonas, para después hacer trazos con pincel cargado con una concentración más espesa de la misma tinta líquida para esbozar formas de 'peces-bocas' dormidos o en actitud de roncar, exceptuando las tres que se dibujaron abiertas.

El guardián de mirada triste



Imagen 59.
El guardián de mirada triste
(2018)
38 x 56 cm.

La historia de esta imagen es la de una joven mujer presionando su pubis con ambas manos, recostada bajo el brazo izquierdo del guardián que la 'protege' y que no le deja vivir libremente su sexualidad. La cuadrícula remite a una red de agujeros y a un vitral de iglesia o casa antigua.

Él, dominante, con su mano al frente me recuerda un gesto al dibujar. La emoción puede ser entendida como negación o dominio del placer por un temor que trasluce la mirada del guardián.

Los grafismos hechos con navaja buscan remitir a la musicalidad del viento, pero no a una sonoridad específica.

Zambullida entre corales negros

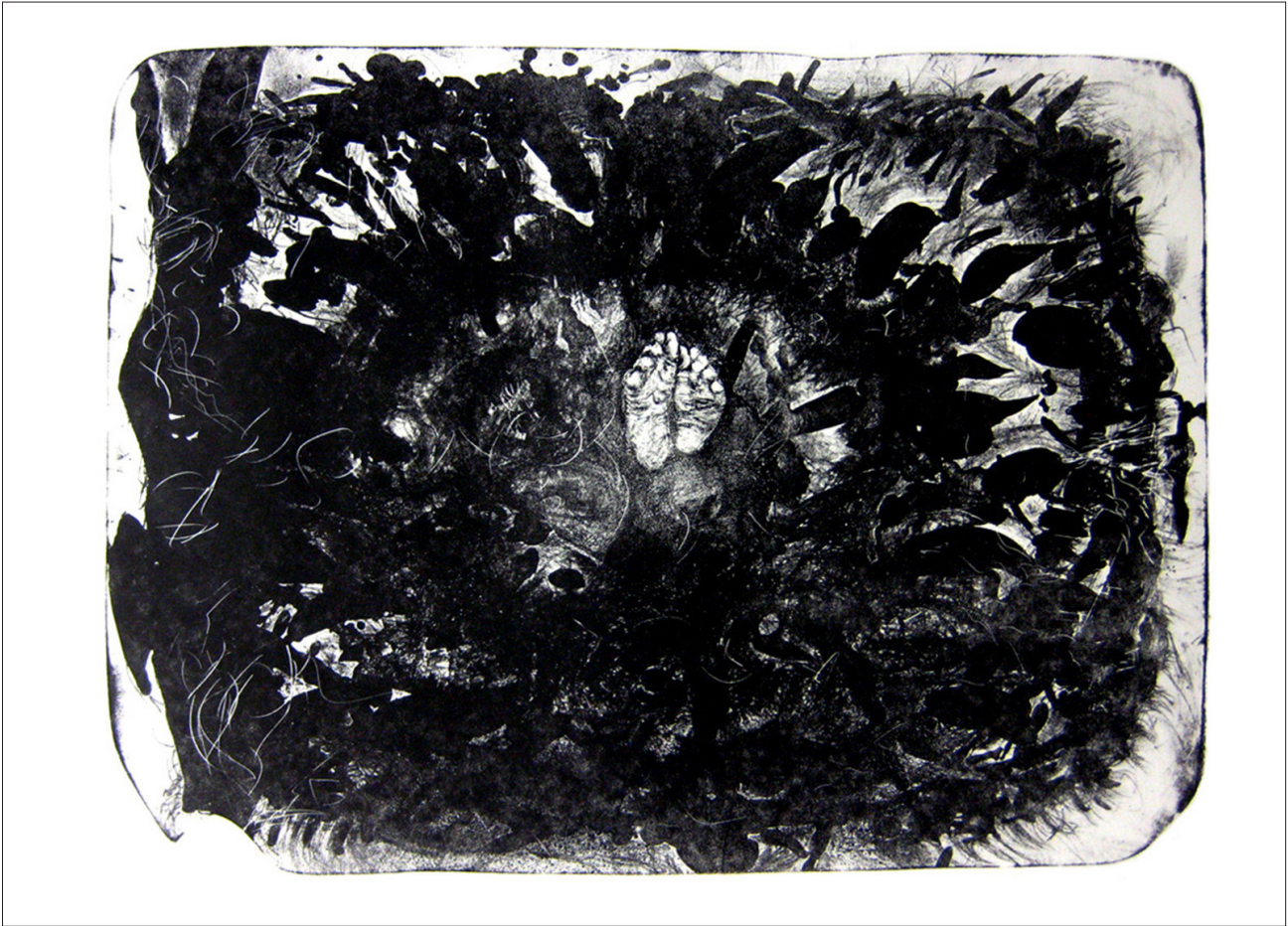


Imagen 60.
Zambullida entre corales negros
(2018)
38 x 56 cm.

Los pies buscan entrar –como la parte final de la cola de un espermatozoide– para fecundar de nueva cuenta, adulto. Una analogía entre ‘hacer el amor’ y zambullirse en otro cuerpo y/o espacio físico, en este caso marino e infinito. Emociones de valor y atrevimiento por lanzarse ante las mismas texturas coralinas que presenta el mar.

Dada la composición, la construcción de sonidos se piensa vital y audaz al inicio, con rumbo a un centro lúbrico con toques ásperos, redondeándose. Un final grácil con los pies en punta, rugosos, detenidos.

Satisfacción termal



Imagen 61.
Satisfacción termal
(2018)
38 x 56 cm.

Emoción de satisfacción interior, paz por el quehacer cumplido y una sensación de reposo al salir de la tierra oscura, abigarrada y compleja. El cuerpo ausente, dentro de aguas termales, sólo asoma la cabeza.

Sonidos con ecos de largos compases, ondas de calor y burbujeos esporádicos en contraposición a la negra orquestación de sonidos guturales.

Queda una sensación de soledad en el personaje o forma erguida que parece mirar al que se va.



De este modo, se concluye la presentación de la serie *Partituras Gráficas*, que reúne la aplicación de los conceptos estudiados unidos a las propias inquietudes, con la intención de generar un discurso más personal que queda manifiesto en la obra.

En el siguiente punto de la investigación se ahonda en las diversas técnicas utilizadas por el compositor Manuel Ramos Negrete para la construcción sonora de cada una de las seis imágenes elegidas.

3.3 Analogías e intervención musical aplicadas en seis obras de la misma serie.

Aunque los resultados formales y del proceso de experimentación ya se desarrollaron de manera general en los puntos anteriores de este Capítulo, es importante ahora analizar la contribución musical del artista sonoro Manuel Ramos Negrete para completar la propuesta de fusión y unidad entre dos disciplinas artísticas; incluyendo el enlace emocional desarrollado en la investigación a través de la Gráfica y su interacción con el Sonido.

Manuel Ramos Negrete (Tlaxcala, 1974) es músico, compositor, intérprete de música barroca y contemporánea. Realizó estudios en la *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* y en el *Conservatorio de Música de Montreal*, Canadá. Algunos de sus maestros son Yves Daoust, Gonzalo Macías y Felipe Ledesma, entre otros. Como artista sonoro ha destacado en concursos internacionales en Francia y Canadá.

Dado el tipo de analogías que se busca entablar con otro artista en este estudio, es importante ejemplificar su proceso creativo, por lo cual referimos a uno de sus proyectos personales, *Corazones*, del cual comenta:

“La idea es crear una colección sonora de pequeñas ‘artesanas’ partiendo de la evocación de los distintos materiales con que están hechas. Así, al trabajar la pieza *Corazón de barro* quise evocar un material crudo y rugoso, que tuviera eventos sonoros más rápidos y utilicé un sintetizador analógico. En cambio, en la pieza *Corazón electrónico* hice la analogía entre lo electrónico y una textura lisa, vidriosa, un material similar a la obsidiana, para lo cual recurrí a un sintetizador digital”.

De este modo, Negrete va recorriendo tecnologías distintas acordes al tema de la pieza, la textura de los materiales, sea ésta palpable o imaginada, vinculándolas con el sonido.

Comentó también que constantemente recurre al uso de analogías en su obra, porque están más cerca de las emociones; le interesa trabajar con ellas y a pesar de estar rodeado de máquinas y software diverso, lo que más le interesa es provocar emociones en quien escucha.



Imagen 62
Ramos Negrete en su estudio
con una obra de la serie. Agosto, 2018
Fotografía: René Espinosa Hernández

Otro aspecto que se consideró determinante para invitarle a formar parte del proyecto para musicalizar la obra gráfica, fue la presencia de lo visual en sus presentaciones, como un detalle íntimo, al ver una postal sobre uno de sus aparatos de sonido. En ese caso, comentó, la pieza tenía que ver con una decapitación y sobre los sintetizadores estaba la imagen del cuadro de Caravaggio, *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (1607): “Ese cuadro me remite a una violencia sumamente rebuscada y en esa ocasión utilicé la postal como una *provocación visual*.”

El trabajo de colaboración inicia cuando el artista sonoro indaga sobre las emociones detrás de las imágenes que le presento, de qué tipo son para partir de ahí. El comentario personal a su pregunta fue que al elaborar las imágenes, no siempre fue claro cuales emociones en particular se estaban abordando; sin embargo, podría hacer analogías, descripciones, narraciones de cada una, es decir, brindar otra clase de información de tipo simbólico que pudiera ser útil. Estuvo de acuerdo al decir que la narrativa de cada una sirve como material creativo, sería muy aburrido que uno mismo etiquetara su cuadro como: ...“esto es tristeza”, ya que podría serlo pero también pueden ser otras cosas, sobre todo si se están utilizando tres, cuatro o cinco planos simultáneos. El tipo de obra que contiene varias capas de información, brinda algo distinto cada vez que se lee.

Se acordó entonces realizar seis piezas de uno a dos minutos de duración cada una, para lo cual eligió un número igual de litografías a partir de las veintiséis realizadas. Al cuestionar el motivo de su elección, si ésta tenía que ver con elementos visuales contenidos en la obra que le remitieran a lo musical, dijo que en este caso no, sólo había elegido las que le provocaron internamente *algo*.

Al ahondar en qué tanto influía en él o percibía los *sonidos gráficos* en la serie, es decir, los recursos de elaboración de texturas, trazos, manchas, al momento de dibujar con intención musical y si éstos le remitían a ello una vez que veía cada litografía, respondió:

“Sí influye, aunque no podría decir que cuando veo una de

tus obras detecte eso primeramente, pero sí tengo una lectura de lo que miro o de lo que veo en base a muchos conceptos musicales, sobre todo los que están ligados a la poesía y al entendimiento del *ritmo* aplicado en muchos estratos, por ejemplo en poesía o en literatura, cuando uno lee una novela hay ritmo y en los cuadros también existe. Y ese ritmo en algunos casos no es tan fácil de descifrar pero eso es lo que vuelve interesante a un cuadro, cuando lo estás mirando y quizá detectes uno de esos gestos rítmicos y es así que una imagen te puede guiar para entender el resto. Generalmente yo así trabajo: soy un observador que ve con esa predisposición de músico. Pero también suelo liberarme de eso y lo veo y trato de sentir la parte más inmediata de lo que estoy mirando que es *emocional* y digo: Claro, acá puedo sentir ternura y un ritmo vivaz... Entonces ya hago ese maridaje entre *ternura* y *vivacidad* y al momento que logro empatar estas cosas, comienzan a llegar más ideas”.

Consideró que el artista no estudioso de la música tiene otra perspectiva de cómo hacer el maridaje entre imagen y sonido. En su caso, comentó, aunque la formación es evidentemente musical, disfruta salir de las estructuras académicas renunciando al uso de acordes para realizar improvisaciones sonoras o prácticas interdisciplinarias y también puede recurrir al uso de conceptos musicales clásicos, porque le son útiles para organizar los sonidos.

Al conocer la obra en físico de esta serie, comentó que encontraba detalles, matices y gestos en la estampa que no percibía en la versión digital, lo cual fue vital para tener una experiencia más integral de la obra gráfica que pudiera verse reflejada en la construcción sonora de cada pieza.

Los pasos que él propuso para trabajar, son:

- Hablar de la emoción sentida al momento de dibujar.
- Enlazar las emociones que a él le provocara mirar la obra con la experiencia narrada.
- A partir de ese punto, él entraría en un proceso creativo personal para resolverlo, eligiendo entre el uso de un sintetizador u otro, combinar o grabar sonidos, modificarlos o ajustarlos de acuerdo al armado sonoro que fuera requiriendo cada pieza.

Durante la práctica y a invitación de él, pude participar de diversas formas: generando y grabando sonidos, improvisando a partir del equipo que el preparó, presentando ideas de cómo originar el sonido de la pieza y acompañando en silencio su proceso creativo de construcción sonora.

A continuación se da paso a la serie de litografías musicalizadas por Ramos Negrete, junto con una breve descripción de imagen, sonido (técnica utilizada) y proceso gráfico-sonoro; es decir, la interpretación del maridaje entre litografía, emociones y audio. Las obras son: *Salvaje alumbramiento de un Sol* (2017), *Aullido coral* (2018), *Grito ahogado en burbujeo* (2017), *Expulsión del Silencio* (2017), *Cascada de hojas secas* (2018) y *Remolino sonoro de ritmo infantil* (2017).

Salvaje alumbramiento de un Sol



*Imagen 63.
Salvaje alumbramiento de un Sol
(2017)
56 x 38 cm.*

Imagen:

La intención de la imagen es remitir a la idea de gestación, embarazo y libertad, generar vida, una explosión vital con las distintas capas de piel caídas, suspendidas; una esfera proveniente de lo negro, de lo oscuro, con una excesiva fuerza detrás que la impulsa, suavemente se asoma.

Sonido:

En esta litografía se trabajó por capas de síntesis sustractiva, en bloques de tres y cuatro voces simultáneas que se fueron mezclando. Una técnica clásica imitando lo que anteriormente se hacía con las cintas de audio al quitar o encimar fragmentos sonoros en cada uno de los tracks, refirió el músico.

Proceso gráfico - sonoro:

Esta imagen remitió a Negrete a un acorde mayor de tres notas a partir de las tres capas de tonalidades blanco, negro y gris que de forma general visualizaba en la litografía. Por lo mismo, sugirió que esta imagen se podía trabajar con un recorrido sonoro que simulara

las distintas calidades de gris por medio del sonido usando la relación:

- tonalidades de color negro - bloques de sonido con registro grave
- tonalidades de color gris - bloques de sonido con registro medio
- tonalidades de color blanco - bloques de sonido con registro agudo

A partir de esta idea y la serie de sonidos que fue generando, Negrete explicó:

“Son planos [sonoros] que vamos a ir acomodando, de tal suerte que podamos hacer que habiten los tres y, de acuerdo a como lo presenta la imagen, pasar uno al frente mientras otro se va al fondo. Así vamos a organizarlos, en términos de electroacústica, este proceso se llama *tramas*”.

El resultado sonoro de esta pieza se considera más musical, probablemente porque haya sido la primera realizada o por la temática tratada, pero se escucha más integral, redonda en su conjunto.

Aullido coral

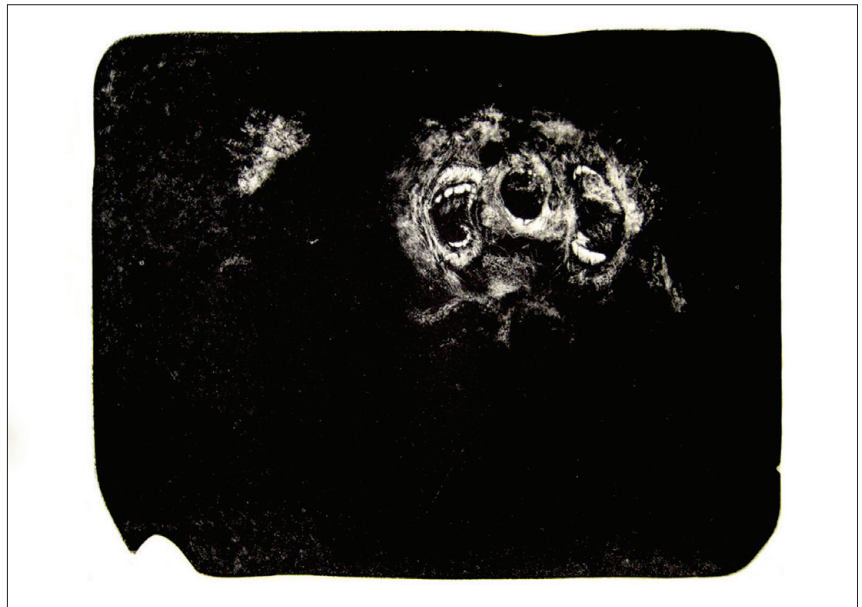


Imagen 64.
Aullido coral
(2018)
38x 56 cm

Imagen:

En el proceso litográfico se dibujaron peces simulando también bocas entreabiertas, como si roncaran: en ese estado y gesto. Todo el ambiente se imaginaba dentro del mar. Las tres bocas que más se detallaron fueron las únicas que se dibujaron abiertas, como un acento figurativo en la imagen que denotara angustia o refiriera a un ‘aullido coral’.

Sonido:

Las técnicas utilizadas para musicalizar esta litografía:

Fueron sonidos grabados y modificados, es la técnica más clásica de música *acusmática*; se graba, modifica, corta y pega. Cuando modifiqué un poco el sonido lo que hice fue sustracción de frecuencias, es decir *síntesis sustractiva*: quitar algunas frecuencias a los sonidos grabados.

La idea era crear una especie de *angustia* al inicio para que en el *spot* [las bocas] brillara, y fuera ese el punto especial de la pieza...

Proceso gráfico - sonoro:

Partiendo de la propuesta inicial para trabajar *Aullido Coral*, la cual consistía en que yo mismo generara por medio de la voz sonidos o ruidos a partir de las emociones que estuvieran contenidas en la imagen, se pensó que surgirían como gritos dado el drama que pudiera verse representado en la estampa, y aunque se intentaron realizar, ocurrió que al hacer diversos ruidos bucales-guturales resultaba una sensación más familiar con el tipo de atmósfera imaginada dentro de la estampa; representar sonoramente el lugar donde habitaran el trío de bocas abiertas, a lo que posteriormente comentó el colaborador sonoro:

“No necesariamente tenían que ser sonidos de voces gritando sino otro tipo de acentos sonoros que evocaran una tensión en la escucha y no tanto hacer una referencia literal porque no es necesaria”.

El músico eligió diferentes secciones del audio grabado a partir de lo que le resultaba más interesante en términos de la riqueza de textura y modulaciones emitidas, con lo cual comenzó a transformar los sonidos, mismos que al quedar concluida la obra ya no era reconocible la fuente original; sin embargo, como las ‘bocas-peces’ dormidos que desaparecieron en el fondo negro de la estampa, la voz continuaba como esencia de la pieza.

Para su lectura musical, la imagen se dividió en tres bloques o compases, estando las bocas entre el segundo y tercero. Esta división ayudó al armado sonoro considerando el minuto de duración que se tenía contemplado.

Grito ahogado en burbujeo

Imagen 65.
Grito ahogado en burbujeo
(2017)
38 x 56 cm.



Imagen:

Se presenta un pez como personaje central, con elementos gráficos de puntillismo y leves remolinos que simulan aire y ritmo dentro del agua; se busca representar un grito ahogado en burbujas, incitado por mirar una escena que provoca temor a ser lastimado.

Sonido:

Se grabaron soplando aire dentro de una bandeja con agua que luego se modificaron con el software *metasin*. En lugar de quitar frecuencias como se hizo en *Salvaje alumbramiento de un Sol*, se agregaron resonancias al audio grabado, por lo cual es un proceso de *síntesis aditiva*, comentó el artista sonoro.

Proceso gráfico - sonoro:

Para activar el sonido en la pieza, se hizo una referencia literal entre el burbujeo del pez representado, entendido como *la voz de la emoción*, con el hecho de soplar aire dentro de una bandeja con agua usando diversos instrumentos como popotes, tubos, botellas, tapas; pero más con la intención de conseguir una riqueza sonora, una amplia gama tonal con la cual Negrete pudiera trabajar, usarlos como material o datos sonoros para transformar.

La serie de remolinos dibujados en la imagen se trasladó musicalmente como un oleaje que provocara la sensación de estar dentro del mar, como el pez, imbuido en el ambiente emocional de la escena representada. A la vez, la constancia rítmica que producía, permitía tener un plano sonoro de fondo.

La saturación de puntos en la estampa alrededor de la imagen central fueron tratados con una textura musical similar, de tintineo, notas sueltas de calidad un tanto metálica.

Los acentos audibles dentro de la pieza se presentan en una lectura de izquierda a derecha: primero, en el personaje de ojos cerrados al lado del pez; luego, en el ojo central y finalmente, en el burbujeo emitido.

Cascada de hojas secas



Imagen 66.
Cascada de hojas secas
(2018)
56 x 38 cm.

Imagen:

En situaciones donde la *duda* se presenta hacia las propias creencias, puede provocar ‘derrumbes’ de los cuales no necesariamente se es consciente y surgir emociones más complejas o contradictorias, de resistencia y a la vez de ‘querer soltar’; porque el origen de las mismas o los lazos mantenidos con ellas pueden ser más remotos y estar más fijos en la historia personal.

Sonido:

Las técnicas sonoras en *Cascada de hojas secas*, se hicieron con sintetizador y fueron *síntesis modular* y *analógica*. Ramos Negrete ahonda:

“Lo que hice fue aplicar algunos procesos que se llaman

multiplicación de señal, *ring modulation* o modulaciones de anillo, osciladores de baja frecuencia y generadores de onda. Entonces, por un lado se trabaja con bloques que generan sonido y por otro, bloques que lo controlan. A eso se le llama *síntesis modulada*”.

Proceso gráfico - sonoro:

Respecto a las analogías hechas por Negrete para esta litografía, expresa:

“En *Cascada* [...] pensé en cosas que fueran cayendo, no necesariamente agua; pensé en lava, hojas, cualquier cosa que me diera la analogía de algo que está cayendo, esa sensación es la que trato de crear”.

El *movimiento* sonoro que busca reflejar esta pieza se da en un entorno libre, de subidas y caídas entre peñascos curvilíneos a diferentes alturas y en diversos planos de profundidad; por lo cual, se considera que guarda similitud con los elementos gráficos y su contenido emocional.

***Expulsión
del Silencio***



Imagen 67.
Expulsión del silencio
(2017)
56 x 38 cm

Imagen:

Previo a la intervención sonora se habló sobre el significado personal de abertura en la espalda, como una cueva abierta, y que se le considera una zona 'poco visitada' en donde pueden alojarse diversas emociones; de ahí la relación visual con telarañas interiores que son expulsadas por medio de aire y sonidos.

Sonido:

Se realizó una improvisación sonora con procesamiento de señal en tiempo real; es decir, mientras se iban improvisando ruidos con la voz el artista sonoro hacía una versión alterna con un sintetizador. Esta técnica se llama *procesamiento en tiempo real*, para la cual se usó un *sintetizador modular*.

Proceso gráfico - sonoro:

Al improvisar era importante transmitir la sensación de *contención - ebullición*, es decir una espalda que bulle en su interior y logra tener salidas o escapes de su contenido vuelto aire por medio del calor; similar a una olla de barro hirviendo dentro, botando la tapa en ruidos indeterminados y sin obedecer un ritmo definido. Los sonidos generados con la boca eran de besos tronados o labios sellados que expulsan aire repentinamente, percutiendo entre sí.

***Remolino sonoro
de ritmo infantil***

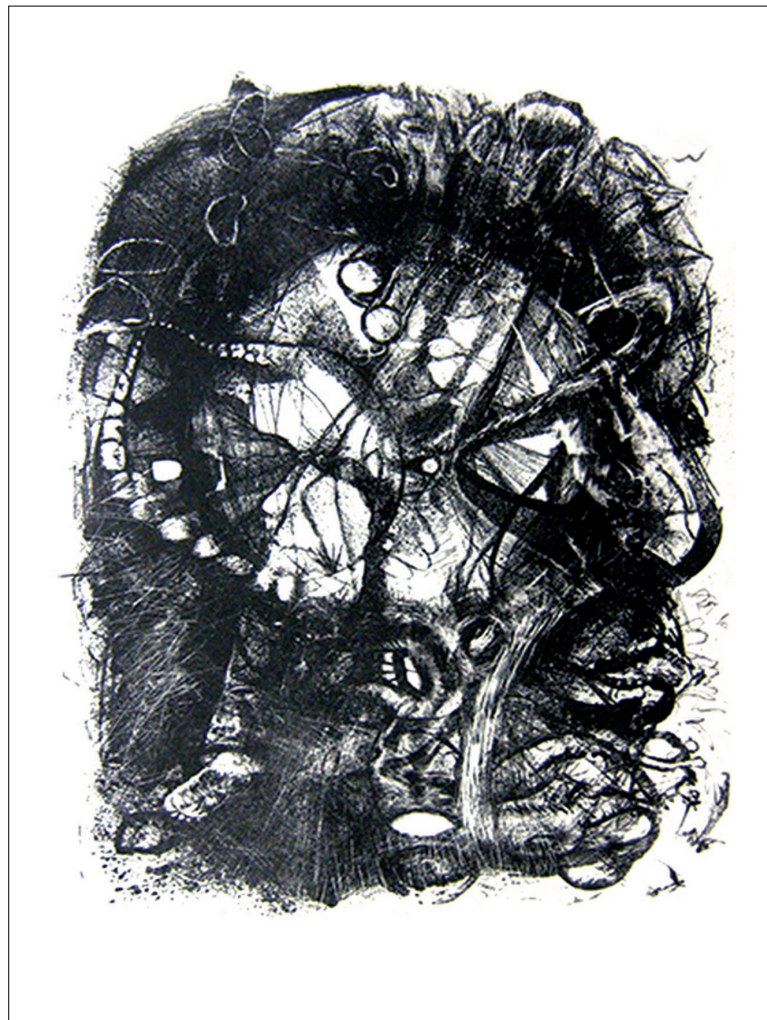


Imagen 68.
Remolino sonoro de ritmo infantil
(2017)
56 x 38 cm.

Imagen:

La temática de esta estampa se interpreta como recuerdos de infancia: ideas que giran conformando el rostro del personaje. El aro de molares es la representación gráfica de un recuerdo sonoro que remite a la infancia: pares de zapatillas que caminan por pasillos de oficina, sobre lozas, en lo que antes fue un convento. Los dientes incisivos que avisan morder resultan particularmente atractivos, porque al ser únicamente boca y dientes, ‘presentan’ la ausencia del cuerpo y son vistos como emoción pura o esencial.

Sonido:

La técnica utilizada se denomina *sampleo*, lo cual quiere decir que se grabó una serie de sonidos en el *sampler*; en este caso fueron siete diferentes provenientes de fragmentos de las piezas anteriores, cada uno se iba activando al oprimir su respectiva tecla en el instrumento.

“Éste sería el equivalente de presionar los botones ‘play’ y ‘stop’ de varias grabadoras, sólo que de manera más sencilla”, comentó Negrete.

Proceso gráfico - sonoro:

Lo que se consideraba al tocar el instrumento era la idea de remolino y en particular de dentellada o bocanada que una tecla en particular generaba. Otros sonidos remitían más a tubos o fábricas tubulares que me hacían visualizar un lugar o atmósfera, pensaba en movimientos cíclicos de máquinas que dieran un cierto ritmo de corazón a la escena, con un momento de aire y respiración.



De este modo se concluye la síntesis descriptiva de las seis piezas trabajadas con el artista sonoro Manuel Ramos, donde la labor consistió en coordinar técnicas musicales y de Arte Sonoro con la obra gráfica, recurriendo al uso de analogías para trasladar los conceptos de emociones presentes en los grabados al lenguaje musical.

Así mismo, se dotó ‘de vida’ la estampa. El sonido tiene la particularidad de ser Arte presente, sólo existe en el momento en que tiene lugar. En este caso, se hizo una grabación de las piezas y es por ello que se puede reproducir pero el proceso tenido al realizarlas es lo fundamental del proyecto. Cabe señalar que, cuando escuchaba cómo se iba generando cada pieza, realmente veía uno de los objetivos del proyecto cumplidos, era palpable la relación entre la música creada y la imagen. Las emociones contenidas en la obra gráfica, consideradas mudas, ahora sonaban, comenzaban a trascender.

Conclusiones

Este estudio es resultado de investigar sobre cuestiones musicales relacionadas con las Artes Visuales, de atender inquietudes personales que se relacionan con las emociones y el inconsciente –conocer el lado oculto de las cosas que puede afectar su apariencia– para plasmarlas por medio de la Gráfica, usada a la vez como partitura y herramienta expresiva.

Al iniciar este trabajo se tenían nociones vagas sobre el término musical de *partitura gráfica* y generales respecto a la forma de interacción con el Sonido, sólo la animaba un interés por generar figuras para registrarlas gráficamente provenientes de diversas frecuencias sonoras.

Por su parte, durante el primer cuarto del período de investigación, el inconsciente y las emociones se buscaron plasmar de manera intuitiva a través del huecograbado a color o punta seca, con la intención de generar atmósferas o paisajes en la imagen. En otras ocasiones, las emociones se filtraban por medio de los trazos gráficos, sin quererlo o tenerlo planificado. La conclusión inicial en este punto es que faltaba hermanar intereses e inquietudes para cohesionar y dar un sentido a esta investigación artística.

Fue hasta que se cuestionó en esencia el interés personal que se tenía por lo musical, así como las inquietudes que palpitaban dentro, que se encontró un camino para concretar ambos aspectos vinculados con la litografía en particular.

Así es como se llega a los conceptos *partitura gráfica*, *emociones* e *inconsciente*, que nutren esta investigación, la cual buscó desde el inicio tener una salida musical, una interpretación sonora de la obra gráfica.

El primer capítulo se relaciona con los resultados del proyecto al hablar de las posibilidades que tiene la *partitura gráfica* y los *gráficos musicales*, en particular estos últimos, realizados por los europeos Haubenstock – Ramati y Dietrich Schnebel, quienes concibieron la partitura como soporte y contenedor de sonidos dirigidos al lector, al espectador –y no al músico, intérprete o compositor–, para que imagine su propia música, recreando sonidos en su memoria a partir de los elementos gráficos de la obra.

Uno de los aportes principales que este estudio hace a la Gráfica, es presentar un panorama general de las *partituras gráficas* desde lo visual, a partir de la relación de términos y conceptos afines, así como de las posibilidades interdisciplinarias que su aplicación tiene, incluyendo el de la expresividad plástica encaminada a un fin sonoro.

En las *partituras gráficas*, las emociones y personalidad del compositor pueden verse representadas en los trazos de manchas al dibujar (*Evolon*, de Zamprónha), la textura de los materiales al elegir el espacio o lugar donde tomar las fotos (*Bricks*, de Frith), en el emplastamiento de textos, colores y formas al realizar un collage (*Un cuento de invierno*, de Schidlowsky), en la elaboración de videos con aves y partituras (*Flight*, de Balcells), etc.

En mi caso, esa parte emocional está ligada a la Litografía a través de

una representación figurativa con gestos expresivos y abstractos, donde el sonido y las emociones buscan salida –como explosiones musicales– por medio de salpicados, esgrafiados, saturación de líneas o puntos que generen aire, dirección, movimiento y dinamismo en la imagen.

Es a través de analogías como se entiende lo sonoro en mi proyecto: una simple intención musical acorde con la liberación simbólica de inquietudes anímicas presentes al momento de dibujar, que buscan servir como pauta para una posterior interpretación musical de la obra gráfica.

Uno de los aportes principales que este estudio hace a mi persona se obtiene al encontrar y desarrollar el tema de las emociones e ir paulatinamente representando en el taller, esa parte oculta, esos sentimientos guardados, que buscan salir con una intención musical, convertidos en metáfora.

Encontré en Descartes una base sólida para poder hablar de las emociones dolorosas que se manifestaban de forma contradictoria, como un interés y a la vez un rechazo por atenderlas. Estas emociones me llevaron a investigar sobre la noción de inconsciente, tomando en cuenta la opinión de artistas e investigadores, quienes dictan que es ahí, en este lugar, tomando estas sensaciones –de miedo, apuro y vergüenza– como guía, donde uno puede encontrar su propia voz.

Considero la emoción como algo material, capaz de ser comprendido y asimilado como *forma* maleable, representable, traducible y trasladable por medios simbólicos a través del lenguaje gráfico. Del mismo modo lo inconsciente, ese lugar representado en mis imágenes como paisajes o escenas donde acontece el vínculo sonoro emocional.

El segundo capítulo trata estos aspectos y sirve como enlace entre las partituras gráficas y mi propuesta personal, dejando lo musical como metáfora tanto de las emociones y elementos sonoros representados en la imagen como de su exteriorización por medio del sonido.

En el tercer capítulo, cuando estoy describiendo cada una de las litografías, retomo en algunas de ellas aspectos de Descartes, citándolo en algunos casos, porque encuentro una relación entre sus comentarios y mi propio sentir vuelto intención al realizar la imagen.

En el mismo contenido del capítulo tres, hago el trabajo de descripción y relación entre emoción y sonido a partir de mis lazos con la imagen: esa experiencia, incluso cotidiana, que detonó la obra y el modo personal en que decido representar el sonido –como aliento– combinado a la emoción que florecía por el inconsciente durante el proceso de dibujar en piedra. Es decir, la manera de vincular el Sonido con lo emocional por medio de la Gráfica, aplicada en este proyecto específico.

Es así como el vínculo musical cobra sentido y se encausa a expresar simbólicamente la emoción contenida en la obra gráfica por medio del Sonido, que sirve como enlace entre artistas y sus respectivas disciplinas. Esta misma emoción convertida en imagen y sonido es la que busca tocar el alma y resonar en el interior del espectador.

Fuentes de documentación

Los recursos electrónicos así como la bibliografía fueron consultadas durante el desarrollo de la investigación y elaboración de tesis, entre Agosto de 2016 y Mayo de 2019.

Acha, Juan. (2004). *Teoría del Dibujo. Su sociología y estética*. México: Ed. Coyoacán.

Ávila Barba, Mauricio. (2015). *Filosofía y Psicoanálisis. Del cogito de Descartes al sujeto del inconsciente según Lacan*. México: UNAM.

Buj Corral, Marina. (2013) *Grafismos en la música. Origen y desarrollo de las partituras gráficas*. Revista Sinfonía Virtual. www.sinfoniavirtual.com ISSN: 2014 – 8992.

(2014). *Partituras Gráficas Circulares: entre tiempo y espacio*. BRAC – Barcelona Research Art Creation. Vol. 2 No. 3, Octubre 2014, pp. 277 – 300. Barcelona: Hipatia Press. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4863701>

(2015) *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1959 – 2010)*. (Tesis doctoral). [archivo PDF] Universidad de Barcelona, España.

Cage, John. (2010) *Para los pájaros*. México: Editorial Alias.

(2012) *Silencio*. Madrid: Ed. Ardora.

Casacuberta, David. (2000). *¿Qué es una emoción?* Barcelona: Ed. Crítica.

De Elías, Manuel & Gelsen Gas. (1989). *Música y Gráfica. (Códigos compartidos)*. México: UNAM.

Del Toro, Guillermo. (2017). XV Festival Internacional de Cine de Morelia. *Primera Clase Magistral: Guillermo del Toro*. [Archivo de Video. Comentario citado: 17' 22" aprox.]

Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=Mbidtzrg_RU

Descartes, René. (2000). *Las Pasiones del Alma y Cartas sobre Psicología Afectiva*. México: Ed. Coyoacán.

Didi-Huberman, Georges. (2017). *Gestos de aire y piedra. Sobre la materia de las imágenes*. México: Canta Mares.

Edler-Copes Aurélio. (2008). *Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible*. Recuperado de:

<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/17/Articulo1.htm>

Eisenstein, Serguei. (1974). *El sentido del cine*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Feldman, Morton. (2013). *Triadic Memories – Pascale Berthelot* (CD Audio). Francia: La Buissonne (Collection CUICATL).

Fugellie Videla, Daniela. (2012). *La música gráfica de León Schidlowsky: Deutschland, ein Wintermärchen (1979) como partitura multi-medial*. Revista musical chilena. Vol. 16. No. 218. Santiago.

Recuperado de:

<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200001>

- Gómez Molina, J. J., Cabezas L., Copón M., Ruiz C., Zugasti A.** (2007). *La representación de la representación*. Madrid: Cátedra.
- Green, Kate.** (2008) *Steve Roden and Stephen Vitiello: Lora Reynolds Gallery*. [Archivo PDF] *Modern Painters*. December 2007 / January 2008, Vol. 19 Issue 10, p. 95 – 95.
- Flores Montiel, Adrián.** (2015). *Investigación – experimentación – producción*. Revista .925 Artes y Diseño. Recuperado de: <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2015/08/>
- Haubenstock-Ramati, R., & Freeman, K.** (1965). Notation-Material and Form. *Perspectives of New Music*, 4(1), 39-44. doi:10.2307/832525
- Hellermann, W.** (2011). VISIBLE MUSIC (THE SCORE AS A SORE TO BE RUBBED). *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 33(1), 86-92. Recuperado de: <http://www.jstor.org.pbbidi.unam.mx:8080/stable/41309695>
- Hutchison, Niels.** (2014). Giuseppe Arcimboldo: The musical grey scale. *Colour music*. Recuperado de: <http://www.colourmusic.info/arcim.htm>
- Jinarajadasa, C.** (1975) *El arte y las emociones*. México: Ed. Orión.
- Johnson, Steven.** (2012) *The New York Schools of Music and Visual Arts. John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. *Studies in Contemporary Music and Culture*. New York / London: Routledge.
- Kandinsky, Wassily.** (2013). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. México: Ed. Coyoacán.
- (2016). *De lo espiritual en el Arte*. México. Ed. Coyoacán.
- Klee, Paul.** (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Latham, Alison.** (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: F.C.E.
- Levín Rojo, Elías.** (2015). *Fonotropías. Sobre el uso del sonido para comprender la discapacidad*. Recuperado de: <http://www.fonotropias.com/esfera-2/>
- Levy, Norberto.** (1999). *La sabiduría de las emociones*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Liberman, Arnoldo.** (1993). *De la música, el amor y el inconsciente*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Linden, David J.** (2010). *Memoria y Emoción. El cerebro accidental, La evolución de la mente y el origen de los sentimientos*. Revista Leer en Bicicleta, Páginas de animación a la lectura. No. 79, Pg. 5. México: BUAP.
- López Cano, Rubén.** (2007). *Musica i emocions*. [Archivo PDF] Suplement EsMuC 22. Pp. 4-6. Revista Musical Catalana 275. Recuperado de: https://www.academia.edu/6956757/Música_i_emocions
- Marina, José Antonio.** (1996). *El laberinto sentimental*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Martínez Moro, Juan.** (2008). *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. México: UNAM.
- Millán, Beatriz.** (2013). *La partitura gráfica, juego de improvisación*. Recuperado de: <http://bmusikgarten.blogspot.com/2013/04/la-partitura-grafica-juego-de.html>

Mínguez García, Hortensia. (2013). *Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Muro, Juan Antonio. (2008). *Música y Artes Plásticas*. [Archivo PDF] Sonograma. Revista de pensamiento musical. Núm. 002.

Recuperado de:

http://sonograma.org/num_04/articles/sonograma04_juanAntonioMuro.pdf

Nackman, Rachel. (2012). *William Anastasi in conversation with Rachel Nackman*. Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process. Recuperado de:

<http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>

Naranjo, Michel & Koffi Assuh. (1988). *Geometric Image Modelling of the Musical Object*. Leonardo. Supplemental Issue, Vol.1, Electronic Art (1988), pp. 69 – 72. The MIT Press. Recuperado de:

<http://www.jstor.org/stable/1557913>

Ospina, A. (texto), **Elvira Brigard, C., Kalmanovitz, M., et al.** (dibujos). (2013). *Bogotá Fonográfica. Una colección de postales sonoras destinadas a viajar*. Bogotá: Laguna Libros & Sonema.

Pacheco, José Emilio. (1997) *Bajo la luz del haikú*. México: Breve Alianza.

Paris, Ginette. (2009). *La Vida Interior. El despertar del inconsciente*. México: Ed. Taurus.

Punset, Elsa. (2008). *Brújula para navegantes emocionales*. Madrid: Ed. Aguilar.

Riveros, Héctor. (2010). *Vibraciones en placas – Respuesta*. IFUNAM. [Archivo de vídeo.] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=AeHDLivmdfl>

Sartre, Jean-Paul. (2015). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. España: Ed. Alianza.

Schoenberg, Arnold & Kandinsky, Wassily. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial.

Schröder, Julia H. (2010). *Graphic Notation & Musical Graphics*.

Recuperado de:

<http://www.see-this-sound.at/compendium/abstract/78>

Souriau, Etienne. (2016). *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. México: FCE.

Strathern, Paul. (1998). *Descartes en 90 minutos*. España: Siglo XXI Editores.

Tribe, Suzanne. (2011). *Cymatics Experiment Mozart 'Una Donna a Quindici Anni'*. [Archivo de vídeo] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=KU84ckD1AcA>

Esta obra se terminó de imprimir en mayo de 2019 en
Puebla, México

La tipografía empleada es la Gandhi Sans 8/25 pts
Se utilizó el papel:
Navigator de 120 gr.
Adobe Indesign CS6
Adobe Photoshop CS6



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
ARTES VISUALES