



Lo visual en lo sonoro

M. A. MAYELA DEL CARMEN VILLARREAL HERNÁNDEZ

*“La música es la aritmética de los sonidos,
como la óptica es la geometría de la luz”*

Claude Debussy

Introducción

La condición de ser invisible e intangible de la música la ha colocado en un plano distinto en relación con otras artes, a menudo superior en algunas culturas, usándola como vínculo hacia las deidades, hacia el mundo espiritual, también invisible e intangible. La evolución de la música como hoy la conocemos no habría sido posible sin la escritura musical, un lenguaje universal a partir de signos.

Aquí pudiera dar inicio una relación entre sonido e imagen, pero más allá de la escritura, está la significación de la imagen que deriva del sonido. Algo muy natural de asociar, ya que los primeros sonidos que imitó el hombre fueron los de la naturaleza. Para el compositor Luciano Berio (1925-2003) el impulso para buscar la unión entre imagen y sonido nos viene de lejos, de una antigua visión sinestésica del mundo: “Y todo el pueblo vio los truenos y los relámpagos y el sonido de la trompeta” (Éxodo, XX, 18). Para Berio, el vínculo entre luz y sonido, entre luz y palabra, es común a casi toda la narrativa de los orígenes, de los hechos primordiales, de los mitos y de la conciencia del mundo, y a menudo la música parece convertirse en el más poderoso intermediario entre la vista y el oído; entre los inciertos límites externos de un espacio que siempre necesita ser explorado e interrogado de nuevo. (1).

Al analizar lo visual en lo sonoro, surgen las nuevas formas de composición, lo multidisciplinario, donde no basta el sonido. El concierto o recital tradicional, que no presenta cambios importantes desde el siglo XIX, incluye vestimenta formal por parte de los intérpretes, silencio por parte del público durante dos horas que es el promedio de un recital, un programa para conocer algo de las obras y saber dónde aplaudir. Un ritual para rendirle culto a la música y sólo a ella. Pareciera el reino de lo sonoro, pero ¿y las imágenes que surgen en cada persona al escuchar las obras? Aquí encontramos una experiencia estética auditiva que se complementa con lo visual a partir de las imágenes mentales que crea cada individuo.

Hay diversos enfoques para analizar lo visual en lo sonoro, a partir de algunos movimientos o estilos, sus creadores y obras del siglo XX y XXI. El primero y más natural es a partir de las imágenes que crea cada escucha en el caso de la música “pura”; otro apartado es la sinestesia, que es la capacidad de ver colores a

partir de la música, o de relacionarlos para quienes no poseen dicha capacidad; y por último la integración de imágenes y sonidos en una sola obra artística, que nos remite a formas musicales, estilos y nuevos géneros artísticos, que pareciera apuntan a esa idea romántica del arte completo, perfeccionado, sin el límite que conlleva el crear bajo un solo lenguaje, una sola técnica artística.

Al respecto, Enrico Fubini hace mención de Robert Schumann y su aportación a la estética: “Cuando Schumann, a principios del diecinueve, formulaba en la boca de Florestán, uno de los personajes imaginarios que aparecen en sus escritos encarnando una de las facetas de su personalidad, el famoso aforismo “la estética de un arte es igual a la de otro; únicamente difiere del material”, estaba rompiendo una lanza a favor de considerar la música, y más en general del arte, como fruto de una misma actividad creadora y expresiva del hombre, que puede encarnarse, indiferentemente, en una materia o bien en otra. (2).

Esta visión la retoman los artistas del expresionismo, y en el siglo XX entra un nuevo ingrediente que abre un universo de posibilidades: la tecnología. El lenguaje de la música es universal, el lenguaje tecnológico coincide o une las civilizaciones contemporáneas, acerca a las diversas culturas, borra fronteras, crea y asimila un lenguaje multimedia común.

Para el compositor actual, el papel pautado y la pluma ya no son el único recurso para crear. Se enfrenta a un mundo que vive a partir de su reflejo, en donde lo visual es de capital importancia. Así, podemos hacer una retrospectiva para revisar algunos estilos, creadores y sus obras, en donde se hace presente lo visual en lo sonoro, para después llegar a las más recientes expresiones.

Significación de la imagen que deriva del sonido

Al internarnos en el campo de las emociones, sentimientos o afectos que surgen a partir de un estímulo musical, aparecen interrogantes acerca de la significación de éstos, a menudo ligados a imágenes que crea el escucha.

Al respecto Leonard B. Meyer dedica un apartado en *Emoción y significado en la música*; el autor despliega diversas ópticas a partir del cual podemos entender este fenómeno. "...la música puede dar lugar a imágenes y series de pensamientos que, debido a su relación con la vida interior de cada individuo, pueden culminar finalmente en afecto". (3).

Incluso, menciona cómo la experiencia afectiva atribuida directamente a los estímulos musicales puede ser producto de procesos inconscientes de la imagen. También distingue entre una "connotación" –significado común a un grupo de individuos o cultura- y la "experiencia particular" totalmente individual. Y a partir de esto enuncia lo siguiente: "Los procesos de imagen, sean individuales o colectivos suponen una inmensa tentación hacia la desviación extramusical, pues una imagen, aunque esté relacionada en su origen con un pasaje concreto, puede iniciar por sí misma nuevos procesos". (4). Procesos que abren nuevos caminos en la experiencia artística tanto para el espectador como para el creador.

El escucha como creador de imágenes

La música programática es aquella en la que el título o algún texto nos lleva a la inserción visual imaginativa de escenas, personajes, imágenes. Este recurso fue ampliamente utilizado en el romanticismo, aunque desde épocas anteriores como el barroco y el renacimiento también podemos encontrar obras que evocan lo visual.

Una de las obras más famosas son el ciclo de conciertos *Le quattro stagioni*, en las que Antonio Vivaldi despliega notas que logran representar auditivamente las imágenes derivadas de los sonetos que inspiraron su composición, de los que por cierto aún es impreciso su autor. En este ciclo de conciertos titulado *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* conformado por doce conciertos también encontramos otras obras descriptivas como *La tempesta dimare*, *Il piacere* y *La caccia*.

Existe un gran número de obras de este tipo durante el romanticismo, época donde la música y las demás artes se integraron y colaboraron como nunca antes. Cabe mencionar que esta reflexión parte únicamente de la música instrumental, donde la música está libre de cualquier mensaje resultante de un texto cantado.

Tampoco podemos dejar de mencionar las formas instrumentales que derivaron de la conjunción de la literatura y la música. Esta fructífera relación concibió formas como el poema sinfónico, que bajo la autoría de Franz Liszt colmó de imágenes sonoras las salas de conciertos del siglo XIX; las piezas de carácter, en donde los compositores trazaban el camino para llevar al escucha a los escenarios, personajes o ideas, evocando imágenes que complementaban la experiencia auditiva. Siguiendo la línea del tiempo, debemos hacer un alto en la figura de Richard Wagner, quien a partir del leitmotiv, sujeta a la música a una significación simbólica, que nos remite desde el motivo musical, a un personaje, un lugar, sentimientos e incluso a objetos; así volvemos a la construcción de una imagen a partir de la fuente sonora.



Y la música se colorea

Otro camino que surge del cruce de caminos entre lo visual y lo sonoro lo encontramos en Scriabin y su sinestesia, creando un sistema de notas asociadas a colores. La sinestesia es la capacidad que poseen algunas personas de asociar varios tipos de percepciones al mismo tiempo, o para decirlo de una forma más clara: ven sonidos y escuchan colores. Esto es resultado de una "falla" en las conexiones nerviosas desde el nacimiento, aunque también puede experimentarse bajo el influjo de algunas drogas.

El estudio entre la relación del color y el sonido no es algo nuevo de Scriabin, lo podemos encontrar con Isaac Newton en su círculo de quintas que aparece en el libro *Opticks*, donde relaciona notas con colores; publicado en 1704 enuncia que el sonido y el color al ser ambos fenómenos vibratorios, podían relacionarse.

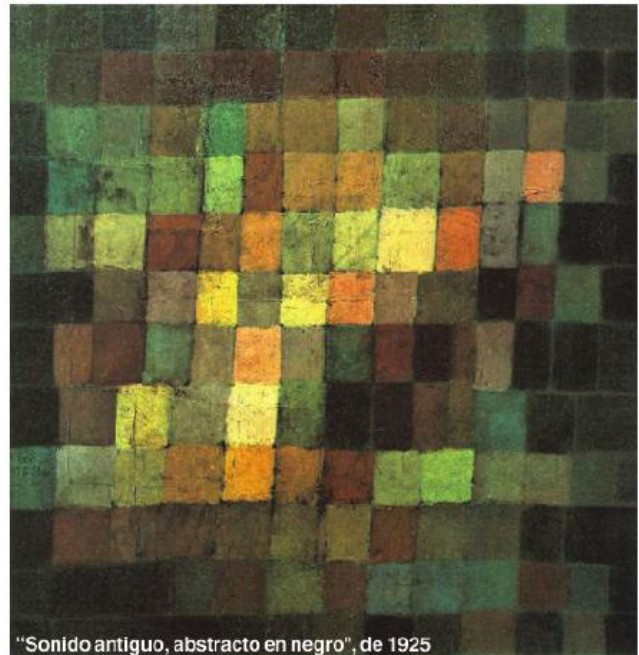
Otro compositor relevante para la música del siglo XX fue Oliver Messiaen, quien sufría verdaderamente al decirle a la gente que veía colores al escuchar música y no le creían. Encontramos en su obra títulos que reflejan esta condición: *La tristesse d'un grand ciel blanc*; *Le banquet céleste*; *Chronochromie*; *Couleurs de la cité céleste*, entre otros títulos que refieren colores y luz. Esta relación se volvió importante para su proceso creativo. En la obra *Colours de la cité céleste* (1963) para piano y ensamble, podemos encontrar indicaciones en la partitura como *émeraude verte* y *améthyste violette* en clarinetes o *topaze jaune*, *chrysoprase vert clair*, et cristal en los metales. Consciente de que pocos contarían con este particular sentido de ver coloreada la música, buscó la forma de mostrar la luz en la obra *Éclairs sur l'Au delà*, donde podemos escuchar la luz, en la parte XI, *Le Christ, lumière du Paradis*.

Estas simbiosis entre color y sonido resurge en pleno siglo XXI en la figura actual de Neil Harbisson, artista con estudios de composición, quien al nacer con acromatopsia (imposibilidad de ver los colores) creó un dispositivo que le permite percibir los colores al escucharlos. Es citado como el primer ciborg, ya que posee este "eyeborg" una extensión de los sentidos, una aplicación para ser implantada en el cuerpo.

A partir de esto, ha compuesto una serie de obras basadas en esta relación color-notas basándose en dos escalas creadas por él mismo llamadas: Escala Sonocromática Musical de Harbisson que es microtonal y logarítmica; y la Escala Sonocromática Pura de Harbisson que convierte las frecuencias de luz a frecuencias de sonido. Esto le ha permitido incluso hacer retratos sonoros al observar detenidamente los rostros de las personas. Es interesante conocer el dato que Van Gogh, tomó clases de piano con la intención de entender mejor la naturaleza del color, elemento que resalta en sus obras. Así, no es del todo figurativo el hablar de tono-color, o color tonal, en el lenguaje habitual musical.

Pinturas que suenan

Para el estudio de la música en las antiguas civilizaciones, la investigación iconográfica es una fuente imprescindible. Murales, jarrones, lienzos y demás vestigios nos hablan de cómo era la vida musical, sus instrumentos, su ejecución, función social, etc. Podemos reconstruir sonidos a partir de imágenes, a través de los trazos que dejaron pintores



"Sonido antiguo, abstracto en negro", de 1925

y artesanos. Incluso, algo fundamental: la escritura musical, nos llega a partir de símbolos.

La concepción de la música como un arte aparte por su misma naturaleza va a cambiar; al respecto Cintia Cristá en su estudio *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI*, dicta: "Se separa de esta manera la concepción romántica de la música como arte etéreo, inasible, inmaterial". (5). Una observación importante que realiza Cristá es que encuentra un simil entre el término abstracción y la ausencia de tonalidad, mismo que observa Boulez entre la obra de Webern y Mondrian, indicando que ambos pasaron de la representación a la abstracción.

En el siglo XX el pintor Kandinsky habla de sonidos en sus cuadros. Con el grupo conocido como *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) Kandinsky junto con otros pintores comparte su experiencia creativa con el compositor Schönberg, quien participa con creaciones tanto musicales como pictóricas. Estamos ante una frontera que se desdibuja, cediendo ante el talento; además música y pintura tienen un punto de convergencia: finalmente ambas son lenguaje.

Theodor Adorno describe este momento: "Schönberg pintó con verdadera actitud, justamente en la decisiva fase revolucionaria de su desarrollo". (6). Además menciona que otros compositores de la época como Berg y Hindemith poseían un talento óptico específico. Otro miembro del grupo Paul Klee cuya faceta musical es poco conocida, era un talentoso violinista, y utilizó en sus pinturas estructu-

ras rítmicas y trazos que evocan la escritura musical. Así inicia la búsqueda del artista del siglo XX por dejar atrás esa “departamentalización” de disciplinas cerradas, esa actitud egoísta o ególatra de pensar que el arte de uno es mejor que otro.

El poeta mexicano Juan Carvajal (1935-2001), nos muestra en esta obra, el dialogar entre las dos artes. (7).

| | |
|--|--------------------------|
| Música pintada | |
| El pintor (Kandinsky) | escribe |
| sobre la pintura | del músico (Schönberg) |
| Traduce | a un lenguaje |
| ajeno | Desbordante |
| lujuria | en ecuaciones |
| ascéticas | pasiones |
| colisiones | incruentas |
| y razonables | elusiones |
| Descifra | una elaboración |
| inconsciente | de la forma |
| consciente | Desarmonía |
| construída | ergo armónica |
| klung plunk crash trong | or flumbering rum |
| es construcción | de la desconstrucción |
| bel gritare | símbolo y expresión |
| címbalo y expansión | ¿de una maldición |
| El que escribe | melódica |
| incoherente-coherente | ve al que pinta |
| dice: “ifauvíssimo! | lo reconoce |
| Deine Hand ist | el otro, Buda, duda |
| glücklich! | el pintor (músico) |
| | desconfía |
| La concreta abstracción | y la armónica desarmonía |
| viven la no-prosodia | y la anti-geometría |
| | n amistados |
| El pintor, que escribe, dice: no tengo | |
| el músico, que pinta, dice: no tengo oído. | |

CITAS

1. Berio, Luciano. 2002. *De sonidos e imágenes*. Pauta, Vol. XXI, No. 82, México, Conaculta. Pág. 65.
2. Fubini, Enrico. 2008. *Estética de la música*. España, A. Machado Libros S.A. Pág. 17.
3. Meyer, Leonard. 2001. *Emoción y significado en la música*. España, Alianza Música. Pág. 261.
4. *Ibíd.* Pág. 262.
5. Cristá, Cintia. *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: migraciones, convergencias y nuevos géneros artísticos*, Revista Transcultural de Música No. 16, Sociedad de Etnomusicología, 2012, http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf
6. Adorno, Theodor. 2000. *Sobre la música*. España, Paidós. Pág. 58.
7. Carvajal, Juan. 2003. *Música Pintada*. Pauta, Vol XXI, No.86, México, Conaculta. Pág. 55.