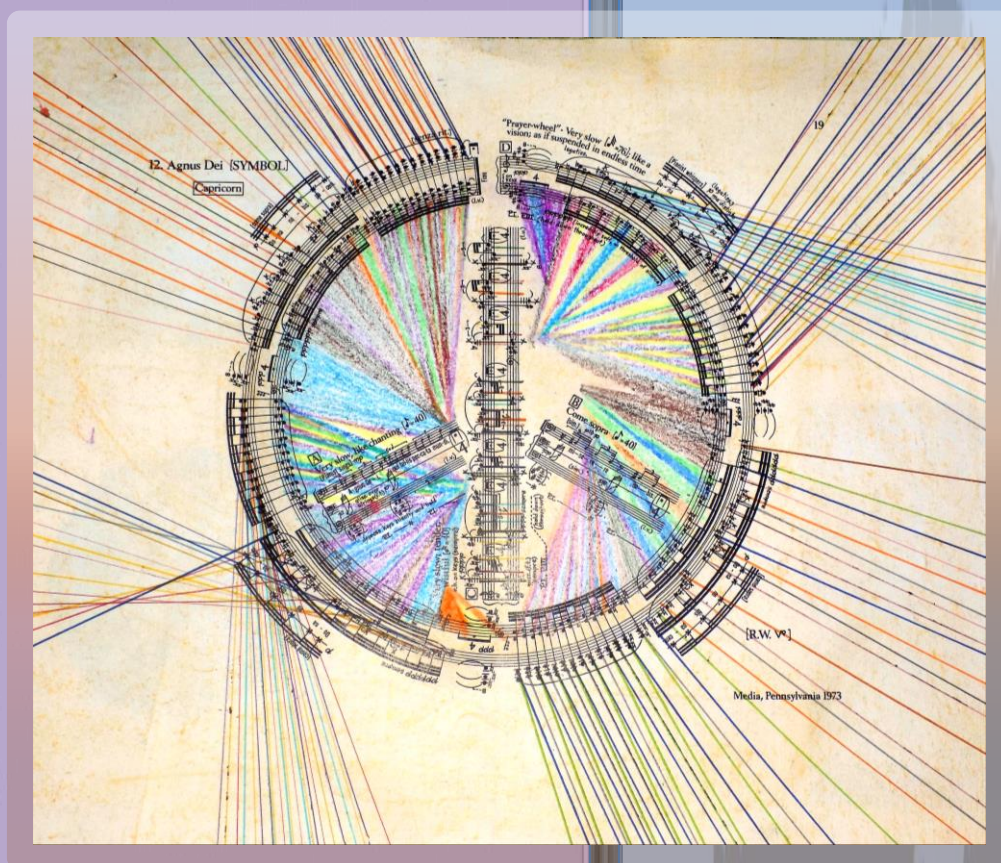


## Sistema de transliteración sinestésico: hacia una retórica de lo Musical y lo Visual



Marco Mosquera Lozano  
Universidad de Sevilla



# **Sistema de transliteración sinestésico: hacia una retórica de lo Musical y lo Visual**

Trabajo de Fin de Master para  
optar al título de Master Oficial  
en Arte: Idea y Producción

por la

Universidad de Sevilla



Autor:

Marco Daniel Mosquera  
Lozano

Firma del alumno:



Tutora:

María Antonia Blanco Arroyo

Vo. Bo. Del tutor:

Sevilla, 2020











**Resumen:**

El presente trabajo busca establecer una relación entre la sinestesia y el arte interdisciplinario vinculándolos con el estudio de la retórica. Se estudia la naturaleza simbólica de la percepción humana, así como la categoría poética del lenguaje. Los relatos mitológicos del hombre representan una extensión de los fenómenos más instintivos de nuestra percepción. Se establece un diálogo entre lo sonoro y lo visual a través de los recursos retóricos de la sinestesia.

Este trabajo de Fin de Máster toma como base para el estudio de la retórica y la sinestesia, entre otras, las investigaciones del Groupe µ, Dietrich Bartel, Burat Galeev y Vasili Kandinsky; las investigaciones sobre la percepción de Eugene Sokolov, Iván Pavlov y Jordan Peterson; y el trabajo sobre lo poético y lo simbólico en los escritos de Octavio Paz, Ernst Cassirer y Merab Mamardavshili.

**ABSTRACT:**

The present work seeks to establish an affinity between synesthesia and interdisciplinary art by linking them with the study of rhetoric. It studies the symbolic nature of human perception, as well as the poetic category of language. The mythological tales of man represent an extension of the most instinctive phenomena of our perception, represented in the reactions of alarm and orientation. Similarly, a dialogue is established between the musical and the visual through the rhetorical resources of synesthesia.

This Master's Thesis takes is based on the study of rhetoric and synesthesia, among others, research by Groupe µ, Dietrich Bartel, Burat Galeev and Vasili Kandinsky; research on the perception of Eugene Sokolov, Ivan Pavlov and Jordan Peterson; and work on the poetic and symbolic in the writings of Octavio Paz, Ernst Cassirer and Merab Mamardavshili.

**PALABRAS CLAVE:** Música, sinestesia, figuras retóricas, percepción, poética.

**KEYWORDS:** Music, synesthesia, rethoric figures, perception, poetics.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>17</b>
<b>PRIMERA PARTE: "APORTACIONES ARTÍSTICAS" .....</b>	<b>19</b>
<b>1. CORRELATO PERSONAL EN TORNO AL SISTEMA DE TRANSLITERACIÓN SINESTÉSICO .....</b>	<b>21</b>
<b>1.1. Aportación 1: Fuga.....</b>	<b>21</b>
1.1.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA .....	27
1.1.2. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	28
<b>1.2. Aportación 2: Sinfonismo. Un diálogo entre lo musical y lo visual.....</b>	<b>31</b>
1.2.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA .....	32
1.2.2. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	33
<b>1.3. Aportación 3: Mar y Tiempo. Reflexiones sinestésicas .....</b>	<b>36</b>
1.3.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA I.....	39
1.3.2. CATALOGACIÓN DE LA OBRA II .....	42
1.3.3. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	42
<b>1.4. Aportación 4: Zona.....</b>	<b>45</b>
1.4.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA .....	48
1.4.2. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	49
<b>SEGUNDA PARTE: "ARGUMENTACIONES TEÓRICAS" .....</b>	<b>52</b>
<b>2. CONCEPTUALIZACIÓN .....</b>	<b>54</b>
<b>2.1. Antecedentes .....</b>	<b>54</b>
2.1.1. LA OBRA DE ARTE TOTAL Y LA SINESTESIA.....	54
2.1.2. EL MITO .....	55
2.1.3. EL SÍMBOLO COMO BASE DE LA PERCEPCIÓN.....	58
<b>2.2. Formulación de una disciplina sintestésica poética a través de la retórica.....</b>	<b>61</b>
2.2.1. SOBRE LO POÉTICO. ....	61
2.2.2. LINGÜÍSTICA Y RETÓRICA .....	62
<b>3. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>65</b>
<b>3.1. Contexto histórico: La Música en la cultura Helenística .....</b>	<b>65</b>

<b>3.2. Hacia una retórica musical</b> .....	<b>70</b>
3.2.1. ARÍSTIDES QUINTILIANO .....	70
3.2.2. LA REFORMA DE LUTERO .....	72
3.2.3. EL NACIMIENTO DE UNA TEOLOGÍA DE LA MÚSICA .....	74
<b>3.3. Hacia una retórica visual</b> .....	<b>78</b>
3.3.1. EL CANON VISUAL .....	78
3.3.2. VASILI KANDINSKY Y EL SIGNIFICADO DEL COLOR .....	84
<b>4. LA POSIBILIDAD DE UN SISTEMA</b> .....	<b>87</b>
4.1. El Sistema periódico del arte de Bulat Galeev .....	87
4.2. La sinestesia como mecanismo universal de la consciencia .....	92
<b>5. ENUNCIACIÓN DE UN SISTEMA</b> .....	<b>97</b>
5.1. Parámetros aplicables .....	97
5.2. Figuras retóricas aplicadas a la música y las artes visuales .....	99
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>119</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>121</b>
<b>Libros</b> .....	<b>121</b>
<b>Artículos</b> .....	<b>124</b>
<b>Recursos en línea</b> .....	<b>127</b>
<b>Obras musicales</b> .....	<b>127</b>
<b>RELACIÓN DE IMÁGENES</b> .....	<b>129</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>141</b>
<b>Anexo 1: Entrevista 1</b> .....	<b>143</b>
<b>Anexo 2: Entrevista 2</b> .....	<b>146</b>
<b>Anexo 3: Esquema de la Investigación</b> .....	<b>149</b>
<b>Anexo 4: Aportación práctica 5: Ainulindalë</b> .....	<b>150</b>
CATALOGACIÓN DE LA OBRA: .....	152
PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN .....	153
<b>Anexo 5: Índice de autores</b> .....	<b>155</b>







### **AGRADECIMIENTOS:**

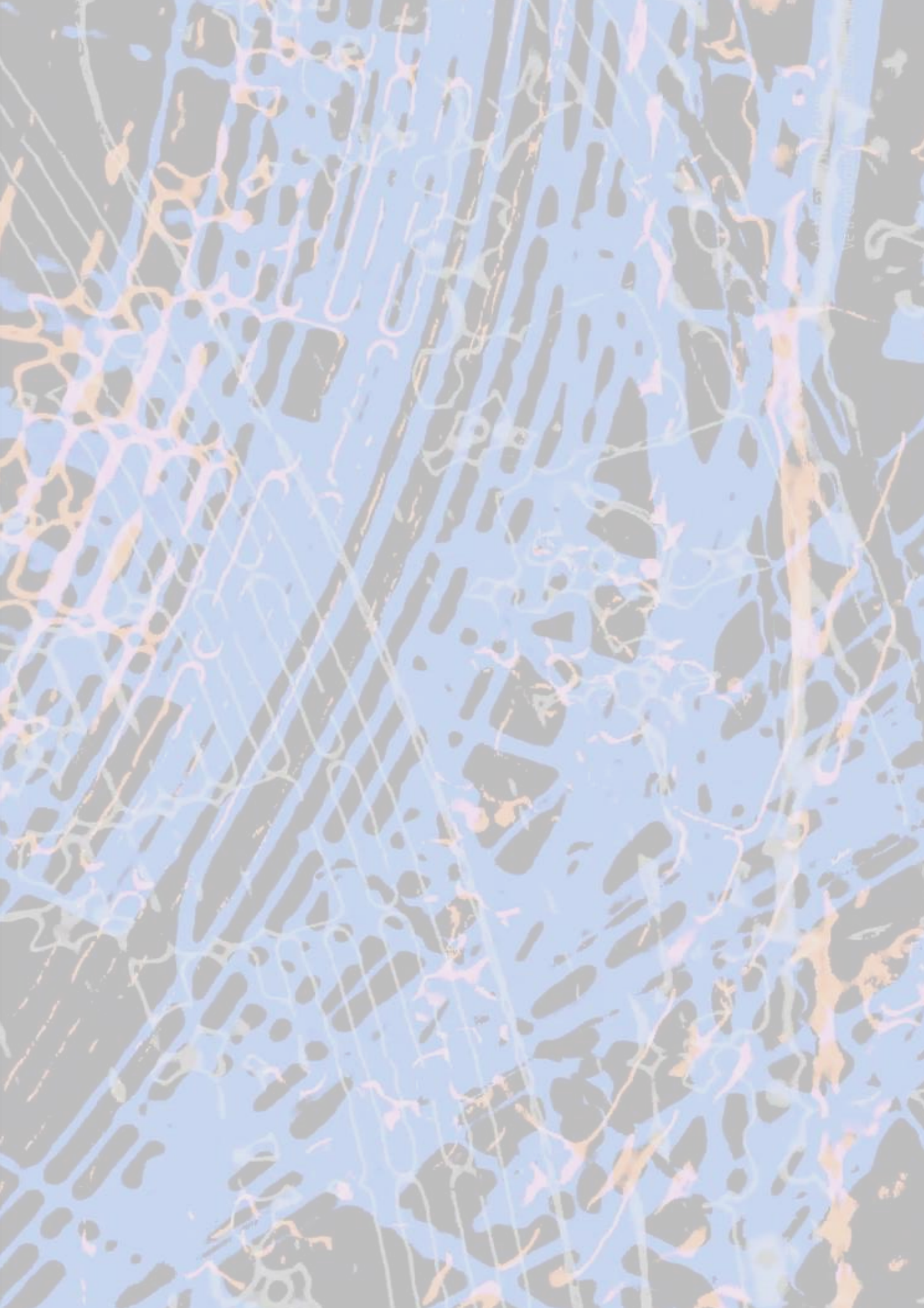
Me gustaría agradecer a las siguientes personas, las cuales participaron en el presente Trabajo de Fin de Máster contribuyendo a enriquecerlo, sin los cuales no hubiera sido posible su exitosa culminación.

Mi profundo agradecimiento y admiración a mi tutora, Dra. María Antonia Blanco Arroyo, por su grado de dedicación, quien no ha escatimado en esfuerzos, manifestando su gran experiencia y profesionalidad en todas las etapas de desarrollo del presente trabajo.

Mis agradecimientos a Daniel Byle Fernández, Joaquín García, Daniel Krassimirov, Raquel Moreno y José Carlos Carmona por su participación en la performance Zona, sin cuya ayuda no hubiera sido posible su ejecución y documentación.

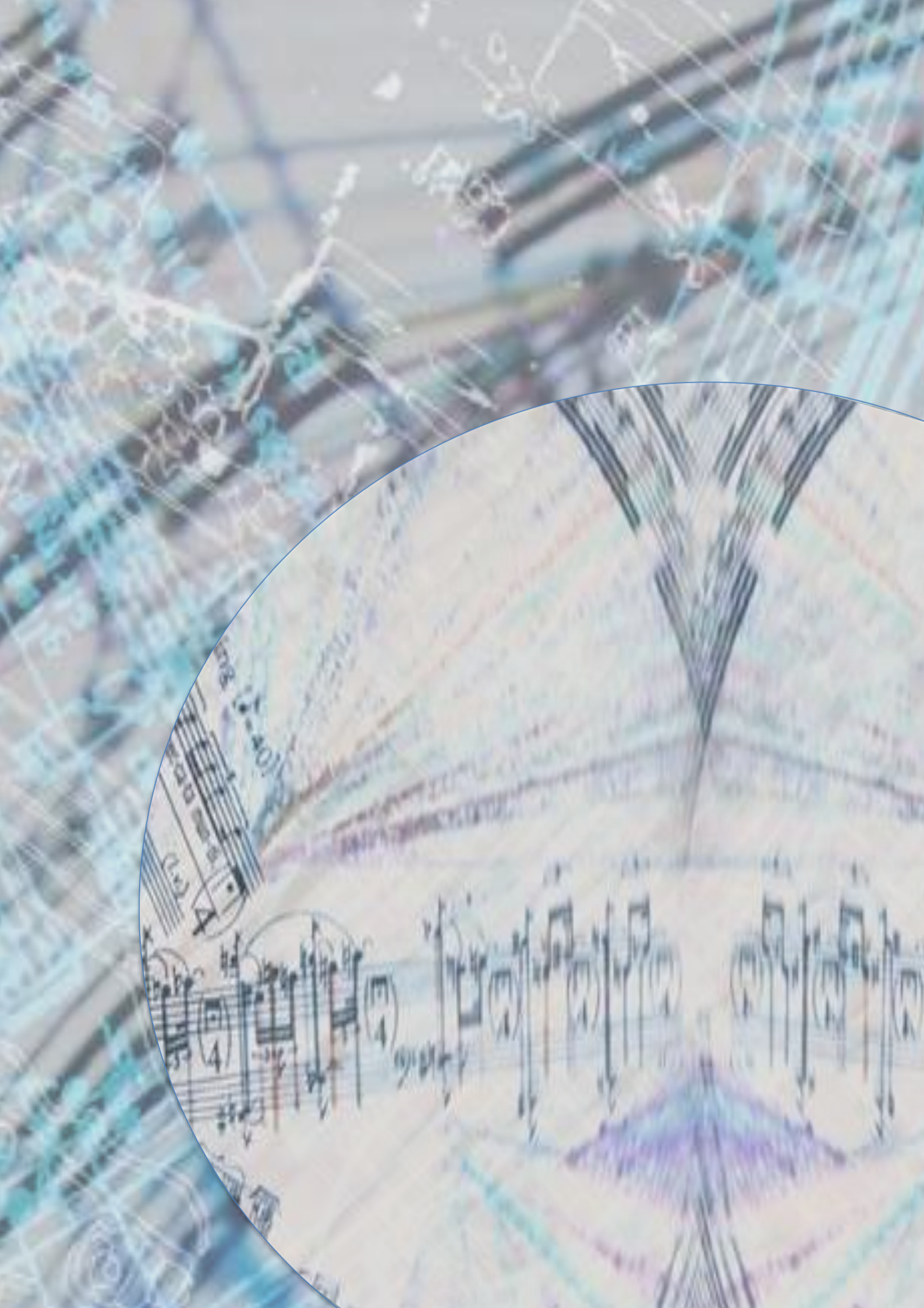
Doy gracias y gloria a Dios, quien sustenta todas las cosas e inspira los cánticos en la noche. Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional para la culminación de este programa, quienes siempre han sido un gran ejemplo y una fuente de inspiración en todos los ámbitos de mi vida.





www.pearson.com  
Visit us at [www.pearson.com](http://www.pearson.com)





## INTRODUCCIÓN

El ser humano siempre ha sentido curiosidad por reflexionar sobre su manera de interpretar la realidad. Parece difícil explicar por qué vemos como vemos y pensamos como pensamos. Durante los últimos años, los estudios en el campo de la neuropsicología han establecido una fuerte conexión entre el fenómeno de la sinestesia y la percepción del mundo. Con el avance de las técnicas de medición y análisis de la actividad cerebral los científicos entienden que la sinestesia representa el mecanismo de la percepción del ser humano. La naturaleza simbólica de la interpretación de la realidad es el resultado de los reflejos instintivos que condicionan al ser humano como especie.

En el presente trabajo propongo sintetizar un concepto común entre los fenómenos de la sinestesia, la naturaleza del pensamiento mitológico y su relación con la retórica. Al mismo tiempo, se propone que la música ocupa un lugar primordial en el estudio de las facultades cognitivas del ser humano. El hacer artístico implica una relación directa entre la expresión reflexiva y la necesidad denotativa de nuestra interacción con el mundo. Desde el nacimiento de la civilización occidental, la retórica es la representación de la valorización racional del conocimiento y la reflexión sobre el lenguaje. Desde la Antigua Grecia la escritura refleja una reflexión sobre el saber y el lenguaje. Cada principio y concepto filosófico transmitido por la palabra escrita o las artes son una forma de construcción del ser humano. Estas construcciones son el fundamento de los grupos y sociedades humanas. Los mecanismos de la percepción y reflexión están compuestos por las asociaciones entre los estímulos percibidos desde los sentidos. El estudio de la sinestesia, en su calidad de sensación de sentidos combinados, es fundamental para la comprensión de los procesos cognitivos.

Este trabajo propone una conexión entre el estudio de los fenómenos fisiológicos de la sinestesia y la descripción de la naturaleza poética del pensamiento en la retórica. El ser humano siempre reflexiona dentro de un contexto de premisas dadas. Estas premisas asumidas le permiten actuar, organizando conceptos e ideas a partir del fenómeno del mito. La concepción de la realidad, la relación entre conceptos que dependen enteramente de la percepción humana para la extracción de datos mensurables, el concepto de leyes de la naturaleza, entre otras, son premisas que preceden a cualquier método, sin las cuales el pensamiento científico es inconcebible. Las últimas investigaciones revelan que nuestra percepción depende enteramente de nuestra condición biológica a la vez que, de



nuestras construcciones mitológicas. La interpretación de los fenómenos se rige por nuestra capacidad de discernir la realidad por medio de símbolos; sin ella nos sería imposible el acto de la comprensión y la imaginación. El estudio de lo simbólico en las formas del arte, nos revela la naturaleza humana. Solamente entendiendo el saber como un conjunto integral y sinestésico de nuestras construcciones simbólicas podemos concebir el significado del mundo para el ser humano.

### **HIPÓTESIS**

El estudio de la retórica puede establecer las bases de la percepción sinestésica mediante la interacción de estímulos múltiples. El elemento transgresor propio del lenguaje poético del arte es una manifestación de la naturaleza simbólica de la reflexión humana. Es necesario desarrollar un sistema que relacione distintas disciplinas artísticas sobre una base común según la cual, se valore el proceso que proporciona el sentido de la obra de arte. Este sistema de interacción constituye un mecanismo de gran utilidad tanto para el análisis de distintos planos significantes como para la producción artística.

**PRIMERA PARTE: "APORTACIONES ARTÍSTICAS"**



# 1. CORRELATO PERSONAL EN TORNO AL SISTEMA DE TRANSLITERACIÓN SINESTÉSICO

## 1.1. Aportación 1: *Fuga*



Figura 1.1. Marco Mosquera. *Fuga. I.* 21 x 29,7 cm. Fotografía digital impresa en papel mate. 2020.



Figura 1.2. *Fuga. II.*



Figura 1.3. *Fuga. III*



Figura 1.4. *Fuga. IV*



Figura 1.5. *Fuga. V*

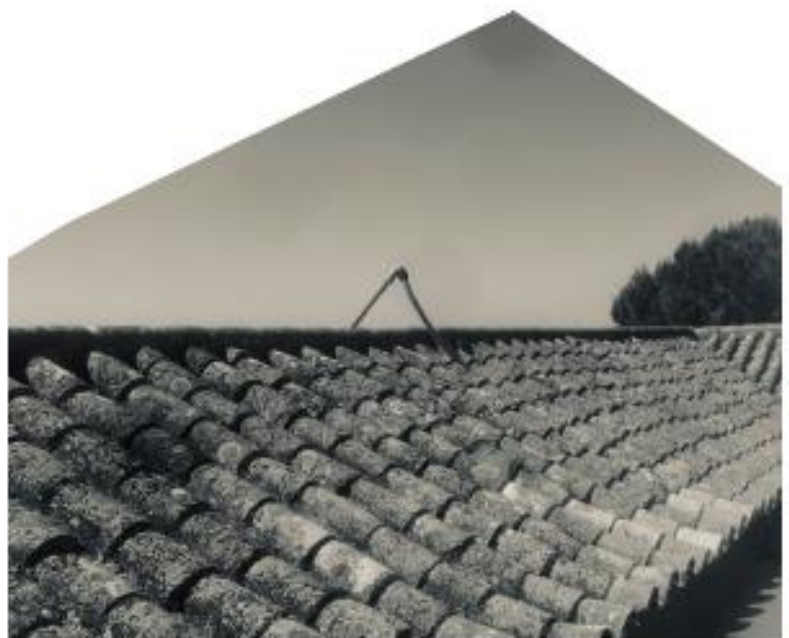


Figura 1.6. *Fuga. VI*





Figura 1.7. *Fuga. VII*



Figura 1.8. *Fuga. VIII*



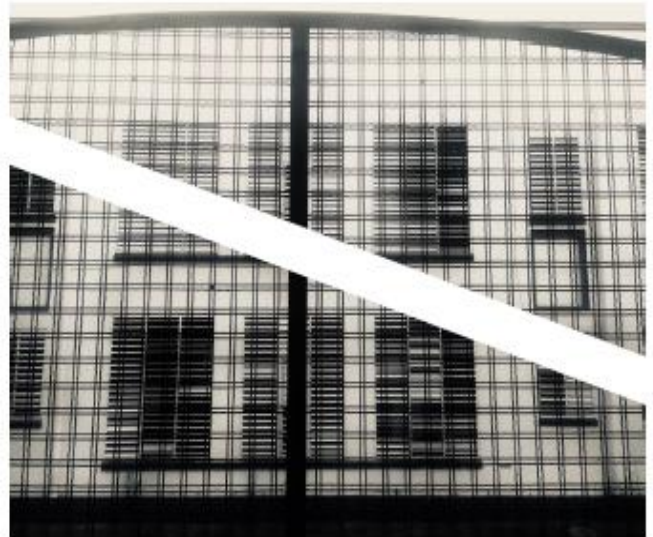


Figura 1.9. *Fuga. IX*



Figura 1.10. *Fuga. X*



Figura 1.11. *Fuga. XI*



Figura 1.12. *Fuga. XII*



Figura 1.13. *Fuga*. XIII

#### 1.1.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA

<b>Tipología:</b>	Serie Fotográfica
<b>Autor:</b>	Marco Mosquera
<b>Técnica:</b>	Fotografía digital impresa en papel mate.
<b>Tamaño de la obra:</b>	10 x 14,3 cm por imagen. Cada pieza (21 x 29,7 cm) está compuesta por una pareja de imágenes.
<b>Fecha:</b>	Junio, 2020
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Título corto:</b>	<i>Fuga</i>
<b>Localización:</b>	Archivo digital del autor, Sevilla, España.

### 1.1.2. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

Fuga es una serie fotográfica que propone un diálogo entre dos significados de la palabra “fuga”, siendo el primero como sinónimo de huida o escape y el segundo en tanto forma musical. Se entiende por la forma musical “Fuga” como una estructura de composición en la cual se desarrolla un tema principal, repitiéndolo por imitación en varias voces y tonos, mientras el contrapunto de un contra-sujeto introduce la contraposición del tema (RAE 2014). Históricamente, la actividad de los compositores es reconocida y desarrollada con la reforma luterana en Alemania en el siglo XVI, en la que la música tenía la obligación de acompañar el canto de la Liturgia dentro del templo y su deber era el de enfatizar el texto acompañado. Esta relación música-texto empieza a cambiar en el teatro musical, evolucionando hacia la emancipación de la música del texto, dando esto lugar a que el “énfasis” de la música con respecto al sentido textual del mensaje se empiece a tratar como una “transgresión” poética (retórica) del aspecto lógico del discurso con el fin de acentuar su expresividad. Esta contradicción entre el significado denotado y el connotado es el que empieza a desarrollarse con la retórica musical.

La serie fotográfica *Fuga* establece la relación de dichos recursos retóricos utilizando significantes pertenecientes al plano de lo visual. Se introduce mayormente el recurso retórico de antítesis. En música representa la ejecución de una expresión de afectos, armonías o material temático contrastante. La forma musical de la fuga constituyó un campo para el desarrollo de temas conflictivos, debido a su naturaleza binaria de materiales contrastantes. El pintor y compositor lituano Mikalojus Čiurlionis es uno de los artistas visuales que incorpora directamente conceptos del ámbito de la música y los incorpora en sus obras. La caracterización de la forma musical Sonata o Fuga son representadas visualmente. Uno de los recursos más utilizados por Čiurlionis es el de la variación. La repetición de figuras en sus cuadros es tratada de manera paralela al principio musical de la variación (Figura 1.14).





Figura 1.14. Mikalojus Ciurlionis. *Fugue (I)*. Tempera sobre papel. 62,2 cm × 72,6 cm. 1908.

Biplab Sikdar, en su fotografía *Moonlight* (Figura 1.15) intenta representar visualmente una obra musical. La fotografía hace alusión al primer movimiento de la *Sonata quasi una fantasía* en Cis-moll de Ludwig van Beethoven. La imagen ofrece una ilustración directa del sobrenombre claro de luna, con el cual se ha popularizado dicha sonata. Sin embargo, no existe un intento de penetrar en el discurso de la obra ni un interés por buscar una expresión visual de la narrativa musical. Biplab Sikdar se limita a ilustrar el nombre popular de una de las obras más conocidas de la literatura musical para piano. Cabe destacar que dicho sobrenombre tiene su origen en la comparación que hiciera el crítico y poeta Ludwig Rellstab de la obra con un claro de luna en el río Lucerna, tras la muerte del compositor.



Figura 1.15. Biplab Sikdar. *Moonlight Sonata*. Fotografia digital en papel. 20 x 30. 2019.

## 1.2. Aportación 2: Sinfonismo. Un diálogo entre lo musical y lo visual

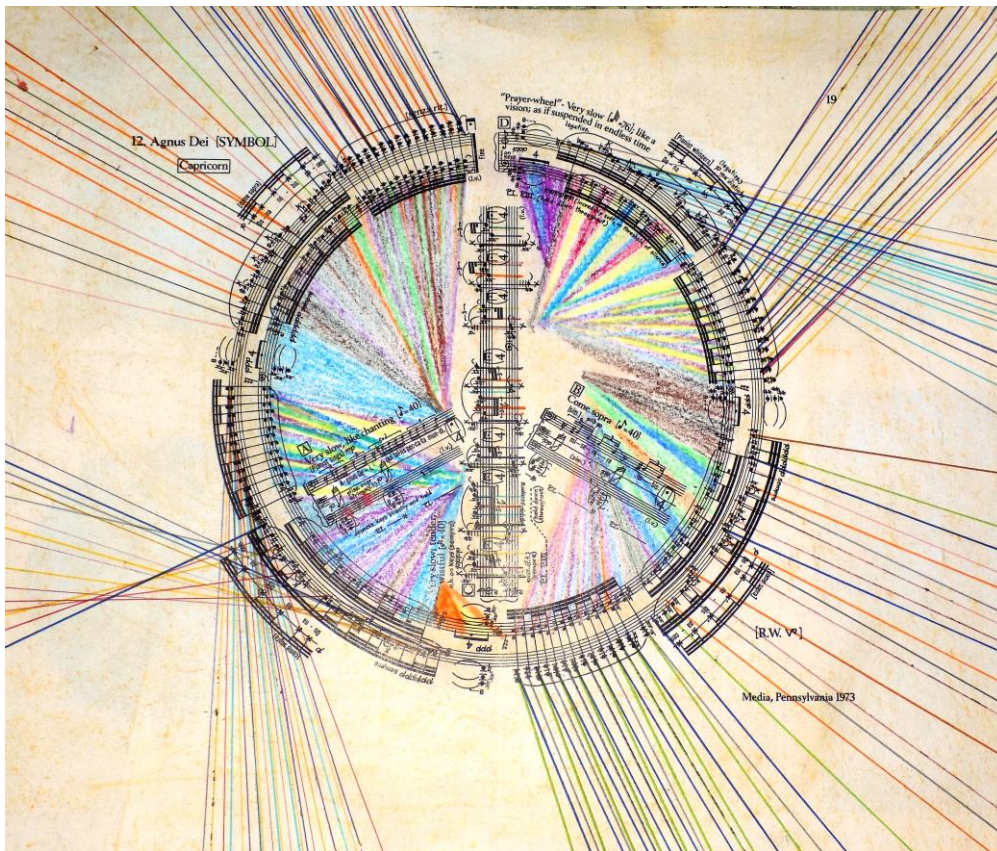


Figura 1.16. Marco Mosquera. *Sinfonismo. Un diálogo entre lo musical y lo visual*. Pastel, rotuladores, e impresión digital sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo del autor. Sevilla, España.

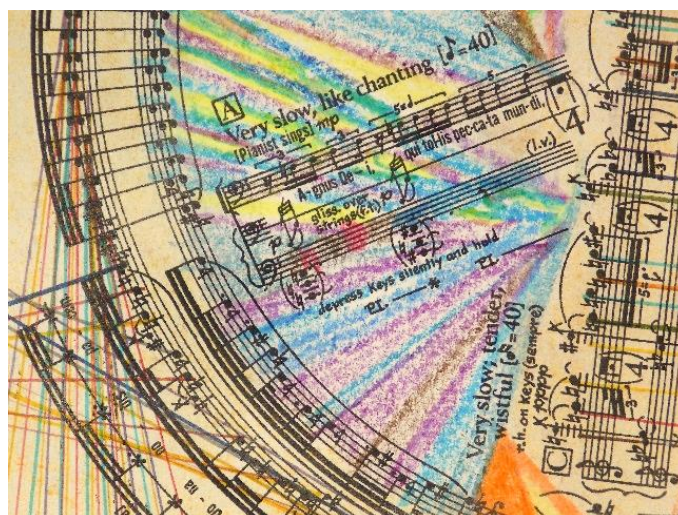


Figura 1.17. *Sinfonismo* (Detalle I)



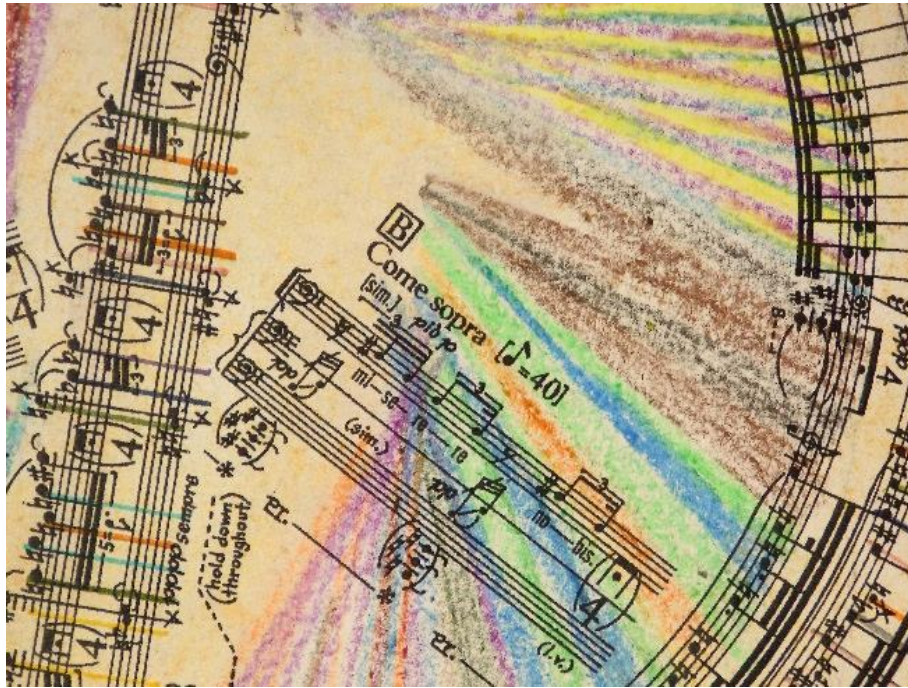


Figura 1.18. *Sinfonismo* (Detalle II)

### 1.2.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA

<b>Tipología:</b>	Intervención pictórica sobre impresión digital
<b>Autor:</b>	Marco Mosquera
<b>Técnica:</b>	Técnica mixta sobre papel.
<b>Tamaño de la obra:</b>	34,5 x 29 cm
<b>Fecha:</b>	Junio, 2020
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Título corto:</b>	<i>Sinfonismo</i>
<b>Localización:</b>	Archivo digital del autor, Sevilla, España.

## 1.2.2. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

*Sinfonismo* es una aproximación cromática integral de todas las notas que están escritas en la partitura. La notación musical en círculo es una integración del compositor George Crumb, de quien se ha utilizado la obra *Microkrosmos II* para piano. Los colores buscan un centro en el círculo sin encontrarlo. Cromáticamente es posible mirar la evolución del material, la repetición de los patrones y los cambios de ritmo, representados en el espacio. Se ha tomado en particular las relaciones del compositor ruso Alexander Scriabin. Su descripción guarda una lógica menos lineal de las alturas del sonido y más integral, tomando en cuenta la armonía de los acordes. Como parte del proceso de experimentación para *Sinfonismo* se realizaron exploraciones de notación sinestésica con los primeros compases de la quinta sinfonía de Gustav Mahler. Los primeros compases de la introducción del tema principal en la partitura han sido señalados con la relación cromática correspondiente (Figuras 1.19, 1.20 y 1.21).

The image shows a page from a musical score for Gustav Mahler's Symphony No. 5, first movement, '1. Trauermarsch'. The score is for a full orchestra and includes various instruments such as Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Percussion, and Strings. The tempo and mood are indicated as 'In gemessenem Schritt Streng Wie ein Kondukt'. The score is written in G major and 3/4 time. The first few measures of the main theme are highlighted with a pink bar, and the chromatic notation system is applied to these measures. The notation consists of a series of colored dots (pink, blue, green, yellow, red) placed above the notes, representing a chromatic scale. The score is numbered 8 in the top right corner.

Figura 1.19. Marco Mosquera. *Notación sinestésica*. Referencia: Mahler, G. *Symphony No.5*. Primer movimiento. 1964. (Captura 1).

4

Flg.

Oboef.

F-Hörn

B-Tromp.

Fagott

Tuba

Becken

Gr. Tr.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen

Vielle

Bässe

(Trio: flüchtig)

nicht lösen!

nicht lösen!

nicht lösen!

Edition Peters

8981

Figura 1.20. Notación sinestésica. (Captura 2).



17

1

Pesante

5

Hornen

A-Klar.

Fag.

Contrab.

F. Flöten

B-Tromp.

Posaunen

Tuba

Pauken

Becken

Gr. Tr.

El. Tr.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen

Vielle. gen.

Bläser gen.

Edition Peters

8861

Figura 1.21. Notación sinestésica. (Captura 3).

### 1.3. Aportación 3: *Mar y Tiempo. Reflexiones sinestésicas*

Tiempo que se congela o se despeña,  
Tiempo que es mar y mar que es lunar témpano,  
Madre furiosa, inmensa res hendida  
Y tiempo que se come las entrañas (Paz 1960, p. 72).



Figura 1.22. Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Mar*. Técnica mixta sobre lienzo. 82 x 64,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla, España.





Figura 1.23. *Reflexiones sinestésicas: Mar.* (Detalle I).



Figura 1.24. *Reflexiones sinestésicas: Mar.* (Detalle II).



Figura 1.25. *Reflexiones sinestésicas: Mar.* (Detalle III).



Figura 1.26. *Reflexiones sinestésicas: Mar.* (Detalle IV).

### 1.3.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA I

<b>Tipología:</b>	Obra pictórica
<b>Autor:</b>	Marco Mosquera
<b>Técnica:</b>	Técnica mixta sobre lienzo
<b>Tamaño de la obra:</b>	82 x 64,5 cm
<b>Fecha:</b>	Agosto, 2020
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Título corto:</b>	<i>Mar</i>
<b>Localización:</b>	Archivo del autor, Sevilla, España.





Figura 1.27. Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. Técnica mixta sobre lienzo. 65,5 x 24,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla.



Figura 1.28. *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. (Detalle I).



Figura 1.29. *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. (Detalle II).



Figura 1.30. *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. (Detalle III).

### 1.3.2. CATALOGACIÓN DE LA OBRA II

<b>Tipología:</b>	Obra pictórica
<b>Autor:</b>	Marco Mosquera
<b>Técnica:</b>	Técnica mixta sobre lienzo
<b>Tamaño de la obra:</b>	65,5 x 24,5 cm
<b>Fecha:</b>	Agosto, 2020
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Título corto:</b>	<i>Reflexiones sinestésicas: Tiempo</i>
<b>Localización:</b>	Archivo del autor, Sevilla, España.

### 1.3.3. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

La idea del proyecto *Reflexiones sinestésicas: Mar y Tiempo* nace a partir de una performance sinestésica realizada por Marco Mosquera en el año 2015 en la Biblioteca Mayakovskaya de San Petersburgo. Las interpretaciones musicales se llevaron a cabo a partir de versos de poetas latinoamericanos leídos antes y durante la música. La concepción fundamental fue la de expresar a través de la música, las asociaciones producidas por la lectura de los poemas. De la misma forma, se ha tomado una estrofa del poema *Mar por la tarde* de Octavio Paz, desarrollando dos obras visuales que representan las asociaciones que genera el texto: “Tiempo que se congela o se despeña, / Tiempo que es mar y mar que es lunar témpano, / Madre furiosa, inmensa res hendida / Y tiempo que se come las entrañas” (Paz 1960, p. 72). Para la primera reflexión, *Mar*, se utilizaron rosas de plástico y sal cristalina, un medio originalmente estéril, haciendo alusión al “lunar témpano”. El mar y cielo a la vez, de acrílico ultramarino, simboliza es la inmensidad furiosa y rendida. Paradójicamente, en el seno de ese tiempo congelado siempre nace el símbolo de la vida.



En la segunda reflexión, *Tiempo*, han sido utilizados los huesos, posiblemente pertenecientes a un perro. Fueron reciclados de un proyecto biológico estudiantil. La columna vertebral está resquebrajada. Tiende al orden, pero sin conseguirlo del todo. La línea del tiempo es una columna rota, que tiende a alinearse sin conseguirlo jamás. Quizás las obsesiones del mundo moderno se componen de pequeñas vértebras descoyuntadas, esperando por alinearse en un desierto de sangre seca. El tiempo se ha “despeñado” y “come las entrañas de una inmensa res hendida”. Sobre una superficie de desierto o de incendio, los huesos son la única constancia del tiempo: la muerte. El líquido vital se ha derramado hace mucho tiempo, y yacen como ruinas de una ciudad suntuosa los restos de un perro, bellos como un sol que se apaga.



Figura 1.31. Grupo NUNA. *Performance sinestésica en la Biblioteca Mayakovsky*, Fotografía digital. Archivo digital del autor. San Petersburgo, Rusia. 2015



Figura 1.32. Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Mar y Tiempo*. Técnica mixta sobre lienzo. 65,5 x 24,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla, España. (Proceso).



Figura 1.33. Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Mar y Tiempo*. Técnica mixta sobre lienzo. 65,5 x 24,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla, España. (Proceso-II)

#### 1.4. Aportación 4: Zona



Figura 1.34. Marco Mosquera *Zona*. Performance. 2020. Archivo digital del autor, Sevilla, España.



<https://youtu.be/On-vigd9nFU>





Figura 1.35. Zona. I.

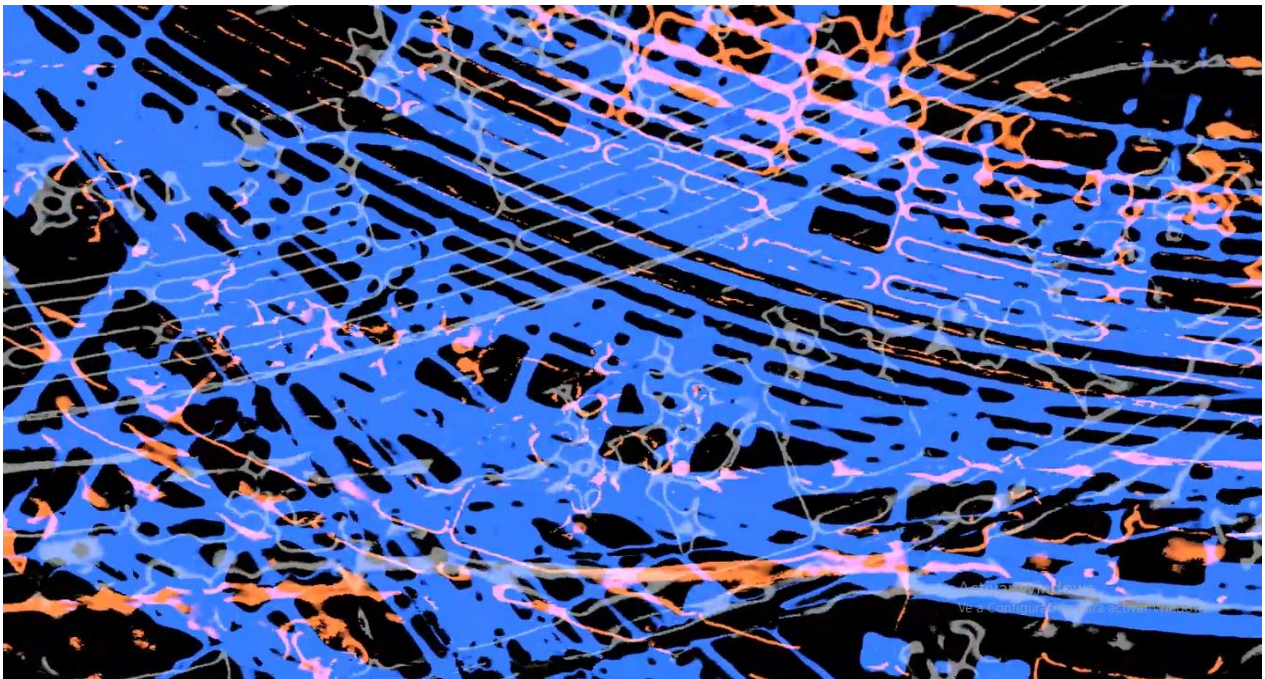


Figura 1.36. Zona. II.



Figura 1.37. Zona. III.



Figura 1.38. Zona. IV.



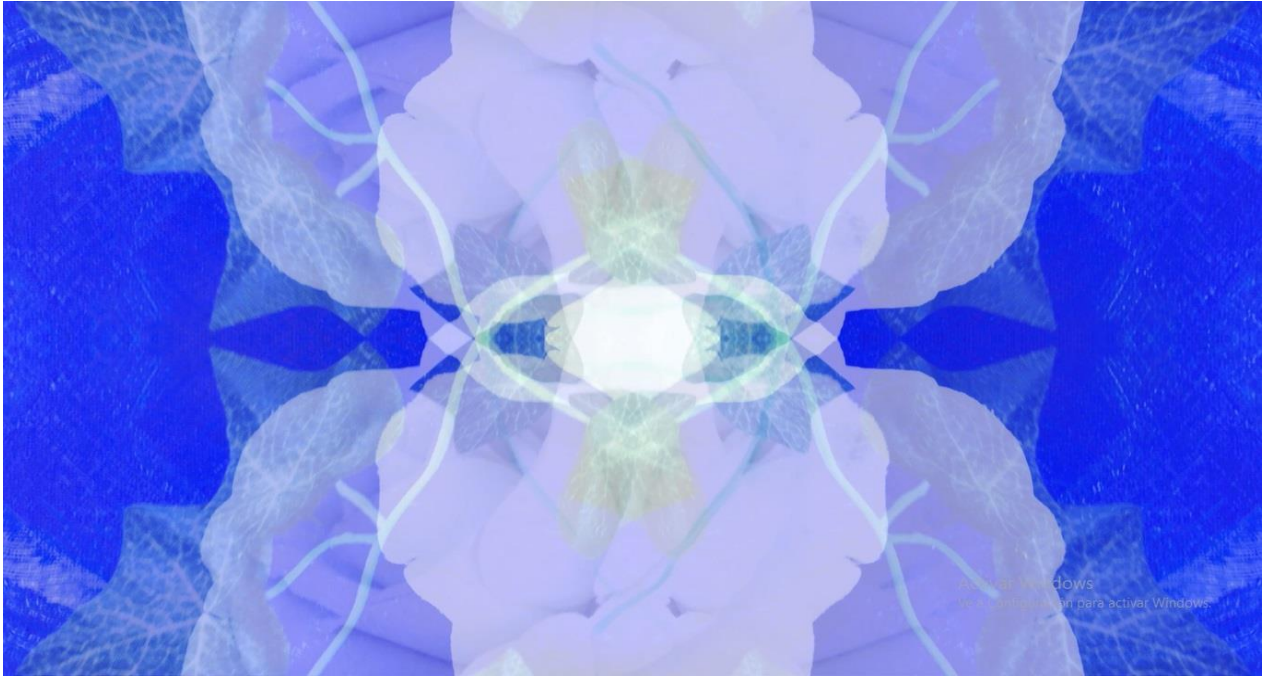


Figura 1.39. Zona. V.

#### 1.4.1. CATALOGACIÓN DE LA OBRA

<b>Tipología:</b>	Performance
<b>Autor:</b>	Marco Mosquera, Daniel Byle Fernández, Daniel Krassimirov
<b>Técnica:</b>	Composición musical en tiempo real para ensamble
<b>Duración de la obra:</b>	15 minutos
<b>Fecha:</b>	Septiembre, 2020
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Título corto:</b>	<i>Zona.</i>
<b>Localización:</b>	<a href="https://youtu.be/On-vigd9nFU">https://youtu.be/On-vigd9nFU</a>

#### 1.4.2. PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

Este proyecto está inspirado en el concepto enunciado en el largometraje *Stalker* (1979) dirigida por Andréi Tarkovski y basada parcialmente en la novela *Picnic extraterrestre* de los hermanos Arkadi y Borís Strugatski. La película describe el viaje de tres hombres guiados por Stalker, quienes en una era post-apocalíptica buscan llegar a un lugar conocido como ‘la Zona’, en este mítico lugar se encuentra una habitación que tiene la capacidad de cumplir los deseos más recónditos del ser humano. *Zona* pone en evidencia nuestras pretensiones y anhelos más profundos y su verdadera naturaleza.

Se procedió a realizar trabajos de videoarte inspirados por las obras pictóricas de las aportaciones 2 y 3. Los vídeos y las obras originales fueron proyectados paralelamente para que todos los intérpretes pudieran verlos y en base a ellos realizar la música, la cual nace de los impulsos creativos de la contemplación del arte visual, derivando obras de composición musical en tiempo real. Se proyectaron los cuadros en la pared, a la vez que los trabajos de videoarte se visualizaron en una pantalla de televisión.

Sirven, también, como antecedente de *Zona* las actuaciones del grupo NUNA (Figuras 1.40 y 1.41), fundado en el año 2015 por Marco Mosquera en la ciudad de San Petersburgo, Rusia. NUNA estaba conformado por una variedad de artistas procedentes de varias disciplinas, entre ellas, la música, la danza, las artes plásticas, las artes escénicas y la literatura. Este grupo desarrolla el concepto de la composición en tiempo real, originado en la música electrónica de vanguardia a finales del siglo XX. Este concepto introduce un esquema para la improvisación libre en base a elementos dados.

En el caso de *Zona*, los elementos básicos para el desarrollo fueron el verso de Octavio Paz, las obras plásticas *Sinfonismo* y *Tiempo y Mar. Reflexiones Sinestésicas*. Se exploró la relación entre el *tiempo* visual del videoarte y el musical. El carácter y el esquema de las composiciones surgieron en el momento de la performance a partir de los estímulos visuales aportados.



Figura 1.40. Performance sinestésica sobre los 4 elementos de la naturaleza. Grupo NUNA. Museo Anikushin, San Petersburgo, Rusia 2016.



Figura 1.41. Performance sinestésica en la noche de los museos. Grupo NUNA. Museo Anikushin, San Petersburgo, Rusia 2016.



## **SEGUNDA PARTE: "ARGUMENTACIONES TEÓRICAS"**





## 2. CONCEPTUALIZACIÓN

### 2.1. Antecedentes

#### 2.1.1. LA OBRA DE ARTE TOTAL Y LA SINESTESIA

A través de la historia, la humanidad ha soñado con la posibilidad de transformar la materia. Los ideales formulados a través de la tradición medieval nos dejaron el legado de la fascinación por la conversión de los elementos. El *magisterio* de los alquimistas buscaba la infusión de la *materia prima* en la búsqueda de una esencia para todas las cosas. Se daba por hecho que la sustancia material tenía que reflejar las cualidades de elasticidad percibidas en el plano de los conceptos. Así, la doctrina de los cuatro significados de la escritura desarrollada por los teólogos medievales halló eco en todos los ámbitos de la experiencia. La idea de la *Gran Obra de Arte* estaba intrínsecamente ligada al concepto del *manantial* (Figura 2.1) del alquimista en cuanto al terreno del espíritu.



Figura 2.1. George Ripley. *El pergamino de Ripley*. 54 x 585,5 cm. Siglo XVI, British Library, Londres, UK.

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XIX la comunidad intelectual toma conciencia del dilema sin resolver de la Ilustración en su intento por establecer una religión de la “razón natural” (Wölfflin 2009). A raíz de la crisis en los ideales que habían guiado el pensamiento humano durante los últimos siglos se manifiesta el programa de una superación de la religión a través del arte. A partir del romanticismo se establece una nueva mitología en forma de arte, inicialmente desarrollada en la poesía, y seguido de las demás manifestaciones del arte. Friedrich Schlegel introduce el “programa sistemático” en el que se relacionan conceptos como la belleza, la verdad y la bondad con respecto a una “mitología poética” basada en las “ideas de la razón” (Montalbán 1992). Esta

concepción esperanzadora de una nueva dignidad del arte converge más adelante en el sueño de Wagner de la “obra de arte total” (Wagner 2017).

El consenso científico actual relaciona las asociaciones de naturaleza perceptual diversas con el concepto de la sinestesia. Este enlace asociativo se crea con impresiones que circulan entre zonas sensoriales. Los mecanismos a través de los cuales el estímulo del mundo material es percibido por nuestros sentidos es un mecanismo selectivo que “discrimina categóricamente ciertas propiedades del estímulo para provocar lo que entendemos por sensación” (Barba 1991, p. 11). Se produce de este modo, en palabras de Rafael Redondo Barba:

La aparición de una vivencia cromática desencadenada, surgida o brotada desde otras sensaciones no cromáticas como pueden ser las acústicas, gustativas, olfativas, quinestésicas, visuales de formas o espacios en blanco, pudiendo ampliarse estos campos de orden sensitivo hacia el campo extrasensorial (Barba 1991, p. 14).

Estas vivencias podrían constituir un fundamento dentro del fenómeno de la percepción para que la inspiración artística tenga lugar. La expresión de sensaciones de sentidos diferentes ante un mismo estímulo da lugar a una relación metafórica dentro de la creación artística. Por su parte, el observador de una obra de arte está sujeto a la reflexión sobre estas sensaciones y es sometido a experimentarlas desde su punto de vista individual, aportando sus propias vivencias a la lectura de la obra. Estas propiedades del fenómeno artístico dotan de gran complejidad al estudio objetivo de la percepción. Sin embargo, estas relaciones contribuyen en gran medida a la comprensión de los mecanismos del pensamiento.

### 2.1.2. EL MITO

Merab Mamardavshili, en su curso de filosofía de la Universidad de Cinematografía Panrusa Guerásimov de Moscú advierte a sus alumnos del error de “desdeñar el mito considerándolo inferior al pensamiento racional moderno” (Мамардашвили 1999, p. 12). Este error tiene lugar al creer que en la antigüedad el pensamiento mitológico cumplía la función de describir la naturaleza. Ante esta premisa, es evidente que el pensamiento

científico tiene un acercamiento mucho más eficaz en cuanto a la medición y estudio de la naturaleza. Mamardavshili señala que, ante todo, el mito representa una “construcción” del ser humano mediante las formas de la cultura. El universo es percibido no solamente con los ojos físicos, sino con lo que los griegos denominaban los “ojos del alma”. La importancia del mito no se debe evaluar según el grado de exactitud en la representación de la realidad física, sino en la medida en la que pone de manifiesto modelos de constitución para la experiencia humana. En este sentido, el pensador ruso considera que los pensadores antiguos son nuestros contemporáneos, ya que la lectura de su pensamiento siempre ocurre dentro del paradigma del lector. Para Mamardavshili, esta es la única forma de acercarse a los textos de los autores de todas las épocas como relevantes. Así como para la filosofía el ser es atemporal, siendo esta la única forma en la que se puede hablar del ser, las reflexiones sobre el ser humano también son atemporales.

El mito y el rito constituyen la forma y el contenido de la cultura humana tanto en el ejercicio de la introspección como en su interacción con el mundo que le rodea. El pensamiento moderno no ha derrotado al mito, sino que sus construcciones están vigentes en muchas de nuestras concepciones actuales. Las teorías del antropólogo Lévi-Strauss formulan la noción revolucionaria de que las construcciones mentales de los seres humanos y la formas del pensamiento son similares en todas las épocas y en todas las culturas (Lévi-Strauss y Arruabarrena 1987). A su vez, en su libro *Arte, mente y cerebro*, Howard Gardner especula sobre la necesidad del fenómeno de la consciencia: “Los individuos elaboran conceptos y comparaciones, no porque éstos satisfagan necesidades biológicas básicas, sino porque satisfacen requerimientos cognitivos” (Gardner 1997, p. 47).

De la misma manera, el filósofo estadounidense Nelson Goodman plantea un sentido de la percepción en gran medida moldeable. Desde el estudio de la percepción en el fenómeno del arte se plantea el concepto de la “propiedad simbólica de la obra de arte” (Goodman 2010, p. 67). Igual que para el observador un objeto adquiere importancia simbólica según las circunstancias que rodean la sensación producida por ese objeto, también se comprende el sentido poético de la obra de arte en relación al contexto en el que se percibe. La sensación a partir de una obra de arte puede alterar el modo en el que concebimos la experiencia, redefiniendo los atributos de la percepción. La condición maleable de las formas y fenómenos del mundo en constante movimiento genera

estructuras mentales cambiantes, produciendo “visiones” del mundo diversificadas. Esta idea implica que la experiencia define nuestras concepciones del mundo y de nosotros mismos; en cierta forma, “el arte crea realidad” (Gardner 1997, p. 84). En su obra *Los lenguajes del arte*, Goodman nombra cinco síntomas de lo estético: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación y referencia múltiple y compleja (Goodman 2010).

*Densidad sintáctica*, en que las diferencias más sutiles pueden constituir una distinción entre símbolos. Por ejemplo, las pequeñas diferencias entre dos líneas cambian

*Densidad semántica*, donde los referentes de los símbolos se distinguen por diferencias sutiles en ciertos aspectos. Por ejemplo, en el idioma común, los significados de los vocablos se superponen entre sí de muchos modos sutiles. Por ejemplo, es imposible determinar dónde termina "intencionalmente" o "deliberadamente" y comienza "a propósito".

*Plenitud relativa*, en que un número comparativamente elevado de los aspectos de un símbolo tiene significación. En este caso, es aplicable la diferencia entre una gráfica del mercado de valores y un dibujo artístico; si el símbolo funciona plenamente, es necesario prestar atención a una cantidad indefinidamente grande de aspectos, si funciona de una manera no plena, sólo cuentan los valores numéricos.

*Ejemplificación*, donde un símbolo, ya sea que denote o no, simboliza por mostrar las propiedades que posee literalmente. En el ejemplo de la música, la melodía ejemplifica literalmente velocidad, y metafóricamente gracia.

*Referencia múltiple y compleja*, cuando el símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas y en interacción, algunas directas y otras indirectas. En lugar de tener un solo significado carente de ambigüedad, fácilmente accesible y que se preste a ser parafraseado o traducido, el símbolo conlleva una penumbra de superposición y de significados difíciles de separar, cada uno de los cuales contribuye a los efectos de la obra.

Este modelo representa una descripción sistemática de la forma en la que los artistas utilizan diversos símbolos que se apliquen funcionalmente a una estética eficaz. Esta función es la que permite la cualidad de la expresión en la obra de arte, aplicada tanto a la contemplación como a su creación. Esta descripción del símbolo se basa en la

concepción tradicional griega, donde el sentido único de los objetos no depende de interpretaciones subjetivas. Con frecuencia, el hecho de que existan varias versiones de un sentido implica una base común de significado que precede todas las interpretaciones. Las obras de arte, por ejemplo, tienen un sentido objetivo que sirve de base para los distintos tratamientos del sentido. Las manifestaciones fenomenológicas de un concepto implican la premisa de una esencia dada a priori. Tradicionalmente, el sentido siempre es una totalidad indivisible que precede al objeto (Мамардашвили 1999). La filosofía ha entendido este concepto como la formación o conversión del individuo hacia su objetivo, su sentido. En este aspecto el concepto del destino está relacionado etimológicamente como la meta del objeto, o del individuo. En castellano el significado de la palabra “destino” está relacionada con el rumbo o la dirección (Tarán 1959, p. 128). La filosofía clásica define un esquema lógico de tres niveles principales de la existencia. El nivel del *sentido*, el cual se entiende como el nivel del Ser y los principios fundamentales que nunca cambian. El nivel *psíquico* corresponde a los seres vivos, en movimiento continuo. A este nivel también pertenecen las sensaciones y la consciencia, donde tiene lugar la unión del sentido con la materia. Por último, el nivel *material* es el nivel de la constitución de las cosas, en su desarrollo a través del tiempo y el espacio. Este esquema lógico tiene su correspondencia simbólica en la naturaleza; el nivel del sentido es representado por el firmamento de los astros celestes; el psíquico por la atmosfera, entre la tierra y el cielo; y el material es representado por el suelo o la tierra. Esta distribución describe el mundo en su totalidad, estableciendo una relación simbólica entre los objetos observados y los arquetipos que construyen la realidad de la que somos conscientes.

### 2.1.3. EL SÍMBOLO COMO BASE DE LA PERCEPCIÓN

El filósofo sueco Ernst Cassirer siente una genuina inspiración por el pensamiento de Emmanuel Kant para considerar que nuestra experiencia cotidiana resulta de la organización que la mente impone sobre la realidad. Cassirer desconfiaba de las definiciones esenciales, afirmando que la construcción de la realidad en la mente humana está cimentada en las formas simbólicas. Estas formas constituirían bases de la interpretación a partir de los estímulos percibidos y la construcción de un modelo de la realidad. Al ser combinadas estas concepciones mentales se produce la asimilación de una experiencia. En lugar de un tiempo y espacio absolutos, Cassirer desarrolla una



concepción plural y relativista de la naturaleza de la realidad a través del acto de la simbolización. El símbolo no es simplemente una de las herramientas del pensamiento, sino que constituye el mecanismo propio de la consciencia. La categoría simbólica de la percepción organiza las formas vitales de la actividad cognitiva y el único medio del que disponemos para construir y sintetizar la realidad. En su obra *Antropología filosófica* Cassirer propone la definición del hombre no como había sido formulada por la antropología clásica occidental de “animal racional” sino como “animal simbólico”. Esto se debe a que “el hombre se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial” (Cassirer 1967, p. 26).

Cassirer señala la característica distintiva que separa el género humano del resto de seres biológicos. Según las teorías del biólogo Johannes von Uexküll, el pensamiento biológico difiere del físico o químico, en el cual se reconoce un carácter definitivo de la realidad. Cada organismo vivo percibe una realidad diferente y no tiene sentido homologar experiencias para formar absolutos. El círculo funcional del hombre se ha ampliado de manera cualitativa; entre el sistema receptor y efector que encontramos en todas las especies de animales, hallamos un “eslabón intermedio en el ser humano: el sistema simbólico” (Cassirer 1967, p. 26). La presencia de este sistema se reconoce al considerar el contraste entre las reacciones orgánicas, inmediatas al estímulo recibido y las respuestas conscientes, interrumpidas y retardadas por el proceso lento y complicado del pensamiento. Esta nueva dimensión de la realidad imposibilita al ser humano para percibirla directamente, “como si dijéramos: cara a cara”<sup>1</sup> (Cassirer 1967, p. 26). En lugar de tratar con las cosas que le rodean, el hombre se halla en una continua conversación consigo mismo, como apunta el filósofo francés:

La realidad no es una cosa única y homogénea; se halla inmensamente diversificada, poseyendo tantos esquemas y patrones diferentes cuantos diferentes organismos hay. Cada organismo es, por decirlo así, un ser monádico.

---

<sup>1</sup> Esta metáfora es utilizada por Cassirer haciendo alusión al concepto de la cultura judeo-cristiana de la realidad velada. “Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido” (1 Cor. 13:12, Reina Valera 1960).

Posee un mundo propio, por lo mismo que posee una experiencia peculiar (Cassirer 1967, p. 25).

Para Cassirer, la razón es un concepto muy limitado para abarcar todas las formas de la vida cultural humana. Las manifestaciones de esta cultura son demasiado diversas en la naturaleza de su acción. Lo único que todas estas formas tienen en común es que son simbólicas. Por lo tanto, para él, esta es la única manera de comprender la nueva ruta que emprende el ser humano: el camino de la civilización.

Sin el simbolismo la vida del hombre sería la de los prisioneros en la caverna de Platón. Se encontraría confinada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al mundo ideal que se le abre, desde lados diferentes, con la religión, el arte, la filosofía y la ciencia (Cassirer 1967, p. 26).

Las distintas nociones cosmogónicas desde la antigua Babilonia hasta el pensamiento pitagórico se encuentran impregnadas del sentido mítico de los conceptos simbólicos. Por ejemplo, se habla de los números como portadores de un poder mágico. El estudio del movimiento de los astros constituye el espacio de comprensión transportada de la realidad terrestre a la celestial. La disciplina astrológica no satisfacía simplemente una necesidad de explicar los fenómenos del firmamento, sino que describía el orden del universo humano. El pensamiento mitológico cumple la función de crear una analogía aplicable a todos los aspectos de la humanidad. Esta analogía es hallada en los cielos, en la descripción del movimiento de los astros, de donde se deriva la aparición del relato del mito. No era concebible para estas culturas elaborar una descripción completamente abstracta del universo, puramente científica. El orden observado en el universo regía el orden del ser humano. De esta manera el símbolo es la base de nuestra percepción del mundo que nos rodea al mismo tiempo que da origen a la construcción de un sentido del ser humano.

## **2.2. Formulación de una disciplina sintestésica poética a través de la retórica.**

### **2.2.1. SOBRE LO POÉTICO.**

En su *Manual de semiótica general* Jean Klinkenberg señala que la función poética de la comunicación se centra en la manera en la que el “mensaje a transmitir ha sido modelado” (Klinkenberg 2006, p. 66). El pensador mexicano Octavio Paz separa el poema de la poesía: “No toda obra construida bajo las leyes del metro contiene poesía” (Paz 1994, p. 13). Para él, la forma literaria se convierte en poema en la medida de su interacción con lo poético. Esta noción consiste en un concepto metafísico hasta cierto punto ajeno a la voluntad creadora del poeta. La poesía existiría en “estado amorfo”, y sería transmitida al poema solamente en la actividad creadora del poeta. “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (Paz 1994, p. 13). Para Paz, la evidencia de lo poético se extiende a lo largo de la historia de la literatura, sin embargo, desconfía mucho de la forma en que se clasifica históricamente las obras literarias y los autores. Paz afirma que la perspectiva histórica, consecuencia inevitable de nuestra lejanía temporal, tiene como resultado muchas veces una homologación indiscriminada de autores y obras que originalmente son ricos en antagonismos y contrastes entre ellos.

La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un período o de una vida, dibujarnos las fronteras de una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo; también son capaces de esclarecernos el sentido general de una tendencia y hasta desentrañarnos el por qué y el cómo de un poema. Pero no pueden decirnos qué es un poema (Paz 1994, p. 14).

Para el pensador mexicano, la única propiedad común a todos los poemas que es necesario reconocer es la de ser una creación humana. Sobre la técnica poética, señala que no es transmisible, sino que se extingue en el momento de la creación. Sobre el estilo escribe que “es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista aspira a trascender ese estilo comunal o histórico” (Paz 1994, p. 14). La unicidad de cada poema es compartida por otras formas de arte. Para Aristóteles, la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas. Los estilos en el arte están condicionados a su contexto histórico, el cual se queda inevitablemente impregnado en la producción

artística. Para Paz, los parentescos históricos de las obras de arte son “afinidades que recubren diferencias específicas” (Paz 1994, p. 14).

En el interior de un estilo es posible descubrir lo que separa a un poema de un tratado en verso, a un cuadro de una lámina educativa, a un mueble de una escultura. Ese elemento distintivo es la poesía. Sólo ella puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y utensilio (Paz 1994, p. 16).

El autor mexicano establece un paralelo entre el concepto del conjuro y la creación poética. Tanto el poeta como el mago utilizan el principio de analogía. El interés de ambos no está en la comprensión de los elementos de su arte, sino en valerse de ellos para alcanzar ciertos fines deseados. La revelación poética, al igual que el proceso de purificación necesario para el mago, implica una búsqueda interior. Para el mago, los dioses son fuerzas que precisan ser domadas, o engañadas, al igual que la búsqueda del poder implica una esterilidad de la magia que devora a su creador. “[...] El poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra” (Paz 1994, p. 29). Para Paz, esta magia se aniquila a sí misma en la medida que no trasciende. El ritmo, en la poesía, viene a ser el elemento de temporalidad que crea la “posibilidad de una vivencia”.

### 2.2.2. LINGÜÍSTICA Y RETÓRICA

La poesía ha sido definida como “la práctica de la excepcionalidad lingüística” (García 1979, p. 142). A través de la historia nuestra comprensión de la actividad artística se ha beneficiado mucho de la perspectiva lingüística. Las reflexiones de Aristóteles sobre la idea de la *mímesis*<sup>2</sup>, en cuanto condición natural de la imitación y ritmo, están fundamentadas en el “carácter unitario de la literatura, la música, la pintura y la danza” (Aristóteles 2019). Siguiendo el mismo espíritu, varios autores han planteado la necesidad de un estudio de la universalidad poética (Rowley 1957, pp. 25-39), (Silz 1942, pp. 469-488), (Winn y Hopkins 1987), (Agudelo 2012, p. 3). La retórica surge en la historia con

---

<sup>2</sup> Mímesis: En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte (RAE 2014).

la noción del valor educativo del conocimiento y la reflexión sobre la lengua. El pensador griego Córax de Siracusa redacta el primer estudio que se conoce sobre la disciplina retórica. En él, plantea que su finalidad es la de “proporcionar a los ciudadanos una defensa verosímil y eficaz ante los tribunales en los asuntos de devolución de propiedades confiscadas” (García 2005, p. 4). Platón concluye el diálogo *Fedro* afirmando que para manejar perfectamente el arte de la palabra es necesario “conocer la verdadera naturaleza del objeto tratado así como penetrar en análisis en la naturaleza del alma” (Platón 1872, p. 345). Esta teoría posiciona a la verdad como fundamento de la disciplina de la retórica, la cual debe formar el espíritu y perseguir el aprendizaje del arte de pensar. Posteriormente San Agustín adapta la retórica al uso litúrgico. Su noción mantiene la supremacía y apología de la verdad, así como el arrepentimiento del pecador. La retórica trasciende el campo de la expresión discursiva en el siglo XX. Autores como R. R. Hoffman señalan la propiedad de la retórica en cuanto a forma del pensamiento. Su trabajo pone ciertos enunciados del saber científico en el contexto del mecanismo retórico de la epistemología, como expresa Fernando García en su artículo *Aproximación a la historia de la retórica*:

La metáfora se manifiesta en la forma en la que los científicos formulan sus teorías. Se enuncian por ejemplo: metáforas raíz o metáforas básicas que conceptualizan un ámbito de la realidad (el mundo como mecanismo, la sociedad como organismo...); como formulación de hipótesis o principios a partir de metáforas explícitas; como imágenes basadas en metáforas o modelos mentales; como modelos sustantivos basados en metáforas que generan relaciones causales o funcionales (el modelo planetario de la estructura del átomo); como modelos matemáticos basados en metáforas; como analogías basadas en metáforas que ilustran relaciones específicas. A lo que hay que añadir las funciones de predicción, descripción y elaboración de nuevos modelos y fenómenos (García 2005, p. 10).

De esta manera el recurso retórico presenta una descripción de los mecanismos en los que el pensamiento humano se expresa, presentes incluso en la descripción de las leyes de la naturaleza (Figura 2.2). El estudio de la sinestesia en cuanto figura de la retórica

representa la base de un tratamiento integral e interdisciplinario de las formas del pensamiento humano tanto en el fenómeno de su aparición como de su expresión.

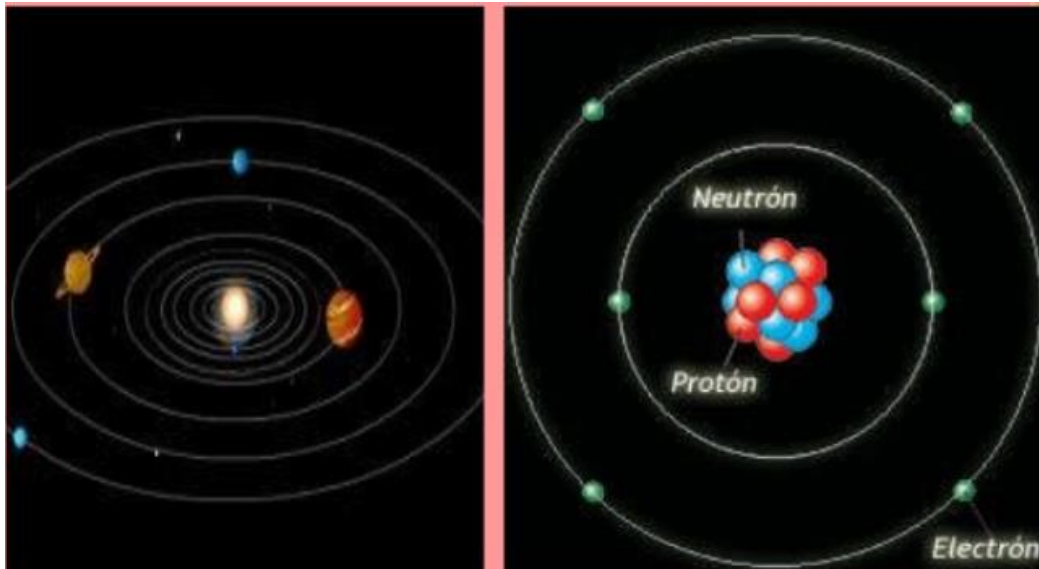


Figura 2.2. Comparación del modelo planetario y el modelo del átomo de carbono. Patricia Zarza. 2011. Power para átomo.



### 3. MARCO TEÓRICO

#### 3.1. Contexto histórico: La Música en la cultura Helenística

La música es inherente al ser humano en todas las culturas. A medida que estudiamos la cultura de la Antigua Grecia, encontramos la primera referencia a la música en el mito del nacimiento de Zeus. En su afán por evitar el cumplimiento del vaticinio de que uno de sus hijos le arrebataría el poder, el titán Cronos decide devorar a sus hijos uno a uno. La diosa Rhea, su esposa, se decide a salvar a Zeus recién nacido, ocultándolo entre sacerdotes y ninfas de origen curete. Para acallar el llanto del bebé y evitar que Cronos descubriera su paradero, Rhea ordenó que se interpretaran ritmos de danzas con los escudos y las armas propios de la guerra. Aquí, por primera vez, nos encontramos a los portadores de sonidos míticos en la cultura helenística. El mito solo captura esta circunstancia y Zeus recibe la educación típica de muchos ciudadanos helenos. En este relato es posible definir la transmisión de un concepto desde la práctica hacia su formulación mítica. Las danzas a las que se refiere el mito no consistían en música para el baile, sino más bien en un acompañamiento rítmico para el campo de batalla, caracterizado con sonidos percutidos desprovistos de entonación melódica.

Existen otros portadores de alegorías musicales en la mitología helena. En los escritos de los geógrafos Pausanias y Plinio el Viejo se describe a los Tritones como: “Hijos de Poseidón, soberano de los mares” (El Viejo 1995). Según la tradición, ellos “soplan” una caracola como si fuera una trompeta, sonido que hace alusión al rugido del mar. Tanto en el mito de los ritmos creados por los Dáctilos para acallar el llanto de Zeus como en el soplo de los Tritones en las caracolas encontramos el acto de tocar un instrumento produciendo un resultado musical, sin que por ello exista la intención musical.

Para los habitantes de Creta, el origen de la mitología estaba relacionado con los Dáctilos, una raza arcaica de hombres-espíritus originarios habitantes del monte de Ida. El término dáctilo, a su vez, denomina la unidad mínima de la métrica utilizada en la construcción de versos y ritmos musicales. El origen de estos seres, según el mito, está en la energía vital de Rhea, quien apoya su mano en el monte de Ida al dar a luz a Zeus con tal fuerza que imprime la huella de sus dedos en el monte. Los Dáctilos provienen de estas huellas. El lexicógrafo alejandrino Julio Pólux en su monumental obra *Onomasticon* establece el origen del nombre de los Dáctilos (*δάκτυλος* - dedos). Los dedos de las manos

están relacionados con el concepto de “contar”, y se consideran como los primeros instrumentos para el cálculo. Paralelamente, es a través de los “dedos” que el ser humano da forma a sus creaciones (Pólux 1900). De esta manera, este concepto se relaciona directamente con el cálculo, la unidad de métrica y la creación artística. Pausanias, en su obra *Descripción de Grecia*, relata una versión más detallada del mito referido sobre el nacimiento de Zeus. En su relato, Rhea oculta a Zeus entre los Dáctilos del monte de Ida, quienes posteriormente recibirán el nombre de “Curetes”. En base a esto se concluye que el concepto original del ritmo musical y la métrica poética comparten para los griegos el mismo origen (Pausanias 1918).

Esta persistencia de lo musical se evidencia aún en lo prosaico. Algunos historiadores han planteado la posibilidad de un “carácter melódico en la forma de hablar de los helenos, resultante en una entonación a manera de canto” (Ручьевская 1998, p. 14). Lo mismo se ha propuesto sobre la entonación del habla en la antigua Rus. Esto es evidencia de que en varias culturas antiguas la práctica de la declamación tenía mucho en común con el canto, llegando a veces a no haber diferencias entre estos conceptos. En el compendio de escritos *Problemata* de Aristóteles se usa la palabra “poeta” para definir al músico. Se introduce el concepto de *miesa* (μέση – medio) como recurso necesario para la construcción de melodías, y lo recomienda a los “buenos poetas”, aludiendo a los compositores (Aristóteles 2001). Hieronymus de Rodas, en su tratado *Sobre los poetas*, hace alusión al *kypharod* (κιθαρωδός, de κιθάρα y φδή - canción) como el poeta que entonaba un instrumento musical similar a la cítara. Plutarco habla de la famosa poetisa Corinna, alumna de Mirtis, a quien se la caracterizaba como “la creadora de melodías” (Casquero 1992). Por esto encontramos muchas cualidades musicales en las descripciones de las musas, que por lo general recibían denominaciones poéticas en relación a la música, como las iniciadoras de la canción y aún creadoras del canto.

En la amplia cosmovisión griega encontramos también el concepto de la *música de las esferas*. El movimiento de cada cuerpo celeste podía ser descrito con las proporciones interválicas del espectro armónico de las notas musicales. Este concepto representaba la comprensión de la estructura del universo. Ptolomeo relaciona la astronomía, la aritmética y la música explicando matemáticamente el sentido de las proporciones en el contexto del movimiento de los planetas (Figura 3.1).

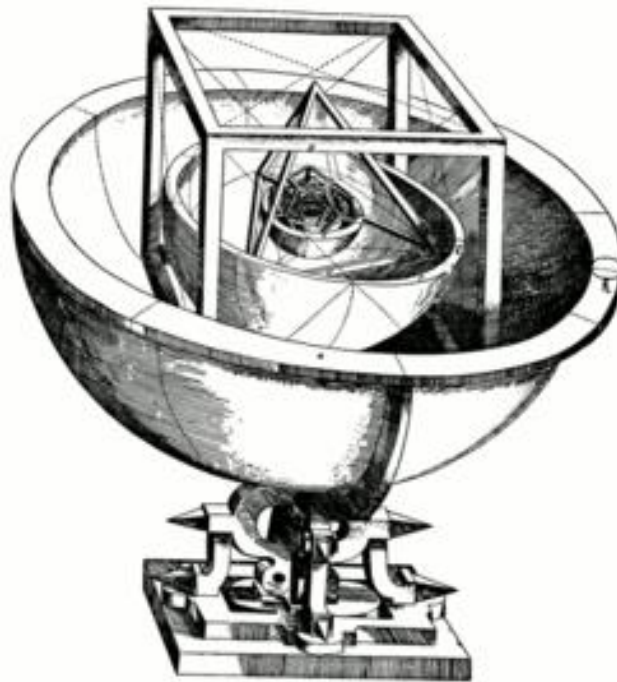


Figura 3.1. Kepler, Johannes. *Modelo de los sólidos platónicos del Sistema Solar*. Grabado en tinta sobre papel. 21 x 14 cm. 1596.

El concepto de la música de las esferas está basado en la noción platónica del parentesco universal. Consiste en el ideal filosófico de acercarse a lo divino a través de la purificación, como expresa la pluma del ateniense: “Dios forma el alma del mundo según las leyes de la armonía musical” (Platón 1872, p. 173). La doctrina de la música de las esferas aparece elaborada en el primer pitagorismo (Hankinson 2014). La imposibilidad del hombre para escuchar esta música se explica a través de la inexactitud de la música del hombre en comparación con ella. Al igual que para los hombres es imposible la contemplación de las formas divinas, según los griegos, la inferioridad de nuestra realidad imposibilita la percepción de los sonidos suprasensibles de la región celeste. La música celestial, sin embargo, tendría la capacidad de abrirnos el camino de regreso hacia la región divina. Las dimensiones de las esferas celestes, tales como extensión, apariencia, actividades y emanaciones, se agrupan en el concepto de “potencia”. Estas se equiparan a las potencias de los sonidos musicales, los grados de la escala, el ritmo, o la armonía. Esta categoría comparable provee de un cimiento común para definir el poder ético de la música sensible. De este modo, Arístides Quintiliano

establece en su obra *Sobre la música* una definición categórica de la naturaleza masculina y femenina de las notas musicales. Quintiliano señala el paralelo de la retórica aplicado a la música desde la descripción del movimiento de los astros. Para él, todo movimiento es sonido, y todo sonido tiene un carácter. De esta manera el movimiento de las esferas celestes se puede definir mediante el carácter de los sonidos. Como expone Quintiliano:

“Así, el círculo de la Luna —que es húmedo y permeable, y el máximo responsable de toda generación corporal— emite mediante la épsilon un sonido femenino, aunque un poco masculinizado, pues la Luna, si bien tiene más de lo femenino por recibir las emanaciones de los otros planetas, también participa de lo masculino, al enviar desde ella misma a la Tierra las potencias generadoras y nutritivas de los cuerpos” (Quintiliano 2016, p. 142).

Para Quintiliano, tanto el cosmos como el alma existen en una armonía de números con las mismas proporciones que la escala musical. A su vez, Pitágoras estudia el fenómeno físico de las notas musicales y su relación entre ellas. Pitágoras descubre que las diferentes proporciones matemáticas de una cuerda en vibración se encuentran en directa correspondencia con la cualidad “consonante” de las notas musicales. La noción de consonancia armónica, entendida como la “propiedad de una nota musical en su condición agradable al oído humano” (Merino 2012, p. 30), estaba hasta ese momento restringida a la percepción y a la intuición subjetivas. A partir del modelo pitagórico se define una abstracción matemática adecuada para el estudio sistematizado de las relaciones entre las notas musicales. Este modelo describe los resultados de la división de una cuerda en vibración que produce un tono musical. A medida que se altera esta división, la frecuencia de la vibración de la cuerda cambia y la nota musical, a su vez, cambia también. Pitágoras observó que, si la cuerda se divide en proporciones armónicas, es decir, tomando en cuenta la proporción áurea o la simetría, los intervalos<sup>3</sup> resultantes entre las distintas notas producidas coinciden con los denominados “agradables al oído”. En otras palabras, la consonancia tiene una relación estrecha con las propiedades físicas

---

<sup>3</sup> Entiéndase como “intervalo musical” a la distancia que existe entre dos notas ejecutadas consecutiva o simultáneamente. (ArtsMúsica 2020).

de las relaciones proporcionales. A continuación, se muestra un esquema (Figura 3.2) de la vibración de cada nota en una cuerda según las proporciones armónicas.

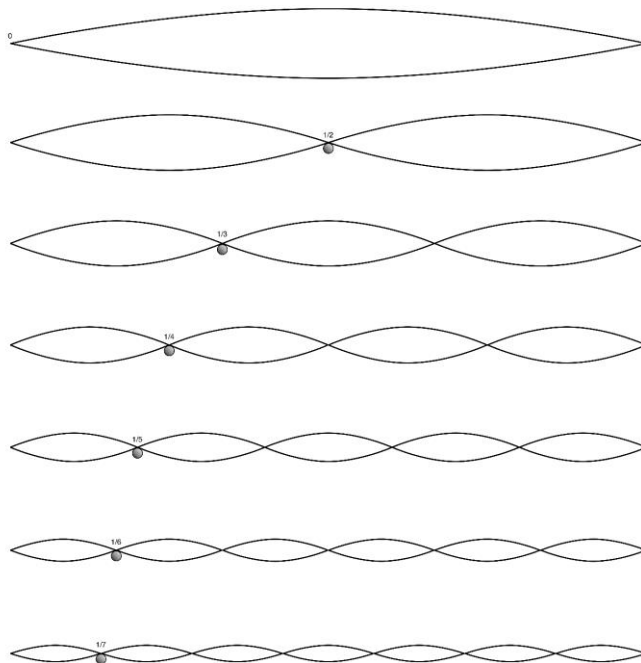


Figura 3.2. W. Piston. División de una cuerda en vibración. 1969.

Así como los intervalos entre las notas que nos parecen más consonantes coinciden con los resultantes de la división proporcional de la cuerda en vibración, las frecuencias parciales comprendidas dentro de la vibración de una sola cuerda también están organizadas según las proporciones armónicas. Ya sea en la cuerda de un piano, en la de un instrumento de cuerda frotada, o en un cilindro de aire dentro de un instrumento de viento, la frecuencia fundamental de vibración está siempre constituida por múltiples vibraciones más pequeñas, a mayor velocidad. Estas vibraciones que se derivan de la frecuencia fundamental se denominan frecuencias parciales. En realidad, nunca escuchamos una sola frecuencia, sino una suma de frecuencias parciales cuyo límite es la capacidad del oído humano. El orden de aparición de estas frecuencias parciales es justamente el mismo que el de los intervalos consonantes: mientras más cerca está la nota parcial de la fundamental en este orden, más consonante es el intervalo, mientras más lejos, más disonante (Алдошина у Приттс 2006). Se incluye a continuación un esquema



(Figura 3.3) del espectro armónico de frecuencias parciales comprendidas en lo que percibimos al sonar una sola tecla del piano.

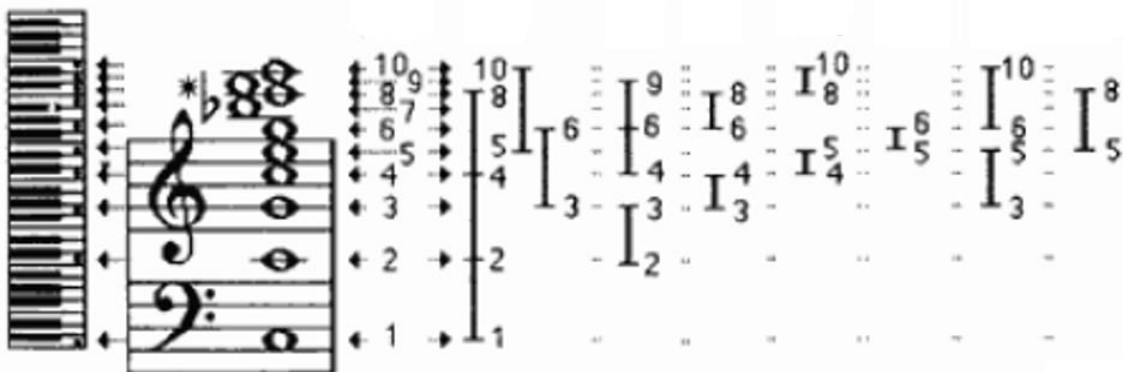


Figura 3.3. I. A. Aldoshina. Notación del espectro armónico desde la nota DO. 2000.

## 3.2. Hacia una retórica musical

### 3.2.1. ARÍSTIDES QUINTILIANO

Los antiguos entendían la armonía musical como una analogía de las verdades filosóficas superiores (Cazurra 2018, p. 9). Las proporciones básicas, entendidas como los caracteres miméticos universales, se aplicaban directamente a los modos y escalas musicales. Posteriormente, a partir del siglo II, la música empieza a ser tratada junto a la filosofía como un “culto místico” (Quintiliano 2016, p. 245). Arístides Quintiliano elabora un tratado en el que desarrolla un modelo para la comprensión de las realidades físicas y metafísicas a través del estudio de la armonía, los ritmos y las métricas musicales. El filósofo inquiere sobre la manera en que la música afecta al carácter del ser humano. La organización de los elementos de la música, tales como la altura, el ritmo, el modo, etc, son un eco del orden observable en el universo. Esta configuración del cosmos podría ser “transmitida” al alma humana a través de la música. Quintiliano relaciona el concepto platónico de la *mimesis* con el de la resonancia de las armonías celestes en el alma humana a través de la música, estableciendo la concepción del *ethos* musical. Tal y como expresa el autor: “La música se extiende por toda materia y atraviesa todo tiempo; ordena el alma con las bellezas de la armonía y conforma el cuerpo con ritmos convenientes” (Quintiliano 2016, p. 26).

El método planteado por Arístides Quintiliano constituirá el canon del estudio musical durante la mayor parte de la Edad Media. La música es considerada primordialmente en su relación al tiempo, el cual es la medida del movimiento y del reposo. Según esta relación, el autor caracteriza los tipos de movimiento. El movimiento simple se define como sonidos de una altura tonal constante, es decir sin melodía. El movimiento intermedio es descrito como la voz de recitación, entonándose según el estudio de la oratoria. Por último, el movimiento complejo da lugar a la voz continua e interválica, es decir, la voz melódica.

Quintiliano hace referencia al concepto de la música teórica y la práctica. La música teórica consistiría en el estudio de las leyes armónicas de las proporciones musicales. Este saber sirve para estudiar el universo y está dirigido a la razón, a la parte espiritual del ser humano. A su vez, la música práctica estaría definida por la propia interpretación y la danza, y estaría dirigida a regir el cuerpo, la mente instintiva del ser humano. El tratado del filósofo establece los conceptos para el estudio de la música y, posteriormente, define el carácter de las figuras retóricas del discurso. El carácter de estas figuras es definido mediante asociaciones sinestésicas, siendo éstas la única manera de hacer alusión al sentido poético del verso. Desarrollando su línea de pensamiento comenta el siguiente verso de Homero, en el cual se descubre el lento amanecer a través de epítetos de lentitud como preludio de la imagen del sepelio del héroe: “Ya el sol lanzaba sus rayos a los campos, / subiendo al cielo desde el que se desliza plácidamente, /Océano de profunda corriente” (Baricco 2017, p. 421). Sobre estos versos, Quintiliano hace el siguiente comentario:

Construye los epítetos sobre la base del lento movimiento del agua, mostrando, por un lado, lo tranquilo de su fluir y reflejando, por otro, la causa de esta lentitud. Las aguas superficiales se mueven con facilidad, pues ruedan en torno a la convexidad de la tierra que está bajo ellas; sin embargo, las aguas profundas son lentas y estables, pues dispersan su ímpetu en las múltiples partes de la concavidad que hay debajo. Pero también el poeta refleja la parsimonia del ascenso, pues, sin duda, el trayecto desde lo profundo es más largo (Quintiliano 2016, p. 92).

Más adelante el autor explica un verso que se refiere a las filas guerreras: “Oscuras y erizadas de escudos y lanzas”. Quintiliano comenta lo siguiente sobre este verso:

Así, lo que no hubiera podido hacer con sus denominaciones naturales lo consigue por medio de significados metafóricos, pues lo negro cuando se oye produce casi el mismo efecto que si se estuviera viendo, y el término «erizamiento» expresa por su carácter terrorífico la angustia del combate (Quintiliano 2016, p. 93).

Quintiliano propone el estudio profundo de la música para entender el lenguaje hablado. De la misma manera, recorre el camino inverso y aplica los principios del discurso poético y los recursos retóricos a la disciplina musical, de modo que ambas disciplinas recuperan la unidad que poseían para los antiguos helenos, como lo expresa el autor:

Aplicarás a cada alma una armonía, bien por su semejanza bien por su oposición, sacarás a la luz el éthos vil que esté oculto, la curarás e instalarás en ella, otro éthos mejor. Si el éthos que subyace es innoble o duro, llevarás a cabo la persuasión, conduciéndola a la condición contraria mediante estados intermedios; pero si es refinado y valioso, aumentarás sus cualidades hasta donde sea oportuno por medio de la semejanza (Quintiliano 2016, p. 103).

### 3.2.2. LA REFORMA DE LUTERO

Durante la segunda parte de la Edad Media, el ejercicio de la composición había sido restringida al oficio litúrgico y su estudio sistemático estaba limitado a la función de acompañar el canto religioso. En el siglo XIV, la reforma luterana propone mucho más que una reflexión sobre el papel de la música en la nueva iglesia. El fenómeno protestante pone de manifiesto una inquietud por renovar la filosofía de la música. Esta renovación tendrá lugar en el contexto de nuevos conceptos musicales fundamentalmente teocéntricos. Las implicaciones del pensamiento de Lutero plantean una verdadera “teología de la música” (Bartel 1997, p. 6), la cual regirá el desarrollo de la composición musical hasta la actualidad. Esta propiedad coloca a la música como uno de los saberes más cercanos a la divinidad, como lo expresa en estas palabras: “En suma, al lado de la

Palabra de Dios, el noble arte de la música es el mayor tesoro del mundo” (Buszin y Luther 1946, p. 32).

El objetivo de la música durante el medioevo era el de incitar a los oyentes hacia una actitud de devoción a Dios. No obstante, Lutero habilita la noción de un discurso musical. Estos conceptos darán lugar al estudio de la “técnica de la composición”. Con esta nueva disciplina empieza la reflexión sobre la música a expensas de la ejecución musical. Este tratamiento original da nacimiento a un nuevo paradigma, en el cual surge la figura del compositor.

La instrucción de la *música poética* le exigía al compositor dominar la métrica de la poesía para formular las inflexiones necesarias en la métrica musical. El objetivo de este paralelo era el énfasis del discurso del texto a través de la música. Esta noción unía los conceptos de la cosmovisión clásica del hombre, *ratio* y *sensus*, según los cuales se agrupaban las disciplinas humanas por ciencias y artes. Mientras que los diversos estilos y tradiciones barrocas de Europa compartieron el concepto general de la música afectiva (*sensus*), la visión alemana se basó durante el barroco musical en la voluntad de comprender racionalmente los fenómenos fisiológicos y los principios de la retórica a través de la armonía de las proporciones musicales (*ratio*). La *música poética* constituye una síntesis de estos dos conceptos. Su modelo teórico describe tanto la relación matemática entre las notas musicales como el efecto emocional producido por la percepción del oyente. Se desarrolló una caracterización de los intervalos, ritmos y géneros en base a una teoría de las afecciones emocionales. El objetivo principal de la música barroca era el de presentar objetivamente un estado emocional racionalizado. Por consecuente, las figuras retóricas-musicales se establecen como “el lenguaje de los afectos” (Bartel 1997, p. 29).

La palabra afecto viene del latín *affectus*, que es definida entre otras cosas como “un estado de ánimo adquirido” (García de Diego 1962). Esta idea desarrolla el *ethos* de los pensadores helenos adaptándolo a un paradigma cristiano en función de la teología reformada. El clásico significado de la *música especulativa* empieza a ser reemplazado por la “humanización” del pensamiento musical. A la vez, se hace evidente que un mismo modo o escala musical puede provocar distintas reacciones según su uso. Por lo tanto, surge la necesidad de una teoría específica que determine el procedimiento mediante el cual la música incita los distintos afectos emocionales. A los ojos del músico barroco, la

disciplina retórica ofreció la posibilidad de catalogar la inducción de estos estados emocionales. No solamente la retórica constituía una teoría que relacionaba directamente el texto pronunciado con la música, sino que proporcionaba una forma de sistematizar detalladamente las figuras de expresión que serían utilizadas por los compositores a lo largo de la historia.

Para la categorización de las distintas velocidades se utilizan términos propios de estados emocionales, tales como: *agitato* (agitado), *presto* (de prisa), *adagio* (calmado, lento) o *allegro* (alegre). Un afecto doloroso podría expresarse a través de intervalos y armonías bruscos y punzantes, así como a través de ritmos sincopados. La condición humana en este afecto está muy lejos de la alegría y satisfacción experimentada en una situación sana y saludable, por lo cual se utilizan los intervalos disonantes. La sugerencia de usar síncopas o suspensiones se basa en irregularidades armónicas y rítmicas. De igual manera, el efecto de la proporción disonante simpatiza con el estado emocional humano del afecto doloroso.

### 3.2.3. EL NACIMIENTO DE UNA TEOLOGÍA DE LA MÚSICA

La relación matemática entre los tonos musicales constituyó una revelación de la naturaleza divina bíblica a través de las proporciones del sonido. Dios como creador del universo viene a ser quien define los fenómenos de interacción, como el sonido, y más específicamente, los tonos musicales. La proporción descubierta por Pitágoras es tratada como atributo del propio Creador, al estar presente desde el inicio en la naturaleza. El orden divino es reflejado en la música y es a través de ella que el hombre puede acceder a él. La propia existencia de la música se convertiría, de esta manera, en una auténtica “afirmación teológica” (Bartel 1997, p. 6). Al mismo tiempo, se considera que la práctica musical es útil para volver a las personas más gentiles, civiles y sensibles. Lutero impone los conocimientos de música como obligatorios para el ministro cristiano en tanto que produce individuos refinados y hábiles.

Existe también una función enfática con respecto al mensaje transmitido, “abogando” por el texto acompañado por la música. El compositor encuentra los medios para comunicar al oyente lo que desea, de la misma forma que lo hace el sacerdote a través de la retórica en su sermón. El estudio de la oratoria fundado en la Grecia Antigua se había



conservado en el ámbito del clero y el derecho en la Edad Media. Lutero prepara el camino para la sintaxis entre *música especulativa* y *música práctica*, produciendo así la *música poética*.

El modelo de las proporciones numéricas de las notas musicales se equipara al modelo jerárquico de la creación. La completa igualdad musical, el “unísono”, con la proporción matemática 1:1, era considerada como el punto de partida, el centro del universo musical. El unísono es la misma nota. Varios instrumentos o voces pueden sonar en un tono idéntico, una sola nota, al “unísono”. La perfecta igualdad del unísono es tratada como el símbolo de la perfección del creador. Este intervalo constituye la base de la teoría de las consonancias y disonancias de los tonos musicales. Mientras más cercanos al unísono, más consonantes serán los sonidos.

Con una comprensión matemática de las relaciones interválicas no es de extrañar que la numerología jugara un rol importante en el “desarrollo cosmológico de la composición musical” (Bartel 1997, p. 8). Los tres primeros números representarían la trinidad: 1-Padre, 2-Hijo, 3-Espíritu Santo. El intervalo de 8<sup>va</sup> (octava), cuya relación proporcional es de 1:2 representaría la relación proporcional del Padre con el Hijo, los cuales son iguales. Recordemos que la 8<sup>va</sup> es un intervalo entre dos notas que son el inicio de la escala cromática. Es decir, de DO a DO, de RE a RE, de MI a MI, hay una 8<sup>va</sup>. Son “iguales”. Matemáticamente, la 8<sup>va</sup> está representada por el doble de la frecuencia de la nota inicial. Si la nota LA en la cuarta 8<sup>va</sup> del piano (LA4) tiene 440 hz de frecuencia, el siguiente LA (LA5) tendrá una frecuencia de 880 hz, con una proporción de 1:2 con la anterior. Consecuentemente, el intervalo de 5<sup>ta</sup> (quinta) representaría la figura del Espíritu Santo, con una proporción de 1:3, completando la trinidad. La 5<sup>ta</sup> está contenida dentro de la 8<sup>va</sup>, de la misma manera que la trinidad está contenida en la unidad divina. Posteriormente, la proporción 1:4 simbolizarían a los seres angelicales, quienes están a su vez contenidos en la 8<sup>va</sup>, vibrando con una velocidad del doble de la 8<sup>va</sup> anterior y cuatro veces la frecuencia fundamental. Continuando la serie desde la nota LA, esta nota correspondería al LA6, con una frecuencia de 1760 hz. Las proporciones interválicas del espectro armónico se ilustran a continuación (Figura 3.4) tomando como ejemplo la nota DO:

<b>Intervalo</b>	<b>Notas</b>	<b>Proporción</b>
Unísono (1)	DO	1:1
Octava (8 <sup>va</sup> )	DO-DO	1:2
Quinta (5 <sup>ta</sup> )	DO-SOL	2:3
Cuarta (4 <sup>ta</sup> )	SOL-DO	3:4
Tercera mayor (3 <sup>ra</sup> M)	DO-MI	4:5
Tercera menor (3 <sup>ra</sup> m)	MI-SOL	5:6
Sexta Mayor (6 <sup>ta</sup> M)	SOL-MI	3:5
Sexta menor (6 <sup>ta</sup> m)	MI-DO	5:8
Segunda Mayor (2 <sup>da</sup> M)	DO-RE	8:9
Segunda menor (2 <sup>da</sup> m)	SI-DO	15:16

Figura 3.4. D. Bartel. Tabla de proporciones interválticas. 1997.

Según la descripción de Lutero, el número 5 representaría al hombre, siguiendo el escalón jerárquico de la creación. La proporción 1:5 es el intervalo de 3<sup>ra</sup> mayor y consiste en el acorde de triada que define el modo mayor del menor. Si establecemos una secuencia de los valores en su orden de aparición en el espectro armónico obtenemos la sucesión de Fibonacci, correspondiente a la proporción áurea: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8..., etc., como se ilustra en el siguiente gráfico (Figura 3.5):

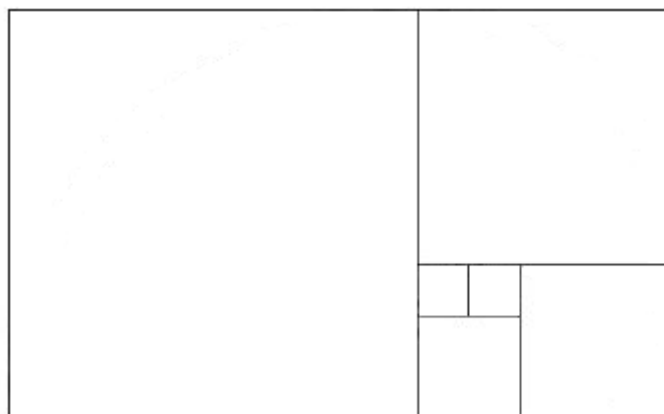


Figura 3.5. Imagen de autoría propia. Proporción áurea. 2020.

Distribuidas en el piano las notas del espectro armónico se ven de la siguiente manera, obteniendo de esta forma el acorde mayor, base de la teoría funcional de la armonía musical (Figura 3.6).



Figura 3.6. Distribución en el piano del espectro armónico. Imagen de autoría propia. 2020.

Al encontrar una base objetiva en la descripción matemática de las frecuencias parciales y las consonancias, se establece una conexión mensurable entre el mito y la realidad. Para los pensadores del barroco alemán, la teoría de las proporciones musicales representó la prueba de que las magnitudes observables en los fenómenos que rodean al ser humano eran susceptibles de unificación en un lenguaje común basado en las proporciones, es decir, la relación de los números, siendo este lenguaje las Matemáticas. El instrumento musical conocido como órgano durante muchas décadas fue la máquina de tecnología más compleja creada por el hombre. El nacimiento de la polifonía y el

contrapunto musical alcanzaron una gran complejidad y refinamiento, secundados durante el barroco por la arquitectura, que según Goethe, “no es más que música congelada” (López-Domínguez 2016). Este contexto da lugar a la creación de un paradigma en el cual el mundo no es un medio ajeno, sino uno sobre el cual el ser humano puede ejercer su comprensión y control. Sin esta concepción hubiera sido imposible el futuro desarrollo de las ciencias de la manera en que tuvo lugar. Lutero, de una forma fundamentalmente similar a los antiguos helenos, crea una teoría cosmogónica de la naturaleza de la realidad divina en una relación de resonancia con la naturaleza de la realidad humana; y lo hace, al igual que lo hicieron los antiguos, a través de la música.

La disciplina musical durante el barroco emprende un esfuerzo por comprender y controlar los fenómenos dados por la naturaleza y su sistema armónico, valiéndose de un racionalismo objetivo. La visión cosmológica y teológica protestante de la música barroca alemana exigió a los compositores trabajar en sus obras a través de los mecanismos del racionalismo natural, dirigiéndose hacia el orden divino. Con el tiempo, las exigencias del drama operístico comienzan a obligar a los intérpretes a representar frecuentemente emociones contradictorias. Tienen lugar, en el teatro musical, los primeros intentos de separar el afecto expresado en el texto y en la música. Estos cambios producen la aparición de un recurso que nunca se había usado en la música, el de la “antítesis”. Se ha emprendido el camino hacia la emancipación del texto, dando origen a lo que Nietzsche llamaría: “música pura” (Nietzsche 2017).

### **3.3. Hacia una retórica visual**

#### **3.3.1. EL CANON VISUAL.**

En su trabajo *El significado en las artes visuales*, Erwin Panofsky define la teoría de las proporciones como las: “Relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideren como objetos de una representación artística” (Panofsky 2004, p. 78). El historiador menciona tres acercamientos al estudio de las proporciones. El primero sería el de la proporción “objetiva”, que estudia las dimensiones del objeto que se busca representar. Este proceso tiene lugar antes de iniciar la creación artística. En segundo lugar, señala que existe la proporción “técnica”, que tiene lugar dentro de la creación

artística. Este procedimiento consiste en la ejecución de la obra de arte y hace referencia a la problemática de transmitir la proporción del objeto en el medio elegido para la obra. El tercer tipo de acercamiento a la proporción vendría a ser uno que fusionara ambos tipos, haciéndolos coincidir. Panofsky señala que el único momento de la historia del arte donde observamos este tercer tipo de proporciones es en el antiguo arte egipcio, en el cual todas las proporciones del cuerpo humano se presentan de manera frontal y geométrica en un plano. En el momento de representar la proporción, en lugar de elegir entre la teoría objetiva y la técnica, los artistas egipcios optaban por la antropometría como teoría de la construcción. Se realizaba el diseño en un plano cuadrículado, el cual podía ser ejecutado por otra persona. En el plano la figura humana podía dividirse en 18 o 22 unidades (Panofsky 2004, p. 81). Esta manera de dividir la figura proporcionaba la dimensión de un pie o una pantorrilla con respecto a las unidades de la cuadrícula. De esta manera la representación gráfica estaba organizada como un algoritmo, llegando incluso a especificar la distancia entre las puntas de los dedos de los pies de una figura que se suponía en movimiento (10 unidades). A la vez, la figura inmóvil o en reposo tenía también una medida fija para la separación de los pies (4 unidades).

El resultado de un trabajo artístico de los maestros del antiguo Egipto era predecible, según el modelo de las proporciones que utilizaban. La figura representada no apuntaba a la realidad observable del presente en constante cambio, sino que estaba dirigida a la construcción de las formas eternas, idealizadas fuera del plano temporal. En palabras de Panofsky, este arte “estaba investido de una vida real y potencial, en el sentido aristotélico, reproducía, en una suerte de réplica más duradera, la forma no la función del hombre” (Panofsky 2004, p. 83).

Se reconoce el contraste entre la concepción helena y la egipcia con respecto a la obra de arte: una representa la figura que ha estado viva, otra el cuerpo que espera ser llamado a la vida, una existe en un mundo ideal y otra en uno mágico, una imita y la otra construye. El arte clásico de los griegos introduce aspectos de la realidad que el egipcio había dejado fuera. Estos aspectos incluían los cambios generados por el movimiento, el escorzo, y los ajustes que podrían requerirse para que el observador percibiera la figura deseada. Por esta razón, es justamente dentro de la cultura helena donde surgiría la diferenciación entre las proporciones “objetivas” y “técnicas”. Para los griegos, la belleza de una obra no se hallaba en la proporción aislada de sus elementos, sino en la relación armoniosa que

existía entre todas las proporciones del cuerpo. El sistema de medición de los griegos ponía en relación todas las dimensiones entre sí, sin reducirlas separadamente, sino como fracciones del cuerpo humano. Mientras que el canon egipcio pretendía reducir lo convencional a una fórmula fija, el griego buscó estudiar a través de la representación en qué consiste la belleza.

El arte medieval, por su parte, utiliza el plano de una forma diferente al egipcio, sin suprimir los motivos de la profundidad de la imagen, pero atenuándolos. Esta forma de representación admitía las posiciones planas, las oblicuas, y la vista de tres cuartos, incluyendo formas “en escorzo”. Sin embargo, dichas posiciones son sugeridas, en vez de ser representadas explícitamente a través de correspondencias ópticas. A diferencia de la estética griega, en la cual se había optado por las proporciones “objetivas” de la figura humana, en la Edad Media se opta por definir el aspecto conceptual de la representación en el plano, es decir, alejándose de la proporción del objeto para concentrarse en la proporción “técnica” de la creación artística. Panofsky define el método de las distintas épocas de la siguiente manera: “En el antiguo Egipto el método era constructivo, en Grecia antropométrico y en la época medieval esquemático” (Panofsky 2004, p. 91).

Posteriormente, se establecerá una costumbre de representación que tiene su raíz en Arabia, en el siglo IX, en la hermandad de los Hermanos de la Pureza. Al producirse la aritmetización de las matemáticas orientales con Diofanato de Alejandría, se desarrolla un estudio de las proporciones del cuerpo que busca establecer una cosmología armónica a través de relaciones numéricas y musicales. Esta idea estaba fundada en el concepto heleno de las dimensiones del cuerpo a base de una sola unidad o módulo de medición. Esta proporción fue luego utilizada en el período bizantino para la representación artística. Los artistas obtenían todas las dimensiones de los miembros del cuerpo de la simple multiplicación de una unidad específica. Este método consistía en la reducción de todas las dimensiones, tanto horizontales como verticales, a una sola unidad. Como lo documenta Panofsky, la unidad básica era el tamaño de la nariz, la cual es un tercio del tamaño de la cara. Este módulo coincide con las dimensiones de la frente y la parte inferior del rostro, la distancia entre la punta de la nariz y el ángulo del ojo, a su vez que representa la longitud del cuello hasta la garganta. De esta manera, todas las formas podían ser obtenidas geoméricamente.



Por su parte, en el Renacimiento, la teoría de las proporciones deja de ser tratada como un recurso de la técnica en la representación artística. El estudio de las proporciones toma la forma de una concepción filosófica, donde la armonía del universo y su manifestación en el proceso de la obra artística son el símbolo de la supremacía del hombre. Esta idea da como resultado la idealización del fundamento racional de la belleza. Para el artista y los investigadores del Renacimiento, las proporciones del cuerpo eran una representación de la armonía musical del universo. A través de la proporción áurea, la proporción humana empieza a ser aplicada a la arquitectura, y por lo tanto adquiere una importancia inédita hasta esa época. Los artistas Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci se proponen desarrollar una ciencia empírica a partir de la teoría de las proporciones. Ambos sabios intentan definir con exactitud las medidas del cuerpo a partir de los modelos que consideraban más bellos, enfrentándose directamente con la naturaleza del cuerpo humano. Posteriormente, Alberto Durero establecerá un sistema de medición con nada menos que 26 series de proporciones a las que añadió una teoría del movimiento y de la perspectiva. Al final de su vida, Goethe se dedica a elaborar un canon de las proporciones masculinas y femeninas, las variaciones del carácter y la estructura anatómica del ser humano. Esta tendencia a la sistematización da origen a una nueva práctica científica, que será manifestada en el desarrollo del espíritu de la exploración y la experimentación.

En tiempos más recientes, el Grupo  $\mu$  define la retórica visual como: “La desviación reglada de los elementos de un enunciado, de tal manera que sobre el grado percibido de un elemento presente en el enunciado sea posible superponer un grado concebido” (Groupe  $\mu$  2010, p. 231). Esta desviación representa la transgresión poética de la que Durand hablaba con respecto a la gramática del mensaje literal. En este sentido, surge también a finales del siglo XX el concepto de “fotografía poética” (Gómez 2010). La contraposición del lenguaje “propio” con el “figurado” es generada a través de la operación retórica. En su *Tratado sobre el signo visual*, el Grupo  $\mu$  enuncia la idea popular de que: “Bajo todo cuadro figurativo hay un cuadro abstracto del cual el primero no es más que el pretexto” (Groupe  $\mu$  2010, p. 21). En su tratamiento del símbolo la retórica constituye el recurso mediante el cual el mito es formulado. Otros autores relacionan el propio origen del arte abstracto como el reflejo de la “tensión que origina el conflicto del ser humano con el entorno hostil, con el que discrepa” (Gómez 2008, p. 7). El estudio de la retórica va más allá de una clasificación de ornamentos y representa un mecanismo

para la creación de conceptos. El lingüista belga Jean Klinkenberg en su *Manual de semiótica general* pone como ejemplo el grabado *Encuentro de dos sonrisas*, de Max Ernst (Figura 3.7) para explicar los estadios de la producción de la figura. El primer estadio consiste en la identificación de la isotopía del enunciado de la figura. Para Klinkenberg, la isotopía es “un enunciado portador de una redundancia que asegura la homogeneidad de su sentido”, en contraposición de la alitopía, que define como “un enunciado que viola esta ley de homogeneidad” (Klinkenberg 2006, p. 150). En la obra de Max Ernst, gracias a los elementos fabricados como la silla, tapete, paredes, vestidos, etc, la isotopía es identificable fácilmente como humana. Percibimos la figura como un ser de naturaleza humana, pero con la transgresión de una cabeza similar a la de un pájaro. Los elementos cuerpo y cabeza son separadamente conformes a un tipo (la cabeza va encima del cuerpo), pero estos tipos no son isótopos (debido a la contradicción pájaro - humano).

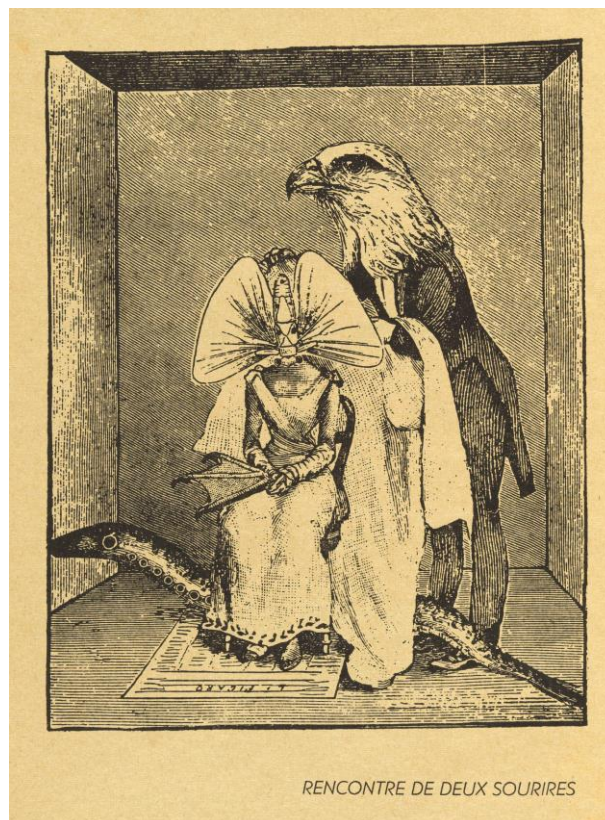


Figura 3.7. Max Ernst. *Encuentro de dos sonrisas*. Grabado en papel. 16,9 x 13,4 cm. 1943. Les malheurs des immortels. Nueva York, EEUU.

A partir de esta transgresión entre el elemento percibido y el concebido, es posible reflexionar sobre el orden de la exploración de los dos mundos representados. Klinkenberg identifica los distintos niveles que se encuentran en toda figura: portador, revelador, formador. El nivel portador es la imagen del cuerpo híbrido, el humano con cabeza de pájaro. El revelador es el contexto identificador de la isotopía humana evaluada retóricamente. El nivel formador sería el de la cabeza. El hecho de que la figura funcione sobre una estructura de intersección y exista una operación de sustitución que genera un efecto analógico nos permite definir el recurso retórico utilizado en esta figura como metáfora.

La propuesta de una retórica visual requiere de una lectura plural de los signos codificados en la imagen. Estos signos se encuentran incluidos en lo que Jacques Durand denomina: “La transgresión del sentido literal de la imagen” (Durand 1972, p. 2). Esta transgresión, al manifestar una incompatibilidad con las normas de la gramática de la imagen real, advierte al observador que no se atenga al sentido literal, sino que busque un sentido alternativo en la imagen. De esta manera, toda figura retórica puede ser entendida poéticamente en la medida en que transgrede dicha gramática. Roland Barthes clasifica las operaciones retóricas en las operaciones fundamentales: de adjunción y de supresión; y las operaciones derivadas: de sustitución y de intercambio (Barthes 1977).

De igual manera, las relaciones entre las proposiciones del mensaje denotado y el connotado se pueden definir como de similitud o diferencia. Los elementos que constituyen una proposición soportan ciertas relaciones fundamentales. Una primera síntesis de los recursos retóricos debería definir los elementos de la proposición y las relaciones posibles entre ellos, como también lo describe el estudio de Menéndez-Pidal sobre la interpretación de los productos visuales (Menéndez-Pidal 2010, p. 11). A través de la retórica visual, se propone una distinción de forma y contenido, donde se encontrarán fundamentadas las figuras clásicas de la actividad artística. En la siguiente tabla (Figura 3.8) podemos distinguir estas relaciones del mensaje visual.

RELACION ENTRE LAS FORMAS			
RELACION ENTRE LOS CONTENIDOS	mismos	Otros diferentes	opuestos
mismos	IDENTIDAD	SIMILITUD DEL CONTENIDO	PARADOJA
otros	SIMILITUD DE FORMA	DIFERENCIA	OPOSICIÓN DE FORMA
opuestos	DOBLE SENTIDO	OPOSICIÓN DE CONTENIDO	OPOSICIÓN HOMOLOGICA

Figura 3.8. J. Durand. Clasificación de las relaciones entre las formas. 1972

### 3.3.2. VASILY KANDINSKY Y EL SIGNIFICADO DEL COLOR

El artista y pensador ruso Vasili Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte* propone que la disciplina del arte visual tiene la necesidad de emanciparse de la representación de la naturaleza. Para él, la música, al ser el arte más abstracto, alcanza de manera inherente esta emancipación. Es natural que los artistas visuales busquen en la música medios expresivos paralelos a los de la pintura para enriquecer su arte. El color cobra una nueva importancia en base a una experiencia compleja, relacionando al mismo tiempo su carga simbólica con su efecto a nivel fisiológico. La experiencia del color sintetiza dos aspectos vinculados entre sí en el momento de la percepción humana: la cultura y la naturaleza. Mientras mayor sea la sensibilidad, mayor será la conmoción emocional producida por la fuerza psicológica del color. Como lo vemos en el lienzo *Amarillo-rojo-azul* (Figura 3.9), se introducen conceptos musicales al arte visual tales como el ritmo, la construcción abstracta, el principio de variación y repetición, la dinamización del color, etc. Para Kandinsky, el artista debe hallar el medio de expresión idóneo propio de su arte a partir de estas relaciones interdisciplinarias.



Figura 3.9. Wassily Kandinsky. *Amarillo-rojo-azul*. Óleo sobre lienzo. 127 x 200 cm. 1925. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

La mente humana tiene la capacidad de transformar la percepción de los fenómenos externos en vivencias (Kandinsky 1979, p. 40). Los estímulos recibidos a través de nuestros sentidos pueden crear sensaciones superficiales o triviales, que no contribuyan necesariamente a una reflexión posterior. Sin embargo, los estímulos, a veces los mismos que producen sensaciones triviales, pueden producir reflexiones profundas, abstracciones, recuerdos, imaginaciones, y un sinnúmero de asociaciones complejas. Kandinsky trata la reflexión espiritual sobre conceptos trascendentales y atemporales, produciendo a partir de la contemplación de una obra de arte una vivencia. En su obra, el color se concibe como elemento poético, por ende, retórico.

El color, que por sí mismo es un material de contrapunto que encierra infinitas posibilidades, creará, junto al dibujo, el gran contrapunto pictórico con el que la pintura llega a una composición que, como Arte verdaderamente puro, se pondrá al servicio de lo divino (Kandinsky 1979, p. 58).

El artista ruso utiliza todo tipo de asociaciones musicales para referirse a los atributos de una obra visual. Relaciona la acústica del color amarillo a las notas más agudas interpretadas por un piano o una orquesta. En este caso, sus asociaciones coinciden con



las de Scriabin y muchos otros artistas sinestésicos, los cuales tienden a relacionar el color amarillo con los sonidos agudos. A su vez, el par [amarillo-letra 'i'] es muy común en la sinestesia de tipo grafema-color. La letra 'i' en este caso representa un sonido agudo, en el que un mayor número de frecuencias altas es perceptible dentro del espectro sonoro de dicha letra.<sup>4</sup> De una forma similar a la de la teoría de los afectos del barroco musical, donde se utilizan los recursos retóricos para influir sobre los estados de ánimo, Kandinsky propone una teoría cromática de los afectos, en la que se pueda inducir al espectador a diversos estados emocionales a través del uso del color (Figura 3.10). En su trabajo, el autor hace alusión a la Cromoterapia, la cual es un tipo de medicina alternativa que utiliza la luz de color como forma de tratamiento de diversas enfermedades nerviosas (Padrini y Lucheroni 2016). Kandinsky explica que la fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma. Al igual que los compositores medievales pretendían elaborar una teoría completa de los afectos, Kandinsky introduce el elemento cromático en resonancia con la disciplina retórica de lo visual.

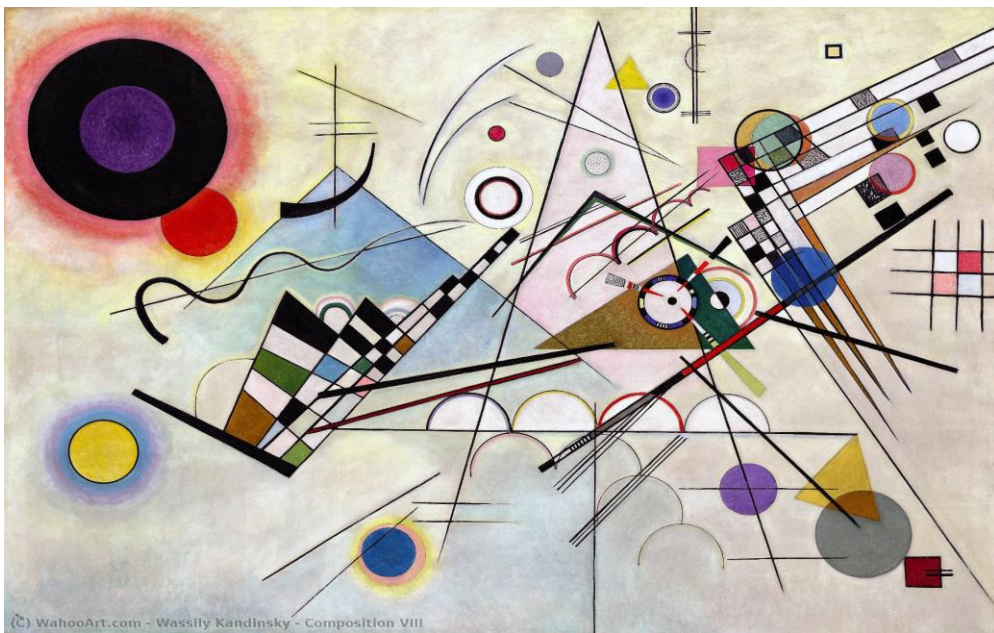


Figura 3.10. Wassily Kandinsky. *Composición VIII*. Óleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. 1923. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estados Unidos.

---

<sup>4</sup> Esta relación se observa en las entrevistas incluidas en el apartado “Anexos”.

#### **4. LA POSIBILIDAD DE UN SISTEMA**

La retórica es la cara significativa de la ideología. [...] La retórica de la imagen (o sea, la clasificación de sus connotadores) es específica en la medida en que se encuentra sometida a las condiciones físicas de la visión (diferentes de las fónicas, por ejemplo), pero es general, en la medida en que las “figuras” nunca son más relaciones formales entre elementos (Barthes 1986, p. 51).

De esto deducimos que para elaborar un método de interpretación de la imagen es necesario tomar en cuenta los recursos retóricos comunes a varias plataformas. Es natural que cierta figura retórica encontrada en alguna imagen pueda encontrarse aplicada también en la literatura, el cine o la música. La retórica es multidisciplinaria por naturaleza, ya que implica la confluencia de varios sentidos para elaborar el significado como construcción. Se hace necesario el desarrollo de un diccionario retórico que incluya todas las figuras aplicadas a todas las artes. Este sería un proyecto abierto, imposible de terminar, ya que el hombre sigue desarrollando constantemente nuevas plataformas para el hacer artístico.

##### **4.1. El Sistema periódico del arte de Bulat Galeev**

El estudioso de la filosofía del arte Bulat Makhmudovich Galeev estudió a fondo el problema de la tecnificación y la informatización de la cultura artística, en aspectos filosóficos y estéticos, psicológicos, técnicos y artístico-prácticos. Como parte del problema de la síntesis de las artes, Galeev estudió la naturaleza de la sinestesia y sus posibles aplicaciones artísticas. Desarrolló un sistema periódico de las artes que permite visualizar los grupos de interrelación entre las distintas disciplinas artísticas. En 1960 abre en la ciudad rusa de Kazán, el Instituto de Investigación Científica Prometeo (Figura 4.1) (Sidorof 2009). Desde entonces el instituto ha sido una fuente importante de aportaciones en el campo de la síntesis audiovisual, desde trabajos filmográficos y de videoarte hasta el diseño de luz (Figura 4.2) arte sonoro, conciertos luminosos, etc, («Prometheus» 1999). Galeev realizó importantes aportaciones en las relaciones interdisciplinarias del arte, entre otras cosas, su trabajo dotó de un "lugar legítimo" a los

estudios sobre la sinestesia en el campo de la epistemología (Galeev 1979). Su visión fundamental se refiere a la sinestesia como “un mecanismo universal de la consciencia humana” (Sidorof 2009). Las asociaciones de carácter sinestésico se manifiestan “estructuralmente en la idiosincrasia inter-sensorial asociativa del individuo” (Sidorof 2009). Su concepto de sinestesia se basa en los trabajos de E.M. Hornbostel, L. Marx y J. Martino.



Figura 4.1. A. Ziazetdinov. Archivo Prometheus. V.F. Koleichuk, B.M. Galeev, R.F. Saifullin y V.P. Bukatin. Centro Prometeo. 2018.



Figura 4.2. A. Ziazetdinov. Esfera luminosa. Centro Prometeo. 2018.

El sistema periódico de las artes de Galeev es una clasificación de las distintas disciplinas del arte a través de su proximidad sinestésica. Este sistema señala la pregunta que flota en el aire desde los inicios de la disciplina estética: ¿hay algún orden en el desarrollo del conjunto de las musas? En la actualidad, dicha cuestión es bastante compleja, ya que se propone incluso “una desintegración completa de la unión de las artes” (Moles 1970, p. 26). El uso del término “periódica” es una referencia a la clasificación de los elementos químicos de D. I. Mendeleev. El autor explica que su motivación es “heurística en el contexto de la filosofía del arte” (Карнак 2009, p. 179). El esquema establece inicialmente la diferenciación de las artes según los atributos polares "visual - expresivo" y "visual - auditivo". La naturaleza inicial de la actividad artística del ser humano es el arte sincrético (Figura 4.3).

En el proceso de división del trabajo y especialización de la actividad artística tiene lugar la objetivación de las fuerzas esenciales del hombre en forma de artes autónomas: música, arquitectura, ornamento, pintura, escultura y arte de la palabra. Posteriormente, la necesidad de representar la complejidad de la realidad inherente al arte sincrético crea disciplinas de carácter integral en contacto directo con el mundo. La percepción estética de la naturaleza contribuye al signo bi-sensorial, en las artes como la actuación, la danza, y la canción y las artes aplicadas (Галеев 2001, p. 3).

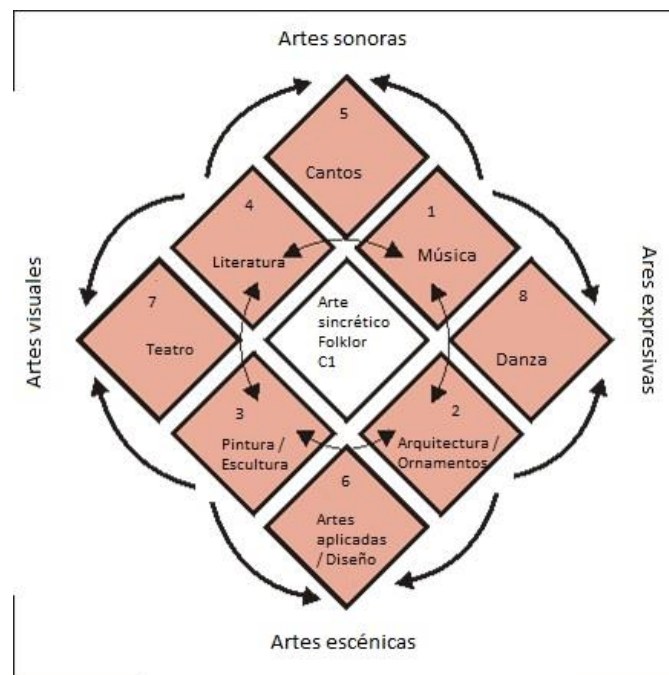


Figura 4.3. B. Galeev. Sistema periódico de las artes. 2000

A lo largo de la historia, el desarrollo social y material de las artes autónomas contribuyen a su rango de independencia. Surgen distintas combinaciones interdisciplinarias, tales como la ilustración de libros, el arte monumental, la música vocal y la notación gráfica musical. También se desarrolla el intento de incluir todos los ámbitos del arte en una obra integral, como lo es el drama, con su variante en el teatro musical y, posteriormente, en el cine. Basándose en estos procesos de carácter opuesto entre diferenciación y síntesis, Galeev explica el nacimiento de nuevas formas sintéticas de arte. La cantidad y calidad de los instrumentos necesarios para las distintas actividades artísticas ha ido en aumento, sobre todo en los últimos dos siglos. La introducción de las herramientas digitales está obligada a satisfacer las necesidades artísticas. Estas necesidades son de carácter multidisciplinario. El desarrollo de nuevas tecnologías audiovisuales ha contribuido a la aparición de nuevas formas de arte que establecen una mayor variedad de relaciones entre distintos soportes de la actividad artística. Según Galeev, estas nuevas formas de arte no desplazan a las artes tradicionales, sino que extienden el dominio del hacer artístico. Esta expansión continuará con la innovación tecnológica y brindará nuevas formas de relacionar las disciplinas, creando formas de arte inclusivas que integrarán cada vez más aspectos de los distintos soportes del arte.

En las nuevas artes expresivas, la técnica de producción de imágenes y sonidos nuevos implica la creación de instrumentos y obras paralelamente. Galeev explica de esta manera el retraso histórico aparentemente paradójico de las nuevas artes en el lado derecho de la tabla con respecto al izquierdo, a pesar de que, por ejemplo, el concepto de la música de luces fue introducido mucho antes del nacimiento del cine. El autor señala la dificultad de predecir los nuevos cambios que la informatización de la cultura artística realizará en su “sistema periódico”. Como lo observamos en el esquema (Figura 4.4), el resultado de esta variedad de relaciones interdisciplinarias es la creación de un nuevo nivel externo, dueño de particularidades y lenguajes propios. Por su parte, Galeev postula sobre estos cambios lo siguiente:

Es posible que deba completarse una expansión del esquema, [...] aumentando el grado de síntesis entre sonido e imagen. Esta síntesis completa se materializa en un nuevo nivel de sincretismo del género multimedial con todos sus atributos bifuncionales y bisensoriales, difuminando los límites entre arte y realidad, como sucede ahora con la realidad virtual (Sidorof 2009).



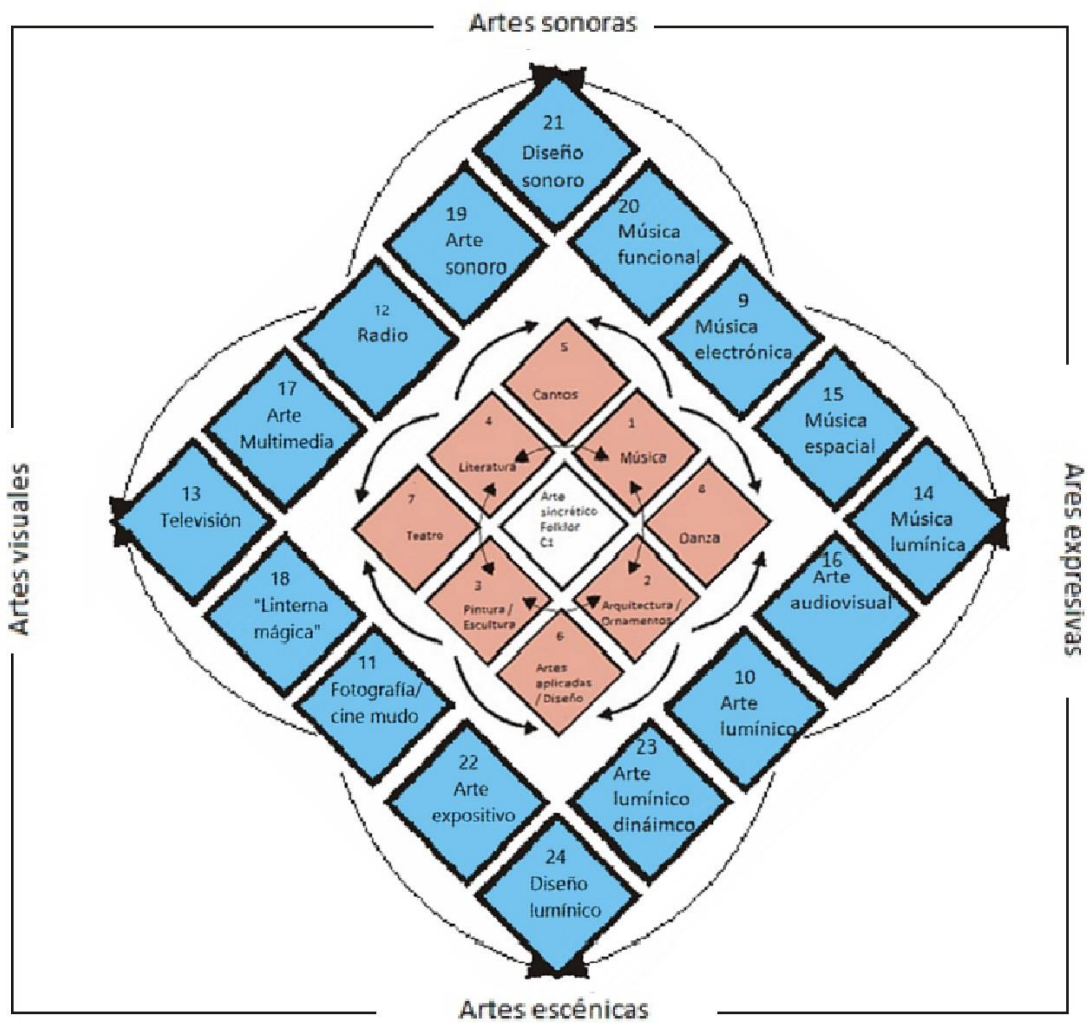


Figura 4.4. B. Galeev. Tabla periódica extendida de las artes. 2000.

En los últimos años han surgido obras que confirman las intuiciones de Galeev sobre la realidad virtual. Tal es, por ejemplo, la producción de artistas como Anna Zhilyaeva, Candice Houtekier, Cécile B. Evans, John Rafman y Kate Cooper. Galeev también menciona que el desarrollo de nuevas formas de arte no implica abandonar la función de reflejar la realidad. La actividad artística que incluye la imagen o el sonido artificial, sintetizado, programado o elaborado mediante inteligencia artificial, ofrece una nueva plataforma de diálogo para el folklore contemporáneo en la medida que explora formas de relación entre el ser humano y la tecnología.

## 4.2. La sinestesia como mecanismo universal de la consciencia

Cuando fijamos la mirada en el punto central del gráfico A (Figura 4.5) somos capaces de discernir el número 5 situado lateralmente. No obstante, si el mismo número está rodeado por distractores (gráfico B) resulta casi imposible distinguirlo. Este fenómeno se conoce como el efecto *crowding* (trad. apiñamiento), el cual consiste en la dificultad de distinguir un graphema debido a la “sobrecarga de recursos atencionales generada por distractores” (Hochel 2008, p. 17).

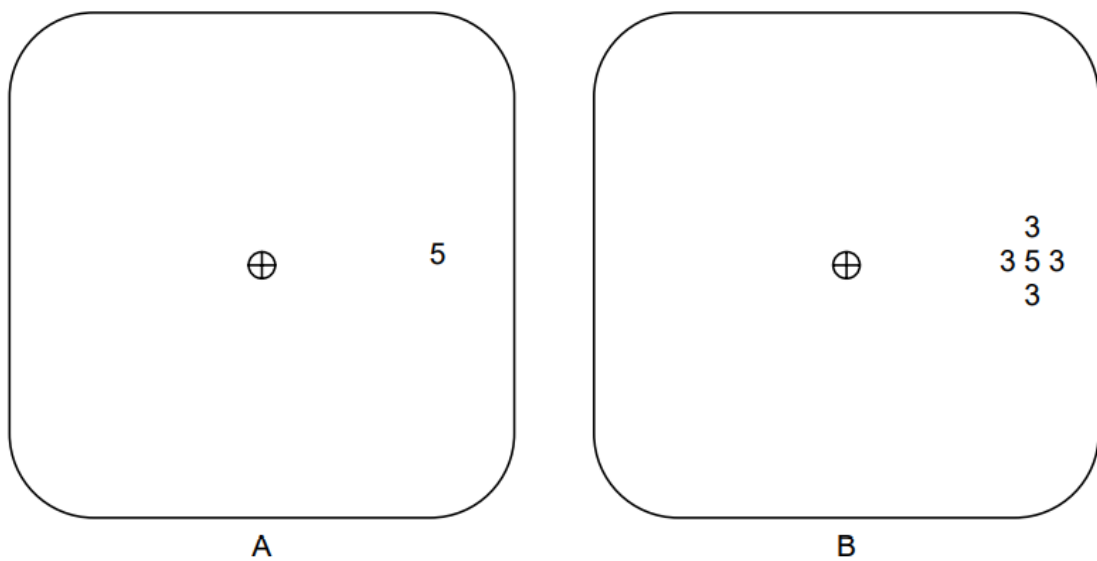


Figura 4.5. H. Bouma. Prueba de crowding perceptual. 1970.

En oposición a la mayoría de nosotros, los sujetos que poseen sinestesia color-graphema, al ser sometidos a esta prueba de *crowding* perceptual son capaces de descifrar el número “invisible”, deduciéndolo por el color correspondiente del dígito. Este resultado sugirió a los investigadores Ramachandran y Hubbard que para los sinestésicos, la asociación cromática (fotismo) surge en un nivel preconsciente de la percepción (Ramachandran et al. 1992, p. 1159).

Actualmente la comunidad científica coincide en que el fenómeno de la sinestesia en un individuo no es el resultado de asociaciones establecidas en la infancia temprana. Probablemente su origen se debe a una alteración genética, debido a una comunicación anómala entre áreas cerebrales. Aún se debate sobre si la naturaleza de esta comunicación está en la corteza sensorial o en la desinhibición de vías neuronales. En la siguiente imagen (Figura 4.6) se demuestra que los seres humanos no asociamos las formas con los sonidos de manera arbitraria. Ante la pregunta: ¿Cuál figura es Bouba y cuál es Kiki?, casi el 100% de los sujetos relacionan el sonido “kiki” con la forma de la izquierda y “bouba” con la de la derecha (Köhler 1970).

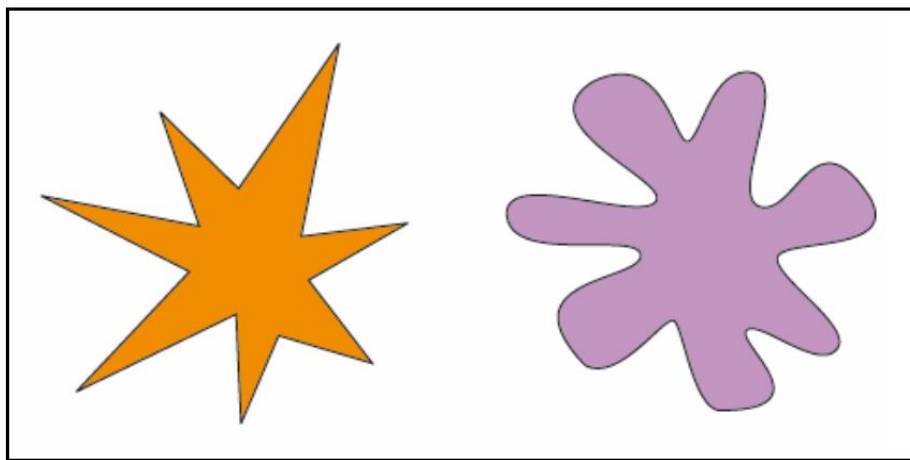


Figura 4.6. W. Köhler. ¿Cuál figura es Bouba y cuál es Kiki? 1970.

Varios autores consideran que la investigación de la sinestesia puede abrir puertas hacia la explicación de las bases neurológicas de la metáfora en particular y del lenguaje en general. En 1976 tiene lugar la primera reunión del Grupo  $\mu$ , un proyecto que consiste en la posibilidad de formular una Retórica General.<sup>5</sup> Esta proposición se basa en el siguiente supuesto: “Los mecanismos que actúan en la comunicación son bastante generales, y por lo tanto, independientes del dominio particular donde se manifiestan” (Groupe  $\mu$  2010, p. 9). Estos mecanismos están descritos en leyes generales de la significación, lo cual facilita un acercamiento a la imagen de carácter semiótico. Sin

---

<sup>5</sup> Los esfuerzos del Grupo  $\mu$  se ven culminados en 1993 con la publicación de su *Tratado del signo visual* (Dondero y Sonesson 2015, pp. 18-21).

embargo, los autores del tratado rechazan la idea del lenguaje como “código por excelencia”. Este es un postulado en gran manera consolidado en el ambiente académico de los estudios sobre estética.

La verbalización no siempre se da por supuesta. La idea de que el lenguaje es el código por excelencia y de que todo transita por él mediante una inevitable verbalización, es falsa. Hay ideas que son expresables solamente a través de la imagen, como la noción de hélice, por ejemplo. Esa es la razón de que los tratados de zoología, anatomía, física y química están llenos de esquemas gráficos e ilustraciones (Groupe  $\mu$  2010, p. 46).

El estudio de estos autores se basa, también, en la noción de que la percepción de la imagen es una integración instantánea de la mente y precede a la reflexión sobre el sentido de la imagen. Esto significa que antes de ser capaces de formular pensamientos de carácter lingüísticos, la imagen ya es percibida en nuestra mente. Por lo tanto, contrario a la idea clásica frecuentemente adoptada por los académicos de que el lenguaje es la base de todo pensamiento, existe un nivel de reflexión visual anterior al lenguaje (Groupe  $\mu$  2010, p. 21).

La reacción emocional ante un estímulo es una parte sustancial del fenómeno de la percepción. Los reflejos son reacciones innatas recibidas por herencia de la filogenética (Enciclopedia contributors 2014). Por su valor para la supervivencia los reflejos son muy antiguos en el desarrollo evolutivo de nuestra especie. La respuesta en el nivel de los afectos es lo suficientemente rápida en la percepción como para provocar el reflejo, y precede a la interpretación racional del estímulo (Ramirez-Moreno y Sejnowski 2012, pp. 169-176). El miedo o la sensación de seguridad son afectos ineludibles en nuestra interacción con el mundo. Estos afectos dotan al ser humano de una gran capacidad para reaccionar adecuadamente en una situación de peligro, siendo la valoración de esta situación puramente inconsciente. De igual manera, la mente tiene un mecanismo de reacción ante un estímulo en principio inofensivo, aunque desconocido. Este mecanismo se conoce como *reflejo de orientación* (Ramirez-Moreno y Sejnowski 2012). En su estudio *Reflejos condicionados*, el fisiólogo ruso Iván P. Pavlov realizó la primera investigación sobre el reflejo de orientación. Pavlov define esta respuesta como el reflejo: *Shto Takoye?* (del ruso: ¿Qué es esto?) (Pavlov 2003).

Posteriormente los trabajos en neuropsicología de Eugene N. Sokolov ampliaron en gran medida el estudio de este reflejo. Estas investigaciones ofrecen una nueva perspectiva que integra el comportamiento del individuo con la fisiología. Sokolov identificó el *OR* (siglas en inglés: *orienting reflex*; trad: reflejo de orientación) como la principal unidad de funcionamiento de la percepción. De esta manera, el *OR* ha servido como una pieza clave en la comprensión de la mente ante los eventos del medio, tanto natural como cultural. “La sugerencia implícita de que el *OR* podría servir como modelo de interacción del individuo con el medioambiente formó la piedra angular de una importante investigación en la entonces emergente disciplina de la psicofisiología” (Barry 2009, p. 235). El *OR* es uno de los descubrimientos más importantes de la neuropsicología. Esta herramienta, constituida como un instinto en el ser humano, es básicamente una estructura para dar sentido a lo que no entendemos. Al subrayar las anomalías del medioambiente, este reflejo se manifiesta de la forma más básica mediante una reacción de alarma. Esta reacción es provocada por algo que nos sorprende, constituyendo un mecanismo básico de defensa. Esta respuesta sucede a un nivel muy bajo del proceso cognitivo, y por ello es uno de los reflejos más veloces del sistema neurológico (Peterson 2018). Como muchas adaptaciones evolutivas, este mecanismo hace eco en varios niveles del sistema neurológico. *OR* es muy complejo, en la medida que se extiende por los procesos cognitivos a través del tiempo. Si la experiencia de un estímulo sorprende a la mente, los procesos de reflexión que apuntan hacia el significado de esta experiencia pueden prolongarse durante largos períodos de tiempo, complicando mucho el proceso. Desde un punto de vista neurológico, el creciente despliegue de la reflexión en los procesos de interpretación de las experiencias a través de los años son un efecto extendido del *OR*. De esta manera, este reflejo constituye un mecanismo de desarrollo de significado para todo tipo de vivencias, tanto relacionadas con el mundo físico como con el abstracto. El psicólogo clínico canadiense Jordan B. Peterson afirma:

En el cerebro humano, el hemisferio cerebral izquierdo se encarga de la interacción con el territorio conocido. Por otra parte, el hemisferio derecho es donde los procesos de definición frente a lo que no entendemos, los nuevos territorios, tienen lugar. Es este último el hemisferio a cargo de la imaginación, donde las hipótesis son generadas. Las reflexiones en este hemisferio existen en base a la metáfora. Luego, las actividades para la reflexión del territorio



reconocible en el hemisferio izquierdo están implantadas de forma inherente en la actividad del hemisferio derecho. La concepción del sentido, o significado, emerge cuando estos dos sistemas se encuentran en funcionamiento óptimo. La concepción del significado es la formulación del proceso perceptivo, y representa la motivación para la reflexión y la acción (Peterson 2018).

Como lo muestra el Dr. Peterson (Figura 4.7), según las últimas conclusiones de la neurología en el campo de la percepción, el ejercicio de la reflexión de la mente en constante búsqueda de significado empieza como un reflejo básico para la supervivencia. El ser humano ha impregnado su cultura de formas y construcciones, avivado por el instinto de orientarse en un mundo desconocido. Los fenómenos externos e internos forman parte de una sola experiencia humana. La presencia del mito no es nada más que la categoría simbólica de la percepción como resultado del reflejo de orientación que ha estado formulándose en la conciencia humana a través de nuestra historia evolutiva.

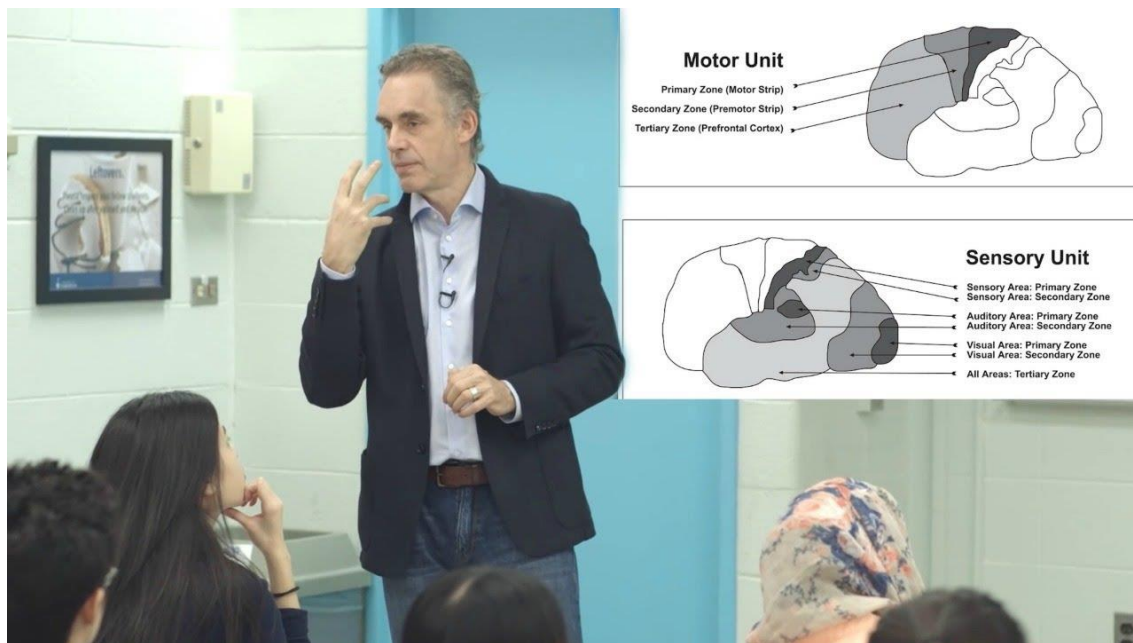


Figura 4.7. Jordan Peterson. *¿Qué es la conciencia y cómo se relaciona al cerebro?* Clase de Psicología clínica. Universidad de Toronto. 2018.

## 5. ENUNCIACIÓN DE UN SISTEMA

### 5.1. Parámetros aplicables

Se definen los siguientes parámetros para ser aplicados a los distintos niveles de análisis del significante en una obra artística: funcionalidad, género y respiración. Con respecto a la *funcionalidad* dentro de una narrativa artística, se conciben varios tipos de funciones: expositiva, de enlace, de desarrollo, introductoria, y conclusiva. La funcionalidad expositiva presenta un nuevo tema, el cual es introducido por primera vez. La funcionalidad de enlace representa el material que sirve de conexión entre dos materiales expositivos, o entre dos fragmentos de la obra. La funcionalidad de desarrollo toma elementos del material expuesto y los varía, manifestando los conflictos y estableciendo nuevos contrastes entre estos elementos. Frecuentemente durante el desarrollo se pueden unir elementos procedentes de varios temas. La funcionalidad introductoria puede contener o no elementos del tema a exponer, y prepara al oyente o espectador para la exposición. Y en cuanto a la funcionalidad conclusiva, esta finaliza un fragmento o una obra. El objetivo de la conclusión muchas veces es reforzar las tesis o antítesis propuestas durante la exposición.

El *género* hace referencia a las características de la obra relacionadas con el *ethos* de una tradición, el cual da una finalidad utilitaria a dicha obra. Los orígenes de un género se encuentran frecuentemente en otros géneros, cambios socioculturales, tradición, en la necesidad de nuevas formas de expresión para determinados fines, en la revisión histórica de un aspecto cultural relacionado con un determinado tipo de arte, etc. Las causas para que surja un género en particular son tan complejas como cualquier otro ámbito como el lenguaje o las estructuras mentales.

Sin embargo, la definición de géneros en su contexto histórico y geográfico es de gran utilidad para la catalogación de obras de arte. Los artistas utilizan géneros propios o ajenos a su arte para construir el discurso de su obra. Tradicionalmente los géneros se pueden definir en grandes categorías, las cuales están pobladas de una gran cantidad de grupos y subgrupos dependiendo del grado de precisión que se crea conveniente para la agrupación.

En las artes pictóricas se reconocen tradicionalmente dentro de lo figurativo las categorías del “cuadro de pintura histórica, costumbrista, el retrato, paisaje, y naturaleza muerta” (Rodríguez, Ciafardo y Cuomo 2018, p. 118). En el aspecto no figurativo del arte pictórico es posible reconocer principalmente las categorías de: “Abstracción lírica y geométrica” (Pimentel 2006, p. 109). En la música, las grandes categorías del género se pueden definir como: danza, marcha, canto, recitativo y declamación (Ручьевская 1998). Cada categoría se subdivide constantemente, ya que todo el tiempo surgen nuevos géneros que resultan de la unión con otro género, aún de distinta categoría.

Por otro lado, la *respiración*, está asociada a la poética. En la música, la frase musical puede tener una respiración entrecortada o extendida, dependiendo de los motivos rítmicos. Este concepto se refiere mayormente al grado de simetría rítmica de una frase. Por lo general, en la música, existe una constante transgresión de la simetría en una frase, generando conflicto. Se considera que las frases más interesantes son las que tienen más eventos, más información en un espacio corto, es decir, más transgresiones, según un sentido de regularidad y proporción. Se relaciona este aspecto en paralelo al lenguaje escrito en verso.

En la formulación de la retórica musical de Quintiliano se establece el concepto de *pronuntiatio*. Este concepto encuentra su expresión en la actualidad con el término: “fraseo”. En su guía para los estudiantes de flauta, Nancy Toff cita una frase del compositor polaco Frédéric Chopin: “Aquel que frasea incorrectamente es como un hombre que no entiende la lengua que habla” (Toff, 1996).

Se entiende inicialmente el concepto de *pronuntiatio* como una manera de construir la frase musical, muchas veces en conflicto con las características propias del género musical. En relación a la música de Bach, este concepto se entiende como la “articulación” del material musical, por ejemplo: *legato*, *non legato*, *staccato*, *détaché*, etc. Sin embargo, actualmente el fraseo se entiende como relacionado con la forma de construcción del texto musical. En este contexto está muy asociado a la respiración.

## 5.2. Figuras retóricas aplicadas a la música y las artes visuales

La relación cromática (Figura 5.1) entre notas musicales y colores que han registrado algunos compositores a lo largo de la historia, ha sido utilizada para identificar y evaluar posibles correspondencias retóricas en la relación de la frecuencia sonora y la lumínica.

		C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
Isaac Newton	1704	Red		Orange		Yellow	Green		Blue		Purple		Pink
Louis Bertrand Castel	1734	Blue	Teal	Green	Olive	Yellow	Orange	Red	Dark Red	Pink	Purple		
George Field	1816	Blue		Purple		Red	Orange		Yellow		Olive		Green
D. D. Jameson	1844	Red	Orange	Yellow	Light Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Purple	Pink	Pink
Theodor Seemann	1881	Dark Red	Red	Orange	Yellow	Light Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Dark Red	Black
A. Wallace Rimington	1893	Red	Dark Red	Orange	Yellow	Light Yellow	Green	Teal	Teal	Purple	Blue	Pink	
Bainbridge Bishop	1893	Red	Dark Red	Orange	Yellow	Light Yellow	Green	Teal	Purple	Pink	Pink	Red	
H. von Helmholtz	1910	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Red	Orange	Red	Orange	Orange	Orange
Alexander Scriabin	1911	Red	Pink	Yellow	Blue	Blue	Dark Red	Blue	Orange	Purple	Green	Blue	Blue
Adrian Bernard Klein	1930	Red	Red	Orange	Orange	Yellow	Light Green	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Purple
August Aeppli	1940	Red		Orange		Yellow		Green	Teal		Blue	Purple	Purple
I. J. Belmont	1944	Red	Orange	Orange	Yellow	Light Green	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Purple	Purple
Steve Zieverink	2004	Light Green	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Dark Purple	Dark Red	Red	Orange	Light Yellow	Yellow

Figura 5.1. J. Adams. Escala de relaciones cromáticas-tonales. 2017.

Entre las figuras retóricas musicales, destacamos en primer lugar *abruptio*: Una pausa inesperada y repentina. Es una de las figuras musicales que utilizan el silencio. El término no es muy utilizado para el lenguaje, aunque se introduce por Virgilio como una pausa en medio del discurso (Simpson 2000). Es utilizada por lo general en el recitativo al “cortarse” una nota final o detener prematuramente una línea melódica, omitiendo la resolución armónica acostumbrada. También puede ser utilizada como un recurso para interrumpir la exposición de un material introductorio, como lo hace frecuentemente Beethoven (Figura 5.2). En las artes visuales puede utilizarse como espacios en blanco donde el material se ve interrumpido, como lo muestran los collages (Figura 5.3) de Henri Matisse.

Molto vivace.

Flauti.  
 Oboi.  
 Clarinetti in C.  
 Fagotti.  
 Corni in D.  
 Corni in B.  
 Clarini in D.  
 Timpani in  $\frac{2}{4}$   
 Violini.  
 Viola.  
 Bassi.

Molto vivace.

Figura 5.2. Ejemplo de *abruptio* en la música. Beethoven, L. Van, Symphony No.9, Op.125. 1826.



Figura 5.3. Henri Matisse. The development of The Parakeet and the Mermaid on the walls of Matisse's studio at the Hôtel Régina, Nice, 1952. 2014. Estate of Tetsuo Abe.

Una figura similar en el sentido de que rompe el hilo lineal del desarrollo es la denominada *digresión* o *excurso*, que consiste en romper el hilo del discurso e intercalar comentarios, sin que importe si tienen relación con el tema principal. A la digresión breve también se la denomina paréntesis. En la música es un recurso utilizado con frecuencia a partir del clasicismo, como se demuestra en el ejemplo musical (Figura 5.4).



Figura 5.4. Ejemplo de *excurso* en la música. BEETHOVEN, L. VAN. Symphony No.5, Op.67. 1807.

En el ejemplo de la sinfonía de Beethoven la frase del oboe no tiene ningún parentesco evidente con el material que hemos escuchado hasta ahora. Este pasaje representa un episodio, cuya función es detener el movimiento de gran dinamismo que los anteriores compases tenían, preparando de esta manera el siguiente fragmento. Se podría decir que en este caso la función es similar a la de una pausa general, la cual es rellena del pasaje en un *tempo* mucho más lento y con otro carácter. En las obras de David Salle que mostramos a continuación se introducen elementos nuevos como si no formaran parte de la composición general. *Ángeles bajo la lluvia* (Figura 5.5), por ejemplo, muestra tres imágenes organizadas de manera similar al collage, las cuales tienen límites bien definidos entre ellas. En la obra *De pesca* (Figura 5.6) se integran de una manera más sutil las imágenes, fundiéndose en la organización de la escena. Sin embargo, los objetos son a veces difíciles de identificar o inverosímiles en dicha escena. Este recurso crea, mediante una composición de lectura no evidente, la necesidad de que el espectador



busque relaciones poéticas que integren el sentido de dichos cuerpos agregados. El historiador inglés W. J. T. Mitchell se refirió a este fenómeno como “la tentación de entender las ideas en forma de imágenes” (Mitchell 2013, p. 6).



Figura 5.5. David Salle. *Ángeles bajo la lluvia*. Óleo y acrílico sobre lienzo. 243,8 x 335,3 cm. 1998. The Saatchi Gallery. Londres. Inglaterra.

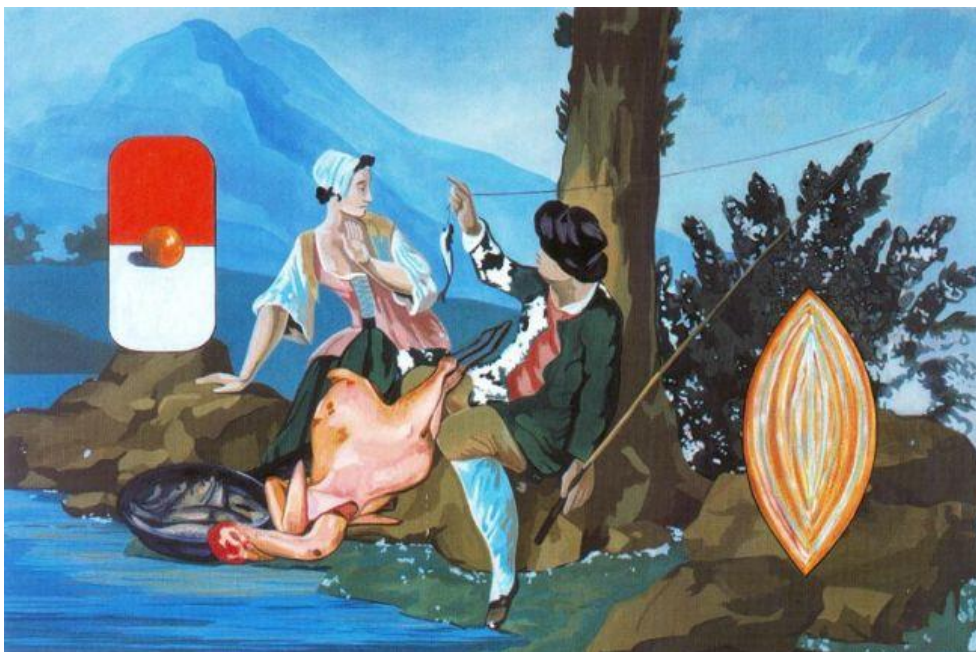


Figura 5.6. David Salle. *De pesca*. Óleo y acrílico sobre lienzo y lino. 162,6 x 243,8 cm. 1998. Colección del artista.

La figura retórica conocida como *accentus* o *superjectio* en el ámbito musical representaba la alteración de una consonancia por la nota adyacente inmediatamente superior o inferior, como en el ejemplo (Figura 5.7). El intérprete acompañaba muchas veces esta figura con un movimiento de inclinación reverente con el cuerpo. En este sentido la figura era considerada no solo musical sino escénica. *Accentus* podía ser implementada por el intérprete sin necesidad de ninguna indicación en la partitura. Era una práctica especialmente común en el estilo manierista. Se recomendaba su uso en las composiciones de lamentos o humildad.



Figura 5.7. D. Bartel. Ejemplo de *accentus*. 2009.

La figura retórica *anabasis* o *ascensus* correspondía a un pasaje musical ascendente que cumplía la función de expresar imágenes o afectos exaltados o elevados. El término procede del verbo *anabino*, que significa: “Yo subo”. En la Misa en Si menor BWV 232 de J. S. Bach (Figura 5.8), la figura *anabasis* es utilizada en el texto “*Et resurrexit*”, representando la resurrección de Cristo. Se establece la analogía con el camino ascendente hacia la vida desde la muerte. Esta figura tiene como objetivo no solamente ayudar a la visualización del texto a través de la explicación musical, sino también inducir en el oyente gozo y exaltación. Se considera entonces que la figura es tanto descriptiva como afectiva. Encontramos un ejemplo paralelo en el interior de la catedral de San Isaac de San Petersburgo (Figura 5.9). La distribución de las figuras y la composición cromática han sido organizadas de tal manera que la vista tienda al lugar más alto de la catedral, simbolizando el ascenso al reino celestial.





Figura 5.8. J.S. Bach. Ejemplo de *Anabasis* en la música. 1856.



Figura 5.9. A. Montferrand. Domo de la Catedral de San Isaac de Dalmacia. Fresco. 1858. San Petersburgo, Rusia.

Por otro lado, *anadiplosis* es la repetición de una *mimesis* y también es la repetición del final de una frase en el inicio de la siguiente. Frecuentemente se define simplemente como la repetición del material musical en beneficio de la expresión, igualándola a la figura de *repetitio*. Este recurso es ampliamente explotado por los compositores del romanticismo musical. Muchos de estos compositores establecen un paralelo entre este recurso retórico y la naturaleza repetitiva de motivos melódicos en la música tradicional que incorporan a sus partituras. Tal es el caso del compositor ruso Sergei Rachmaninov, cuyas danzas sinfónicas explotan los recursos de los motivos tradicionales del folklor ruso en la construcción de su discurso individual (Figura 5.10).

Figura 5.10. S. Rachmaninov. *Symphonic dances Op. 45*. 1961<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Se observa el recurso de la figura retórica *anadiplosis* en el material final del segmento tras pasa primero del oboe al clarinete, sonando al mismo tiempo. Posteriormente, se observa el material solamente en el clarinete al inicio del siguiente segmento.



Tal orden podría describirse con un esquema AB-BC-CD. “*Anadiplosis* es un recurso muy utilizado en cine, por ejemplo, en una escena que termina con una puerta que se cierra y la siguiente que comienza con una puerta que se abre” (Cao 1998, p. 48). Esta figura de la retórica se reconoce muy bien en el grabado de M. C. Escher del dibujo que se dibuja a sí mismo (Figura 5.11).

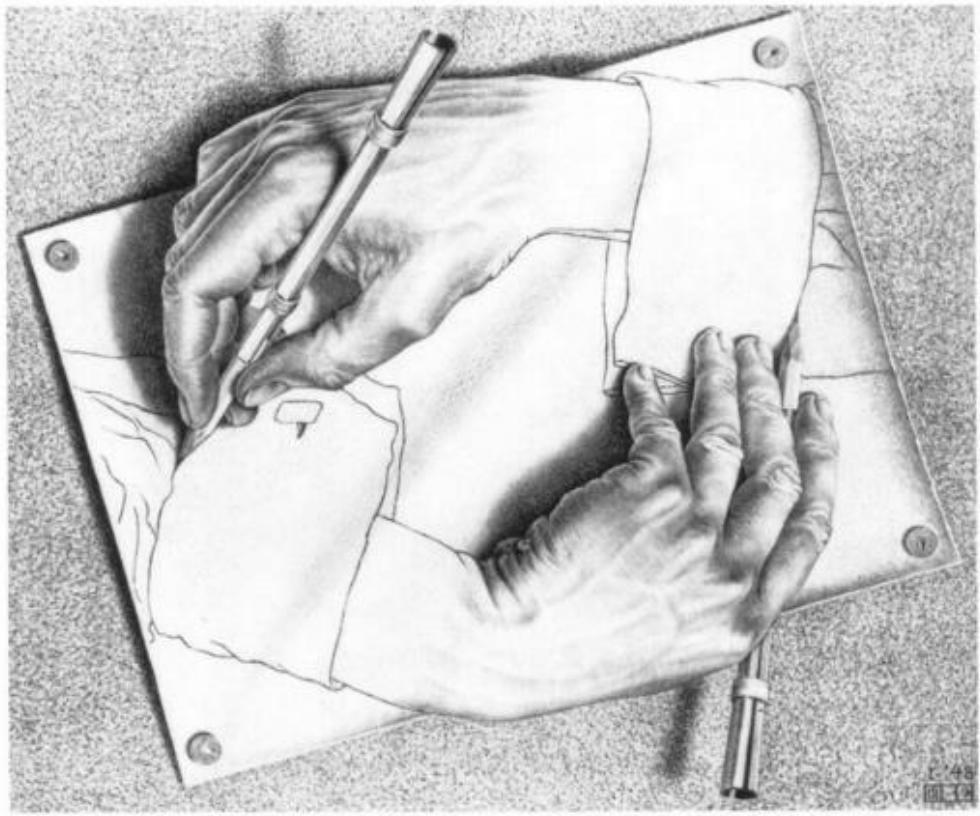


Figura 5.11. M. C. Escher. *Manos dibujando*. Litografía. 33,2 x 28,2 cm. 1948. Capilla del Palacio de Carlos V, Granada, España.

Entre las operaciones de “adjunción” uno de los recursos más utilizados es el de la repetición. Este recurso es utilizado ampliamente desde la retórica clásica. Esta repetición se puede dar en forma de palabras, sonidos, imágenes, etc. Entre las figuras de repetición podemos reconocer a la *epizeuxis* o *subjectio*, también llamada aliteración, la cual se define como la relación de elementos conceptuales y visuales con identidad similar. Como ejemplo podemos señalar el famoso cuadro de la *Noche estrellada* de Vincent van Gogh (Figura 5.12).



Figura 5.12. Vincent van Gogh. *Noche estrellada*. Óleo sobre lienzo. 73,7 X 92,1 cm. 1889. MoMA, Nueva York, EEUU.

Otra forma de repetición es *anáfora*, la cual consiste en la repetición intermitente. Es una figura de construcción. En lo visual, puede expresarse mediante un elemento geométrico repetido o módulos de construcción icónica como por ejemplo en las obras de Jesús Rafael Soto (Figura 5.13). En la música esta figura consiste en la repetición de ciertas notas musicales, pasajes, o ideas, al igual que palabras en la música vocal; dota de cohesión y claridad a la pieza musical y es utilizada para añadir énfasis. Se aconseja que las repeticiones no estén todas en la misma tonalidad, sino variándola para aumentar la intensidad de la repetición como lo muestra el inicio de la *5ta Sinfonía* del compositor Gustav Mahler (Figura 5.14).



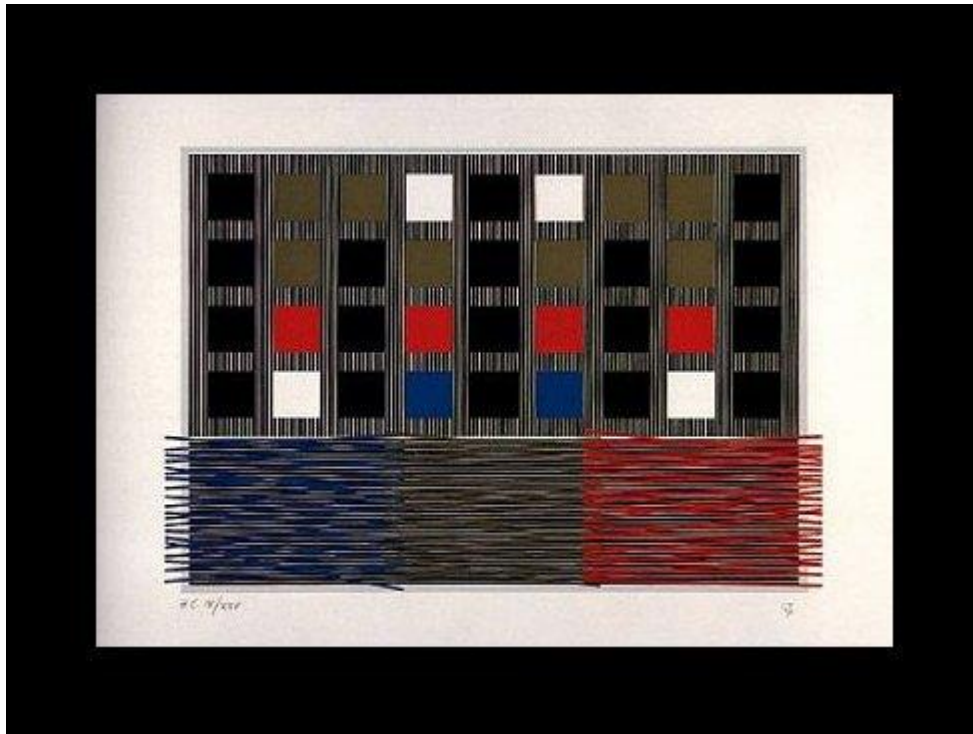


Figura 5.13. Jesús Rafael Soto. *Barcelona*. 1992. Serigrafía. 63 x 90 cm. Edificio de las Olimpiadas  
Barcelona



Figura 5.14. Mahler, G. *Symphony No.5*. Primer movimiento. 1964

En cuanto a la figura conocida como *retardatio*, consiste en mantener durante un cambio en la armonía la nota del compás anterior para resolverla más tarde en la nota correspondiente a la nueva armonía. Puede ser relacionada con la figura de *antistaechon*, la cual es una disonancia substitutiva dispuesta en lugar de una consonancia esperada. Usualmente se logra manteniendo la misma nota mientras el movimiento del bajo implica cambios armónicos; denota en la música un conflicto, una contradicción. Podemos ver un ejemplo muy claro en la disonancia que introduce Bach en el final del preludio en do mayor (Figura 5.15). En la pintura podemos definir esta figura como una interrupción de la forma esperada. La imagen deconstructivista crea una serie de asociaciones similares a las de la disonancia armónica musical, en la que la proporción numérica de la nota

musical es homologada a la proporción numérica de las formas representadas. En este sentido podríamos identificar la presencia de este recurso, por ejemplo, en una obra como el *Guernica* de Pablo Picasso (Figura 5.16).



Figura 5.15. J.S. Bach. *Das wohltemperierte Klavier I*. 1890.



Figura 5.16. P. Picasso. *Guernica*. Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm. 1937. Museo Reina Sofía, Madrid, España.

Con respecto a la *antithesis*, también llamada *antitheton* o *contrapositum*, en música representa la ejecución de una expresión de afectos, armonías o material temático opuestos. Se asocia no solamente a la música vocal sino también a la instrumental. Este recurso es formulado mediante la inversión temática y expresiones musicales opuestas. La forma musical de la *fuga* constituyó un campo para el desarrollo de temas opuestos, debido a su naturaleza binaria de materiales contrastantes, como lo vemos en el ejemplo

(Figura 5.17). Este esquema de organización del material musical daría paso posteriormente a la *forma sonata*, siendo la preferida por los compositores para las grandes obras orquestales, como los conciertos para solista y orquesta y las sinfonías. Empieza a ser utilizado como una facultad de probar el tema propuesto. Johann Nikolaus Forkel recomendaba su uso para el público intelectual, al presentar una cualidad narrativa mucho más compleja (Forkel 2005, p. 51, 54). En la representación visual podemos ver este recurso utilizado especialmente en el contraste del movimiento y posición del cuerpo de dos personajes que están en completa contraposición.



Figura 5.17. J.S. Bach. *Fuga* en D moll. 1890.

El *clímax* o *gradatio* es una secuencia de notas en una voz, repetidas en diferentes alturas, aunque también significa la unión de dos voces moviéndose paralelamente o de forma descendente; pudiendo consistir también en un aumento gradual en la dinámica y la altura, creando una mayor intensidad. Este recurso es explotado usualmente en la preparación para la re-exposición del primer tema en el primer movimiento de las sinfonías (Figura 5.18). En el arte oratorio, el *clímax* es una repetición del punto hecho anteriormente antes de proceder al siguiente. Un ejemplo de antítesis se puede observar en *La muerte de Sócrates* del artista Jaques-Louis David (Figura 5.19).

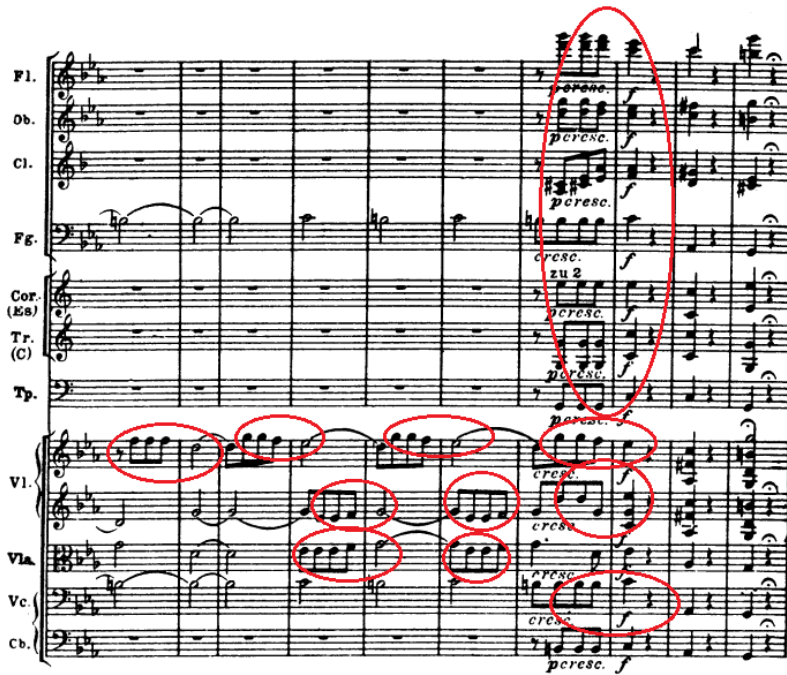


Figura 5.18. L. van, Beethoven. *Symphony No.5, Op.67*. 1807



Figura 5.19. Jacques-Louis David. *La muerte de Sócrates*. Óleo sobre lienzo. 129,5 × 196,2 cm, 1787. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.



En las artes visuales el *clímax* también se puede equiparar al efecto de un *paralelismo*. En este recurso se construyen secuencias que, por forma o contenido, establecen relaciones de similitud. Podemos observar este recurso en la fotografía (Figura 5.20) resultante de la histórica actuación realizada por Joseph Beuys en Nueva York.



Figura 5.20. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. Fotografía digital en papel. 59,4 × 83,9 cm. 1974. Galería Rene Block, Nueva York, Estados Unidos.

El recurso conocido como: *circulatio*, *circulo*, *kyklosis* es una serie por lo general de ocho notas en formación circular u ovalada. Es el posicionamiento de dos *circuli mezzi* adyacentes (Figura 5.21). Se puede encontrar su paralelo en el uso de una figura geométrica como el círculo aludiendo a su significado arquetípico. Existe una larga tradición del movimiento circular como símbolo de la perfección y suele representar conceptos como lo infinito, lo eterno, lo completo y en última instancia, lo divino (Figura 5.22).



Figura 5.21. D. Bartel. Ejemplo de *circulatio*. 1997.





Figura 5.22. William Blake. *El torbellino: Ilustración del sueño de Ezequiel*. Tinta y aguada sobre papel. 39,4 x 29,5 cm. 1803. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos.

*Assimilatio*, o *homoiosis* es la representación musical de una imagen del texto. A través de esta figura el significado de una expresión es conferida a otro sujeto, estableciendo así un paralelo. El *simile* musical le permite al compositor enfatizar el significado del texto transmitiendo un afecto o una imagen. *Assimilatio* es más que la ilustración musical de lo que el texto dice literalmente como un reflejo, es una representación de su significado (Figura 5.23). En la pintura este recurso se ha usado ampliamente a lo largo de los siglos. Se puede homologar a la representación de mitos de la literatura (Figura 5.24).

73 RECITATIVO. Coro I.

Evangelist. Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-

Organo e Continuo.

Ev. riß in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten

Cnt.

Ev. aus. Und die Er-de er-

Cnt.

Figura 5.23. J.S. Bach. *Matthäuspassion*, BWV 244. 1736.<sup>7</sup>



Figura 5.24. Ivan Kramskoi. *Jesús en el desierto*. Óleo sobre lienzo. 184 cm × 214 cm. 1872. Galería Tretyakov, Moscú, Rusia.

<sup>7</sup> El velo del templo rasgado se representa con escalas descendentes en el bajo continuo. El terremoto con el trémolo de la nota más baja del registro del bajo.

El proceso retórico-musical conocido como *distributio* consiste en el desarrollo inmediato de motivos o frases individuales que acaban de ser expuestos antes de proceder al material siguiente. Se introduce como una figura de ampliación al final del barroco, aconsejable principalmente en la fuga. El estudio de esta figura a lo largo de la historia ha sido de mucha utilidad para la comprensión del propio desarrollo temático. Consiste en diseccionar el tema en motivos y células para variar cada uno de estos motivos posteriormente. Siguiendo el principio de desarrollo desde lo general a lo particular se propone en relación al *distributio* la elaboración de acordes y armonías.

De esta manera, *distributio* se considera como material con potencial para el desarrollo no solo de un tema completo sino incluso de un acorde o una sola célula rítmica. Las individualizaciones de las expresiones generales constituyen la base para toda la formulación extendida de un tema. La siguiente expresión musical (Figura 5.25) tiene significado para cualquier oído familiarizado con el lenguaje tonal, representando un acorde de dominante<sup>8</sup> cadencial sin resolver. Aún a través de una variación sumamente simple esta proposición gana mucho en expresividad y vitalidad al descomponer sus elementos subdiviniéndolos con un ornamento de trino (Figura 5.26). En la pintura el principio de de-construir el material para desarrollarlo autónomamente pone de manifiesto el límite de la percepción del observador. Un cuerpo observado en la naturaleza puede aparecer en proceso de desarrollo hasta rozar lo irreconocible, pero manteniendo las características principales que permiten la legibilidad de la figura. De esta forma los artistas han explorado los límites de la percepción, de lo que sacaría provecho la psicología moderna con el test de Rorschach.<sup>9</sup> Este recurso se puede apreciar en la obra *Mutilados* de Oswaldo Guayasamín (Figura 5.27), la cual consiste en un conjunto de 6 fichas que pueden cambiarse de lugar a modo de rompecabezas para crear distintas figuras de semejanza a partes del cuerpo humano, pero sin concretar nunca una

---

<sup>8</sup> Quinta nota de la escala de cualquier tono, que domina en el acorde perfecto de este (RAE 2014).

<sup>9</sup> El test de Rorschach consiste en una serie de manchas de tinta de forma ambigua de interpretación abierta con la finalidad de evaluar principalmente la personalidad (Ebitz y Hayden 2016).



figura completa, representando los efectos de la guerra. Otro ejemplo es la obra *Mariposas* de Piroska Szanto (Figura 5.28).



Figura 5.25. D. Bartel. Ejemplo de *diminutio* I. 2009.

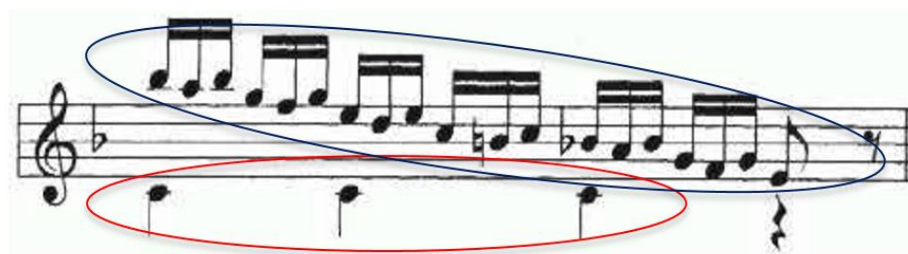


Figura 5.26. D. Bartel. Ejemplo de *diminutio* II. 2009.



Figura 5.27. O. Guayasamín. *Los mutilados*. Óleo sobre Lienzo. 290 x 435 cm. 1976. Colección Fundación Guayasamín, Quito, Ecuador.



Figura 5.28. S. Piroška. *Butterflies*. Acrílico sobre lienzo. 28,12 x 12,27 cm. 2013.

Por último, *dubitatio* es una progresión rítmica o armónica intencionalmente ambigua. La figura coincide con el afecto de expresar “la duda”. En el curso del siglo XVIII crece el interés por las expresiones afectivas naturales y su examinación psicológica asociada a la expresividad musical. De esta manera, la duda es introducida al conjunto de afecciones expresadas musicalmente. En el siglo anterior una figura de ambigüedad en la música era todavía difícil de concebir, pues ésta tenía que representar a una naturaleza que se oponía al infinito y a lo subjetivo. Sin embargo, con la importancia que cobraron los sentimientos para la composición musical, se añade la duda y se permite la ambigüedad. Esta figura expresa incertidumbre, y musicalmente puede ser expresada como una intención de modulación falsa. También puede lograrse al detenerse el material, sin seguridad de la dirección que toma (Figura 5.29). En las artes visuales esta figura puede relacionarse a la ambigüedad figurativa, diferenciándola de la abstracción. La técnica de la ilusión óptica,



ampliamente explorada por los pintores surrealistas, emplea este recurso cuando no es obvio un solo sentido, generando ambigüedad (Figura 5.30).



Figura 5.29. Bartel , D. Ejemplo de *dubitatō* en la música. 2009

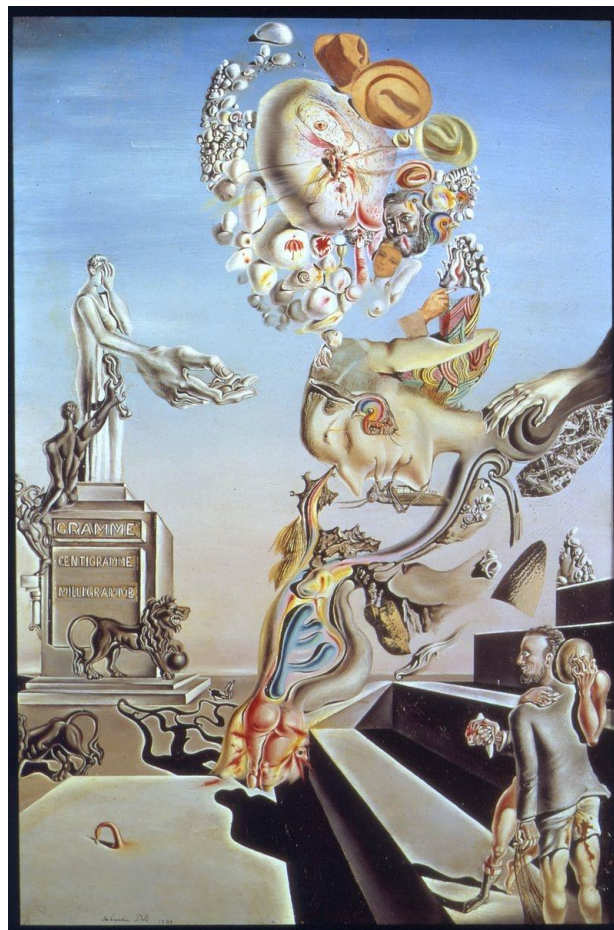


Figura 5.30. Salvador Dalí. *Le jeu lugubre*. Óleo y collage sobre cartón. 44.4 x 30.3 cm. 1929. Colección privada.

## CONCLUSIONES

El estudio de la retórica en el contexto de la sinestesia se convierte en un recurso de gran utilidad para una lectura profunda de las obras de arte. Toda actividad humana es susceptible de desarrollar recursos retóricos en la medida que se brinde un sentido para la comunicación de nociones o ideas. Las relaciones sinestésicas de nuestra mente constituyen el mecanismo propiamente sobre el cual se cimienta todo pensamiento.

Actualmente, la investigación en el campo de la neurología sobre la naturaleza integral y sinestésica de nuestras operaciones cognitivas exige la necesidad de un estudio serio de los principios retóricos del pensamiento. Las figuras retóricas pueden ser utilizadas para la extrapolación de recursos de un tipo de arte a otro. La síntesis de conceptos establece un campo abierto para el debate sobre la naturaleza y los límites de la realidad y la representación en el hacer artístico.

La retórica presenta una descripción de los mecanismos en los que el pensamiento humano se expresa. El estudio de la sinestesia en cuanto figura de la retórica representa la base de un tratamiento integral e interdisciplinario de las formas del pensamiento humano, tanto en el fenómeno de su aparición como de su expresión.

Las entrevistas realizadas demuestran una correlación entre las asociaciones de colores y letras en varios individuos. Las elecciones de nuestra mente con respecto a ciertas asociaciones sinestésicas no son arbitrarias, sino que reflejan relaciones entre significantes comunes. El estudio de estas formas provee un nexo entre lo cognitivo y lo fisiológico de la percepción.

El sistema de transliteración sinestésico puede ser utilizado para desarrollar nuevas formas de arte con elementos interdisciplinarios. Durante la reforma, Lutero organiza la música de tal modo para que sirviera también a la comprensión del mundo. El desarrollo de una descripción sinestésica a través de los recursos retóricos tiene el potencial de llevarnos a colaborar con artistas de otros ámbitos para tener una visión más completa del mundo y de nosotros mismos.

La sinestesia representa el lugar donde coinciden la teoría de los afectos y la noción de la neurología del reflejo de orientación como el responsable de la interpretación y la reflexión del ser humano. La retórica, en su calidad de categorización de lo poético para la transmisión de ideales abstractos por medio de símbolos concretos, trasciende la

reflexión y representa una suerte de mito de todos los mitos. En el Arte, a través de la construcción poética del ser humano y la constitución del mundo como su realidad simbólica, se perciben destellos de un saber capaz de integrar los elementos fisiológicos y psíquicos de la experiencia humana.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

ARISTÓTELES, 2001. *Problemas Musicais*. Bilingüe. Brazil: Thesaurus Editora. ISBN 85-7062-279-1.

ARISTÓTELES, 2019. *Retórica*. S.l.: Ediciones Brontes. ISBN 978-84-15999-86-7.

BARICCO, A., 2017. *Homero, Ilíada*. S.l.: Anagrama. ISBN 84-339-3883-5.

BARTEL, D., 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. S.l.: U of Nebraska Press. ISBN 978-0-8032-3593-9.

BARTHES, R., 1977. *Image-music-text*. S.l.: Macmillan. ISBN 0-374-52136-0.

BARTHES, R., 1986. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. S.l.: Barcelona. ISBN 84-7509-400-7.

CASQUERO, M.M., 1992. *Plutarco, Cuestiones romanas*. S.l.: Madrid.

CASSIRER, E., 1967. *Antropología filosófica. Introducción a una Filosofía de la cultura*. Fondo de cultura económica. Av. de la Universidad 975, México 12, D.F.: Fondo de cultura económica. ISBN 978-607-16-3735-2.

EL VIEJO, P., 1995. *Historia natural. Libros VII-XI*,

FORKEL, J.N., 2005. *Allgemeine Geschichte der Musik*. S.l.: Laaber.

GARCÍA BERRIO, A., 1979. *Lingüística, literaridad; poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)*. S.l.: Sociedad Española de Literatura general y comparada. Universidad de Murcia

GARCÍA DE DIEGO, V., 1962. *Diccionario ilustrado Latino-español, Español-latino*. S.l.: Spes.

GARDNER, H., 1997. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad* [en línea]. Séptima. Argentina: Paidós. ISBN 84-7509-904-1. Disponible en: <https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Arte%2C%20mente%20y%20cerebro.pdf>.

GOODMAN, N., 2010. *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. S.l.: Ediciones Paidós. ISBN 978-84-493-2445-1.

GROUPE M, 2010. *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Segunda. Anzos, S. L. Fuenlabrada, Madrid, España: Cátedra (Grupo Anaya, S. A.). ISBN 978-84-376-2724-3.

HANKINSON, J., 2014. *Simplicius: On Aristotle On the Heavens 1.1-4*. S.l.: A&C Black. ISBN 1-78093-906-X.

KANDINSKY, W., 1979. *De lo espiritual en el arte*. Quinta edición 1989. Tlahuapan, Puebla. (Apartado Postal 12-672 03020 México, D. F.): La nave de los locos. ISBN 968-434-116-4.

KLINKENBERG, J.M., 2006. *Manual de semiótica general*. Primera edición en castellano. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano Carrera 4 No. 22-61 – PBX: 242 7030: Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006. ISBN 958-9029-85-X.

KÖHLER, W., 1970. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. S.l.: Liveright. ISBN 978-0-87140-218-9.

LÉVI-STRAUSS, C. y ARRUABARRENA, H., 1987. *Mito y significado* [en línea]. S.l.: Alianza Editorial Madrid. Disponible en: [http://www.academia.edu/download/34097392/Levi-Strauss\\_\\_Claude\\_-\\_Mito\\_y\\_significado.pdf](http://www.academia.edu/download/34097392/Levi-Strauss__Claude_-_Mito_y_significado.pdf).

MITCHELL, W.J.T., 2013. *Iconology: Image, Text, Ideology*. S.l.: University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-14805-2.

MOLES, A.A., 1970. Art et ordinateur. *Communication & Langages*, vol. 7, no. 1, pp. 24-33. DOI 10.3406/colan.1970.3816.

MONTALBÁN, M.A.M., 1992. *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*. S.l.: EDITUM. ISBN 84-7684-304-6.

NIETZSCHE, F., 2017. *Sobre la música y la palabra*. S.l.: CreateSpace Independent Publishing Platform. ISBN 1-5468-5348-0.

PADRINI, F. y LUCHERONI, M.T., 2016. *Cromoterapia*. S.l.: Parkstone International. ISBN 1-68325-138-5.



PANOFSKY, E., 2004. *El significado en las artes visuales* [en línea]. S.l.: Alianza Editorial. Alianza Forma. ISBN 978-84-206-8652-3. Disponible en: [https://vk.com/doc166539263\\_528561971?hash=928f89837079c99e89&dl=6e112df3e33f88fad3](https://vk.com/doc166539263_528561971?hash=928f89837079c99e89&dl=6e112df3e33f88fad3).

PAUSANIAS, 1918. *Description of Greece*. S.l.: Harvard University Press.

PAVLOV, I.P., 2003. *Conditioned Reflexes*. Reprint. An unabridged and unaltered republication of the translation originally published in 1927; translated and edited by G.V. Anrep. New York, USA: Dover Publications. ISBN 0-486-43093-6.

PAZ, O., 1960. *Libertad bajo palabra*. Madrid, España: S. A. de Promoción y Ediciones. Club internacional del libro. ISBN 84-407-1993-0.

PAZ, O., 1994. *La casa de la presencia*. 2 ed. México: Círculo de Lectores. OBRAS COMPLETAS DE OCTAVIO PAZ. ISBN 968-16-3897-2.

PLATÓN, 1872. *Obras completas*. Patricio de Azcárate. Madrid: s.n.

PÓLUX, J., 1900. *Pollucis Onomasticon*, vol. I: Liber IV continens, ed. *Ericus Bethé*, Leipzig, BG Teubner,

QUINTILIANO, A., 2016. *Sobre la música*. S.l.: RBA Libros. ISBN 978-84-249-3242-8.

REINA VALERA, 1960. *Sagrada Biblia*. S.l.: s.n.

RUHNKE, M., 1955. *Joachim Burmeister: ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. S.l.: Bärenreiter.

SIMPSON, D.P., 2000. *Cassell's Latin Dictionary*. S.l.: Bloomsbury Publishing. ISBN 978-0-8264-3021-2.

TARÁN, L., 1959. El significado de noein en Parménides. *Anales de Filología Clásica*, vol. 1, no. 7, pp. 122-139.

WAGNER, R., 2017. *La obra de arte del futuro (2a ed.)*. S.l.: Universitat de València. ISBN 978-84-370-9483-0.

WINN, J.A. y HOPKINS, Y., 1987. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations Between Poetry and Music*. S.l.: Royal Victorian Institute for the Blind. Tertiary Resource Service.

WÖLFFLIN, H., 2009. *Renacimiento y Barroco* [en línea]. Barcelona: Paidós. Paidós estética, 8. ISBN 978-84-7509-350-5. Disponible en: <https://historiandotodos.files.wordpress.com/2014/04/143338349-wolfflin-heinrich-renacimiento-y-barroco.pdf>.

АЛДОШИНА, И.А. у ПРИТТС, Р., 2006. *Музыкальная акустика*. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 192238, г. Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15: ООО Издательство “Композитор” (Москва). ISBN 5-7379-0298-6.

МАМАРДАШВИЛИ, М., 1999. *Лекции по античной философии*. San Petersburgo, Rusia: Издательство "Азбука". «Азбука-классика. Non-Fiction». ISBN 978-5-389-14927-4.

РУЧЬЕВСКАЯ, Е.А., 1998. *Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу*. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 190000, г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д.3: Композитор• Санкт-Петербург. ISBN 5-7379-0049-5.

## Artículos

AGUDELO, P.A., 2012. Los ojos de la palabra. Construcción del concepto de ecrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura*, no. 60, pp. 75-92.

BARBA, R.R., 1991. Un extraño fenómeno perceptivo: La sinestesia. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, vol. 36, no. 1, pp. 11-21.

BARRY, R.J., 2009. Habituation of the orienting reflex and the development of preliminary process theory. *Neurobiology of learning and memory*, vol. 92, no. 2, pp. 235-242.

BUSZIN, W.E. y LUTHER, M., 1946. Luther on music. *The Musical Quarterly*, vol. 32, no. 1, pp. 80-97. ISSN 0027-4631.

CAO, M.L.F., 1998. La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen. *Arte, individuo y sociedad*, no. 10, pp. 39-62.

CAZURRA BASTÉ, A., 2018. Historia de la música. *Universitat Oberta de Catalunya (UOC)*, pp. 50. ISSN pid\_00258044.

DONDERO, M.G. y SONESSON, G., 2015. O Groupe  $\mu$ . Quarenta anos de retórica. Trinta e três anos de semiótica visual. *Estudos Semióticos*, vol. 11, no. 3, pp. 18-21. ISSN 1980-4016. DOI 10.11606/issn.1980-4016.esse.2015.111089.

DURAND, J., 1972. Retórica e imagen publicitaria. AA VV. *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: *Tiempo Contemporáneo*.

EBITZ, R.B. y HAYDEN, B.Y., 2016. Dorsal anterior cingulate: a Rorschach test for cognitive neuroscience. *Nature neuroscience*, vol. 19, no. 10, pp. 1278-1279.

GARCÍA, F., 2005. Tipo/retórica. Una aproximación a la retórica tipográfica. *Revista ICONO14 Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, vol. 3, no. 1, pp. 75-97.

GÓMEZ, H.G., 2010. El adjetivo visual. De la figura retórica al significado de la imagen fotográfica. *Revista de la SEECI*, vol. 13, no. 22, pp. 30-79.

GÓMEZ, S.M.N., 2008. El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes. *Imafronte*, no. 19-20, pp. 285-304. ISSN 1989-4562.

HOCHÉL, M., 2008. *La sinestesia: sentidos sin fronteras* [en línea]. Tesina. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: [https://www.ugr.es/~setchift/docs/tesina\\_matejhochel.pdf](https://www.ugr.es/~setchift/docs/tesina_matejhochel.pdf).

LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V., 2016. ¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y nakis. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, no. 30-31, pp. 39-60. ISSN 1665-6415.

MENÉNDEZ-PIDAL, S.N., 2010. Retórica visual: una herramienta necesaria en la creación e interpretación de productos visuales. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 11, no. 2, pp. 99-116.

MERINO, J., 2012. Concepto moderno de la consonancia musical. *Revista de Acústica XXXIII*, pp. 30-39. ISSN PACS: 43.75.-z.

PIMENTEL, A., 2006. La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, no. 25, pp. 103–147. Universidad de Deusto. Fac. de Filosofía y letras

RAMACHANDRAN, V.S., ROGERS-RAMACHANDRAN, D., STEWART, M. y PONS, T.P., 1992. Perceptual correlates of massive cortical reorganization. *SCIENCE-NEW YORK THEN WASHINGTON-*, vol. 258, pp. 1159-1159. ISSN 0036-8075.

RAMIREZ-MORENO, D.F. y SEJNOWSKI, T.J., 2012. A computational model for the modulation of the prepulse inhibition of the acoustic startle reflex. En: Publicaciones Springer(Trad. propia), *Biological cybernetics*, vol. 106, no. 3, pp. 169-176. ISSN 0340-1200.

RODRÍGUEZ, M.S., CIAFARDO, M. y CUOMO, C., 2018. Géneros pictóricos. *Revista del Centro de Estudios Visuales:: NOiMAGEN #1*, vol. 1, no. 1, pp. 116-137.

ROWLEY, B.A., 1957. III. The Light of Music and the Music of Light: Synaesthetic Imagery in the Works of Ludwig Tieck. *Publications of the English Goethe Society*, vol. 26, no. 1, pp. 52-80.

SIDOROF, A.V., 2009. Синестезия. Лаборатория. Интуиция. *The Russian Synaesthesia Community's Site* [en línea]. [Consulta: 13 julio 2020]. Disponible en: <http://www.synaesthesia.ru/lab.html>.

SILZ, W., 1942. Heine's synaesthesia. *Publications of the Modern Language Association of America*, pp. 469-488.

ГАЛЕЕВ, Б., 2001. Перспективы развития современного общества. Часть 1 (мат. научн. конф.). *Казань: КГТУ им. АН Туполева*, vol. 2, pp. 144. Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та, 2000

КАРНАК, А., 2009. Періодична система мистецтв Б. Галєєва: витоки та перспективи. *Сучасне мистецтво*, no. 6, pp. 179-187. ISSN 2309-8813.

## Recursos en línea

ARTSMÚSICA, 2020. *Los tipos de intervalos*. [en línea]. [Consulta: 6 septiembre 2020]. Disponible en: <https://www.artsmusica.net/teoria-musical/los-tipos-de-intervalos/>.

ENCICLOPEDIA CONTRIBUTORS, 2014. Reflejo primitivo. *Enciclopedia, De la Enciclopedia Libre Universal en Español*. [en línea]. [Consulta: 31 julio 2020]. Disponible en: [http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Reflejo\\_primitivo&oldid=596436](http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Reflejo_primitivo&oldid=596436).

GALEEV, V.M., 1979. ПРИРОДА СИНЕСТЕЗИИ. *сесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка»* [en línea], vol. 24. Disponible en: [http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda\\_r.htm#top0](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda_r.htm#top0).

PETERSON, J., 2018. Oxford Union Full Address and Q&A Transcript. *jordanbpeterson.com* [en línea]. [Consulta: 31 julio 2020]. Disponible en: <https://www.jordanbpeterson.com/transcripts/oxford-union/>.

Prometheus. En: 420111, Казань, К.Маркса, 10 [en línea], 1999. [Consulta: 13 julio 2020]. Disponible en: <http://prometheus.kai.ru/>.

RAE , 2014. Diccionario de la lengua española. [en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es/temor?m=form>.

## Obras musicales

BACH, J.S., 1736. *Matthäuspassion, BWV 244*. Georg Schumann (1866–1952). Leipzig, Alemania: Ernst Eulenburg, No.953, n.d.(ca.1929). Plate E.E. 2654.

BACH, J.S., 1856. *Mass in B minor, BWV 232*. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 6. Leipzig, Alemania: Breitkopf und Härtel, Plate B.W. VI.

BACH, J.S., 1890. *Das wohltemperierte Klavier I* [en línea]. Carl Czerny (1791-1857). Leipzig, Alemania: C. F. Peters (1890). [Consulta: 5 junio 2020]. ISBN B013RCK4NA. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Das\\_wohltemperierte\\_Klavier\\_I%2C\\_BWV\\_846-869\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I%2C_BWV_846-869_(Bach%2C_Johann_Sebastian)).



BEETHOVEN, L. van, 1807. *Symphony No.5, Op.67*. Max Unger. S.l.: Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d. [1938].

BEETHOVEN, L. van, 1826. *Symphony No.9, Op.125*. Primera edición. S.l.: Mainz: Schott. Plate 2322.

MAHLER, G., 1964. *Symphony No.5*. Erwin Ratz. S.l.: C.F. Peters, Plate 8951.

RACHMANINOV, S., 1961. *Symphonic dances Op. 45*. State Music publishers. Moscú, URSS: s.n.

## RELACIÓN DE IMÁGENES

**Figura 1.1.** Marco Mosquera. *Fuga*. 21 x 29,7 cm. Fotografía digital impresa en papel mate. 2020. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.2.** *Fuga*. II. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.3.** *Fuga*. III. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.4.** *Fuga*. IV. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.5.** *Fuga*. V. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.6.** *Fuga*. VI. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.7.** *Fuga*. VII. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.8.** *Fuga*. VIII. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.9.** *Fuga*. IX. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.10.** *Fuga*. X. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.11.** *Fuga*. XI. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.12.** *Fuga*. XII. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.13.** *Fuga*. XIII. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.14.** M.K. Ciurlionis. *Fugue (I)*. Tempera sobre papel. 62,2 cm × 72,6 cm. 1908. Fuente: CIURLIONIS, M.K., 1908. *Fugue (I)* [en línea]. Disponible en: <http://ciurlionis.eu/paveikslas/fuga-preliudas-fuga/>. Цикл Диптик ПРЕЛЮД. ФУГА

**Figura 1.15.** Biplab Sikdar. *Moonlight Sonata*. Fotografía digital en papel. 30 W x 20 H x 0.1. 2019. Saatchi Art. Fuente: BIPLAB, S., [sin fecha]. Biplab Sikdar. *Saatchi Art* [en línea]. [Consulta: 27 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.saatchiart.com/biplabsikdar>.

**Figura 1.16.** Marco Mosquera. *Sinfonismo. Un diálogo entre lo musical y lo visual*. Pastel, rotuladores, e impresión digital sobre papel. 34,5 x 29 cm. Archivo del autor. 2020. Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.17.** *Sinfonismo* (Detalle I). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.18.** *Sinfonismo* (Detalle II). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.19.** Marco Mosquera. *Notación sinestésica*. Referencia: Mahler, G. *Symphony No.5*. Primer movimiento. 1964. (Captura 1). Fuente: MAHLER, G., 1964. *Symphony No.5*. Erwin Ratz. S.l.: C.F. Peters, Plate 8951.

**Figura 1.20.** *Notación sinestésica*. (Captura 2). Fuente: MAHLER, G., 1964. *Symphony No.5*. Erwin Ratz. S.l.: C.F. Peters, Plate 8951.

**Figura 1.21.** *Notación sinestésica*. (Captura 3). Fuente: MAHLER, G., 1964. *Symphony No.5*. Erwin Ratz. S.l.: C.F. Peters, Plate 8951.

**Figura 1.22.** Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Mar*. 82 x 64,5 cm. Técnica mixta sobre lienzo. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.23.** *Reflexiones sinestésicas: Mar*. (Detalle I). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.24.** *Reflexiones sinestésicas: Mar*. (Detalle II). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.25.** *Reflexiones sinestésicas: Mar*. (Detalle III). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.26.** *Reflexiones sinestésicas: Mar*. (Detalle IV). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.27.** Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. Técnica mixta sobre lienzo. 65,5 x 24,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.28.** *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. (Detalle I). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.29.** *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. (Detalle II). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.30.** *Reflexiones sinestésicas: Tiempo*. (Detalle III). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.31.** Grupo NUNA. *Performance sinestésica en la Biblioteca Mayakovsky*, Fotografía digital. Archivo digital del autor. San Petersburgo, Rusia. 2015. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.32.** Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Mar y Tiempo*. Técnica mixta sobre lienzo. 65,5 x 24,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla, España. (Proceso). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.33.** Marco Mosquera. *Reflexiones sinestésicas: Mar y Tiempo*. Técnica mixta sobre lienzo. 65,5 x 24,5 cm. 2020. Archivo personal del artista, Sevilla, España. (Proceso-II). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.34.** Marco Mosquera *Zona*. Performance. 2020. Archivo digital del autor, Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.35.** *Zona*. I. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.36.** *Zona*. II. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.37.** Marco Mosquera *Zona*. Performance. 2020. Archivo digital del autor, Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.38.** *Zona*. IV. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.39.** *Zona*. V. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 1.40.** Performance sinestésica sobre los 4 elementos de la naturaleza. Grupo NUNA. Museo Anikushin, San Petersburgo, Rusia 2016. Fuente: MOSQUERA, M., 2015. NUNA. *vkontakte* [en línea]. [Consulta: 20 septiembre 2020]. Disponible en: <https://vk.com/public120854752>.

**Figura 1.41.** Performance sinestésica en la noche de los museos. Grupo NUNA. Museo Anikushin, San Petersburgo, Rusia 2016. Fuente: MOSQUERA, M., 2015. NUNA. *vkontakte* [en línea]. [Consulta: 20 septiembre 2020]. Disponible en: <https://vk.com/public120854752>.

**Figura 2.1.** George Ripley. *El pergamino de Ripley*. 585,5 x 54 cm. Siglo XVI, British Library, Londres, UK. Fuente: Un recorrido por el pergamino de Ripley. *Google Arts & Culture* [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 27 agosto 2020]. Disponible en:

<https://artsandculture.google.com/story/un-recorrido-por-el-pergamino-de-ripley/sgLCNEuJqIJzLg>.

**Figura 2.2.** Comparación del modelo planetario y el modelo del átomo de carbono. Patricia Zarza. 2011. Power para átomo. Fuente: PATRICIA ZARZA, 12:43:24 UTC. Power para átomo. [en línea]. Educación. S.I. [Consulta: 17 septiembre 2020]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/patriciaveronicazarza/power-para-tomo-10108570>.

**Figura 3.1.** Johannes Kepler. *Modelo de los sólidos platónicos del Sistema Solar*. 21 x 14 cm. Grabado en tinta sobre papel. 1596. Fuente: KEPLER, Johannes, et al. *Mysterium cosmographicum: Tubingia, MD XCVI*. Im Selbstverlag, 1981. p. 26

**Figura 3.2.** W. Piston. División de una cuerda en vibración. 1969. Fuente: PISTON, W., 1969. *Orchestration*. 5ª imp. 5ta. Londres, UK.: London Victor Gollancz LTD. ISBN 1-01-633038-3. p. 29.

**Figura 3.3.** I. A. Aldoshina. Notación del espectro armónico desde la nota DO. 2000. Fuente: АЛДОШИНА, И.А. у ПРИТТС, Р., 2006. *Музыкальная акустика*. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 192238, г. Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15: ООО Издательство “Композитор” (Москва). ISBN 5-7379-0298-6.

**Figura 3.4.** D. Bartel. Tabla de proporciones interválicas. 1997. Fuente: BARTEL, D. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. U of Nebraska Press, 1997.

**Figura 3.5.** Imagen de autoría propia. Proporción áurea. 2020. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 3.6.** Imagen de autoría propia. Distribución en el piano del espectro armónico. 2020. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 3.7.** Max Ernst. *Encuentro de dos sonrisas*. 1943. Grabado en papel. 16,9 x 13,4 cm. Les malheurs des immortels. Nueva York, EEUU. Fuente: ERNST, M., [sin fecha]. Max Ernst. Misfortunes of the Immortals (Les malheurs des immortels). 1922 | MoMA. *The Museum of Modern Art* [en línea]. [Consulta: 27 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/222808>.

**Figura 3.8.** J. Durand. Clasificación de las relaciones entre las formas. 1972. Fuente: DURAND, J., 1972. Retórica e imagen publicitaria. AA VV. Análisis de las imágenes. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, p. 6.

**Figura 3.9.** Wassily Kandinsky. *Amarillo-rojo-azul*. Óleo sobre lienzo. 127 x 200 cm. 1925. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. Fuente: KANDINSKY, W., [sin fecha]. Wassily Kandinsky - Amarillo , Rojo , Azul. [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://es.WahooArt.com/@/5ZKCWA-Wassily-Kandinsky-Amarillo,-Rojo,-Azul>.

**Figura 3.10.** Wassily Kandinsky. *Composición VIII*. Óleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. 1923. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estados Unidos. Fuente: Wassily Kandinsky - composición viii. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 17 septiembre 2020]. Disponible en: <https://es.WahooArt.com/@/8XZ6MN-Wassily-Kandinsky-composición-viii>.

**Figura 4.1.** A. Ziazetdinov. Archivo Prometheus. V.F. Koleichuk, B.M. Galeev, R.F. Saifullin y V.P. Bukatin. 2018. Fuente: ЗИАЗЕТДИНОВ, А., 2018. Фотографии Центр «Прометей». 72 фотографии [en línea]. [Consulta: 13 julio 2020]. Disponible en: [https://vk.com/photo-158056512\\_456239037?all=1](https://vk.com/photo-158056512_456239037?all=1).

**Figura 4.2.** A. Ziazetdinov. Esfera luminosa. Centro Prometeo. 2018. Fuente: ЗИАЗЕТДИНОВ, А., 2018. Фотографии Центр «Прометей». 72 фотографии [en línea]. [Consulta: 13 julio 2020]. Disponible en: [https://vk.com/photo-158056512\\_456239037?all=1](https://vk.com/photo-158056512_456239037?all=1).

**Figura 4.3.** B. Galeev. Sistema periódico de las artes. 2000. Fuente: ГАЛЕЕВА, Б., 2000. ПЕРИОДИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ИСКУССТВ" БУЛАТА ГАЛЕЕВА. [en línea]. Disponible en: [http://prometheus.kai.ru/in2\\_r.htm](http://prometheus.kai.ru/in2_r.htm).

**Figura 4.4.** B. Galeev. Tabla periódica extendida de las artes. 2000. Fuente: ГАЛЕЕВА, Б., 2000. ПЕРИОДИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ИСКУССТВ" БУЛАТА ГАЛЕЕВА. [en línea]. Disponible en: [http://prometheus.kai.ru/in2\\_r.htm](http://prometheus.kai.ru/in2_r.htm).

**Figura 4.5.** H. Bouma. Prueba de crowding perceptual. 1970. Fuente: BOUMA, H., 1970. Interaction effects in parafoveal letter recognition. *Nature*, vol. 226, no. 5241, pp. 177-178. ISSN 0028-0836.



**Figura 4.6.** W. Köhler. ¿Cuál figura es Bouba y cuál es Kiki? 1970. Fuente: KÖHLER, W., 1970. Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology. S.l.: Liveright. ISBN 978-0-87140-218-9.

**Figura 4.7.** Jordan Peterson. *¿Qué es la conciencia y cómo se relaciona al cerebro?* Clase de Psicología clínica. Universidad de Toronto. 2018. Fuente: *Jordan Peterson - What is consciousness & how does it relate to the brain?* [en línea], 2018. Universidad de Toronto: [Consulta: 17 septiembre 2020]. Clase de Psicología clínica. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wNngMcJ8EYY>.

**Figura 5.1.** J. Adams. Escala de relaciones cromáticas-tonales. 2017. Fuente: ADAMS, J., [sin fecha]. Algorithmic Chromo-synesthesia – Universalities. *universalities* [en línea]. [Consulta: 11 agosto 2020]. Disponible en: <http://universalities.com/2017/04/14/algorithmic-chromo-synesthesia/>

**Figura 5.2.** Ejemplo de *abruptio* en la música. Beethoven, L. Van, Symphony No.9, Op.125. 1826. Fuente: BEETHOVEN, L. van, 1826. Symphony No.9, Op.125. Primera edición. S.l.: Mainz: Schott. Plate 2322. p. 47

**Figura 5.3.** Henri Matisse. The development of The Parakeet and the Mermaid on the walls of Matisse's studio at the Hôtel Régina, Nice, 1952. 2014 Estate of Tetsuo Abe. Fuente: MOMA, [sin fecha]. Henri Matisse: The Cut-Outs. [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse>.

**Figura 5.4.** Ejemplo de *excurso* en la música. BEETHOVEN, L. VAN, 1807. Symphony No.5, Op.67. 1807. Fuente: BEETHOVEN, L. van, 1826. Symphony No.9, Op.125. Primera edición. S.l.: Mainz: Schott. Plate 2322. p. 47.

**Figura 5.5.** David Salle. *Ángeles bajo la lluvia*. 1998. Óleo y acrílico sobre lienzo. 243,8 x 335,3 cm<sup>2</sup>. The Saatchi Gallery. Londres. Inglaterra. Fuente: SALLE, D., [sin fecha]. David Salle - Angels in the Rain - Contemporary Art. [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/david\\_salle\\_4.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/david_salle_4.htm).

**Figura 5.6.** David Salle. *De pesca*. 1998. Óleo y acrílico sobre lienzo y lino. 162,6 x 243,8 cm<sup>2</sup>. Colección del artista. Fuente: BEADELCAS, 2013. Las superposiciones de

David Salle. *Historia de Pinceles* [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://historiadepinceles.wordpress.com/2013/01/10/las-superposiciones-de-david-salle/>.

**Figura 5.7.** D. Bartel. Ejemplo de *accentus*. 2009. Fuente: BARTEL, Dietrich., 2009. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, NE; London: University of Nebraska Press. ISBN 0-8032-1276-3. /z-wcorg/.

**Figura 5.8.** J.S. Bach. Ejemplo de *Anabasis* en la música. 1856. Fuente: BACH, J.S., 1856. *Mass in B minor, BWV 232*. Bach -Gesellschaft Ausgabe, Band 6. Leipzig, Alemania: Breitkopf und Härtel, Plate B.W. VI. p. 192.

**Figura 5.9.** A. Montferrand. 1858. *Domo de la Catedral de San Isaac de Dalmacia*. Fresco. 1858. San Petersburgo, Rusia. Fuente: Живопись. [en línea], 2020. [Consulta: 16 septiembre 2020]. Disponible en: <https://cathedral.ru/ru/isaac/painting>.

**Figura 5.10.** S. Rachmaninov. *Symphonic dances Op. 45*. 196. Fuente: RACHMANINOV, S., 1961. *Symphonic dances Op. 45*. State Music publishers. Moscú, URSS. p. 26 (Primer movimiento).

**Figura 5.11.** M. C. Escher. *Manos dibujando*. Litografía. 33,2 x 28,2 cm. 1948. Capilla del Palacio de Carlos V, Granada, España. Fuente: ESCHER, M., 2012. *Manos dibujando* | Exposición M.C. Escher. Universos Infinitos. [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <http://www.eschergranada.com/es/exposicion/item/127-manos-dibujando&Itemid=65.html>.

**Figura 5.12.** Vincent van Gogh. *Noche estrellada*. Óleo sobre lienzo. 73,7 X 92,1 cm. 1889. MoMA, Nueva York, EEUU. Fuente: Vincent van Gogh. *The Starry Night*. Saint Rémy, June 1889 | MoMA. *The Museum of Modern Art* [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/79802>.

**Figura 5.13.** Jesús Rafael Soto. *Barcelona*. Serigrafía. 63 x 90 cm. 1992. Edificio de las Olimpiadas Barcelona. Fuente: Soto Jesus-Rafael | *Untitled (Suite Olympic Centennial)* (1992) | MutualArt. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled---Suite-Olympic-Centennial--/53AA8F229826E095>.

**Figura 5.14.** G. Mahler. *Symphony No.5*. Primer movimiento. 1964. Fuente: MAHLER, G., 1964. *Symphony No.5*. Erwin Ratz. S.l.: C.F. Peters, Plate 8951. p. 2.

**Figura 5.15.** J.S. Bach. *Das wohltemperierte Klavier I*. 1890. Fuente: BACH, J.S., 1890. *Das wohltemperierte Klavier I* [en línea]. Carl Czerny (1791-1857). Leipzig, Alemania: C. F. Peters (1890). ISBN B013RCK4NA. p. 3.

**Figura 5.16.** P. Picasso. *Guernica*. Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm. 1937. Museo Reina Sofía, Madrid, España. Fuente: Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso) - Guernica. [en línea], 2020. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>.

**Figura 5.17.** J.S. Bach. *Fuga en D moll*. 1890. Fuente: BACH, J.S., 1890. *Das wohltemperierte Klavier I* [en línea]. Carl Czerny (1791-1857). Leipzig, Alemania: C. F. Peters (1890). ISBN B013RCK4NA.

**Figura 5.18.** L. van. Beethoven. *Symphony No.5, Op.67*. 1807. Fuente: BEETHOVEN, L. van, 1807. *Symphony No.5, Op.67*. Max Unger. S.l.: Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d. [1938]. (Primer movimiento, antes de la reexposición.) p. 2.

**Figura 5.19.** Jacques-Louis David. *La muerte de Sócrates*. Óleo sobre lienzo. 129,5 × 196,2 cm, 1787. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos. Fuente: Jacques Louis David | The Death of Socrates | The Met. *The Metropolitan Museum of Art* [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436105>.

**Figura 5.20.** Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. Fotografía digital en papel. 59,4 × 83,9 cm. 1974. Galería Rene Block, Nueva York, Estados Unidos. Fuente: TATE, 2008. 'Coyote', Joseph Beuys. *Tate* [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-coyote-ar00733>.

**Figura 5.21.** D. Bartel. Ejemplo de *circulatio*. 1997. Fuente: BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. U of Nebraska Press, 1997. p. 216.

**Figura 5.22.** William Blake. *El torbellino: Ilustración del sueño de Ezequiel*. Tinta y aguada sobre papel. 39.4 x 29.5 cm. 1803. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos. Fuente; *The Whirlwind: Ezekiel's Vision of the Cherubim and Eyed Wheels* (Illustration

to the Old Testament, Ezekiel I 4–28). [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 16 septiembre 2020]. Disponible en: <https://collections.mfa.org/objects/5039/the-whirlwind-ezekiels-vision-of-the-cherubim-and-eyed-whe;jsessionid=C9FAEE945CD4306195E73B9405CB4097>.

**Figura 5.23.** J.S. Bach. *Matthäuspassion, BWV 244*. 1736. Fuente: BACH, J.S., 1736. *Matthäuspassion, BWV 244*. Georg Schumann (1866–1952). Leipzig, A.

**Figura 5.24.** Ivan Kramskoi. *Jesús en el desierto*. Óleo sobre lienzo. 184 cm × 214 cm. 1872. Galería Tretyakov, Moscú, Rusia. Fuente KRAMSKOY, van N., [sin fecha]. Christ in the Wilderness. *Tretyakov Gallery, Hall 20* [en línea]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/khristos-v-pustyne/>.

**Figura 5.25.** D. Bartel. Ejemplo de *diminutio* I. 2009. Fuente: BARTEL, Dietrich., 2009. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, NE; London: University of Nebraska Press. ISBN 0-8032-1276-3. /z-wcorg/.

**Figura 5.26.** D. Bartel. Ejemplo de *diminutio* II. 2009. Fuente: BARTEL, Dietrich., 2009. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, NE; London: University of Nebraska Press. ISBN 0-8032-1276-3. /z-wcorg/.

**Figura 5.27.** O. Guayasamín. *Los mutilados*. Óleo sobre Lienzo. 290 x 435 cm. 1976. Colección Fundación Guayasamín, Quito, Ecuador. Fuente: VALLEJO, A., 2011. HISTORIA DEL ARTE 2: La Capilla del hombre. *HISTORIA DEL ARTE 2* [en línea]. [Consulta: 10 agosto 2020]. Disponible en: <http://andrevallejohistoria2.blogspot.com/2011/09/la-capilla-del-hombre.html>.

**Figura 5.28.** S. Piroska. *Butterflies*. Acrílico sobre lienzo. 12,27 x 28,12 cm. 2013. Fuente: *Butterflies - Piroska Szanto* - WikiArt.org. [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org) [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/piroska-szanto/butterflies>.

**Figura 5.29.** D. Bartel. Ejemplo de *dubitatio* en la música. 2009. Fuente: BARTEL, Dietrich., 2009. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, NE; London: University of Nebraska Press. ISBN 0-8032-1276-3. /z-wcorg/

**Figura 5.30.** Salvador Dalí. *Le jeu lugubre*. Óleo y collage sobre cartón. 44.4 x 30.3 cm. 1929. Colección privada. Fuente: El juego lúgubre | Fundació Gala - Salvador Dalí.

[en línea], [sin fecha]. [Consulta: 28 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/232/el-juego-lugubre>.

**Figura 6.1** Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 6.2.** Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. (Detalle I). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 6.3.** Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. (Detalle II). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 6.4.** Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. (Detalle III). Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 6.5.** Marco Mosquera. *Bosquejos para Ainulindalë*. Tinta sobre papel. 21 x 15 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 6.6.** Marco Mosquera. *Proceso para Ainulindalë (I)*. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.

**Figura 6.7.** Marco Mosquera. *Proceso para Ainulindalë (II)*. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. Fuente: Archivo digital del autor.







**ANEXOS**





## **Anexo 1: Entrevista 1**

**NOMBRE: MARÍA GÓMEZ**

**EDAD: 39 AÑOS**

**PROFESIÓN: BIBLIOTECARIA**

**BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA:**

María Gómez estudió en Granada, e hizo también el Grado elemental en el Conservatorio de Sevilla, interesada principalmente por la entonación, la armonía y el solfeo. Formó parte varios años del coro de la Universidad de Sevilla mientras trabajaba en la Biblioteca de Filología árabe en el edificio del rectorado de la universidad. Actualmente reside en el Puerto de Santa María. Se considera una persona muy tranquila. Entre sus intereses están la cocina, el crochet, la lectura, y en especial la música. Le encanta la música barroca.

**M.M. ¿Qué tipo de sinestesia posee?**

M.G. La sinestesia graphema/color. Sucede al escuchar las vocales, principalmente. Con las consonantes aisladas no veo colores, pero pueden influir sobre la tonalidad de la vocal que preceden.

**M.M. ¿Cuándo descubrió que era una persona sinestésica?**

M.G. Lo descubrí hace 5 años, aproximadamente una vez que vi el perfil en Facebook de un amigo que se llama Ignacio. Los colores que había elegido para decorarlo no correspondían con su nombre. Para mí, su nombre era predominantemente amarillo. Ahí es cuando empecé a investigar, porque me di cuenta que otras personas no percibían esos colores. La sinestesia es algo que está en ti, de lo que no eres completamente consciente. Hice entonces un Test desarrollado por la Universidad de Sevilla y confirmé que poseía la condición de sinestesia.

**M.M. Descripción de sus asociaciones sinestésicas: ¿Percibe colores únicos o conjunto de colores, percibe figuras geométricas, percibe objetos, personas, escenas en movimiento, imágenes bidimensionales, tridimensionales?**

M.G. Los colores que percibo con cada vocal son los siguientes: ‘A’ – rojo, ‘E’ – azul, ‘I’ – amarillo, ‘O’ – a veces marrón a veces negro, ‘U’ – verde

**M.M. ¿Cómo se organizan en el espacio las asociaciones visuales sinestésicas? ¿Pueden cambiar estas asociaciones en el tiempo, como en una obra de videoarte, o se distribuyen en un plano imaginario?**

M.G. Percibo manchas de colores en movimiento que pueden ser más o menos intensas. Son casi como luces de colores que están en movimiento hacia mí. No cambian con el tiempo, sino que las mismas asociaciones que tenía desde la niñez se han mantenido a lo largo de los años. Es algo similar a recibir balazos de color. Cuando coloreo alguna palabra lo hago según su color. Si veo una palabra pintada de otro color que no le corresponde es para mí como una falta de ortografía.

**M.M. ¿Al leer un texto, percibe un color general para las palabras o solo letras en particular?**

M.G. Las asociaciones las percibo en relación al sonido de las vocales. Al leer, tengo que imaginar el sonido de las vocales para ver los colores de las vocales. Por lo general es la primera vocal la que determina el color que predomina. Por ejemplo, al escuchar el nombre ‘Julia’, percibo con mayor intensidad el color verde, correspondiente a la vocal ‘u’. De igual manera, el nombre ‘Pepe’ es azul.

**M.M. ¿Es necesario entender el significado de las palabras para percibir la asociación cromática correspondiente?**

M.G. No es necesario. También percibo colores al escuchar un habla en otro idioma. Por ejemplo, al escuchar hablar en francés percibo mucho el color azul, ya que es un idioma en donde abunda la letra ‘e’. De igual manera, el italiano lo percibo como un idioma muy amarillo. Al escuchar música orquestal, me pasa que el timbre de los violines es amarillo, y el de los contrabajos es negro.

**M.M. ¿Reconoce relaciones emocionales causadas por las asociaciones cromáticas que causan los grafemas?**

M.G. Prefiero las palabras que tienen colores en armonía. Percibo un orden en ellos. Me gusta que las cosas estén ordenadas. Sin embargo, hay palabras cuya sonoridad me

gusta, pero no el color de sus letras. Sin embargo, hay palabras que me parecen feas, y por lo general es por asociación a los colores que tienen. Percibo palabras más o menos intensas, al ser una persona tranquila prefiero los colores menos intensos. Por ejemplo, el nombre 'Marta' lo ve de un tono rojo suave, sin embargo, la palabra 'rata' la veo de un rojo intenso, por la influencia del sonido 'r'. Cuando tenía aproximadamente 5 ó 6 años, al aprender a leer, el color verde botella no me gustaba. Cuando aprendí que los árboles tenían ese color, prefería no dibujar árboles, para no usarlo. Así que hay evidentemente emociones que asocio a los colores. A mi hijo le pondría un nombre con muchas vocales, como un pequeño arcoíris. El nombre 'Valentina' tiene los colores rojo, amarillo brillante y un poco de azul. Es muy brillante.



## **Anexo 2: Entrevista 2**

**NOMBRE: MATILDE NAVARÁN**

**EDAD: 31 AÑOS**

**PROFESIÓN: MAESTRA DE FRANCÉS. MAGISTERIO DE MÚSICA.**

**BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA:**

Matilde Navarán toca el piano, disfruta al escuchar todo tipo de música. Debido al trabajo de su padre, que es militar, viajó mucho por Andalucía con su familia durante su niñez. Durante sus estudios de carrera se apuntó al coro de la Universidad de Sevilla. Posteriormente estudió un grado superior de 2 años en fotografía artística. Desde la niñez tuvo el pasatiempo de colorear y dibujar. Vivió un año en Irlanda mientras trabajaba en una casa cuidando niños. Después vuelve a España, y posteriormente viaja a Francia, donde reside durante 3 años. Actualmente lleva viviendo casi 3 años en Sevilla, España.

**M.M. ¿Qué tipo de sinestesia posee?**

M.N. Mi sinestesia es de tipo graphema/color. Veo colores al leer números. Me pasa también con las letras, sobre todo las vocales, pero es más claro e intenso con los números. No percibo colores al escuchar sonidos sino al leer.

**M.M. ¿Cuándo descubrió que era una persona sinestésica?**

M.N. Cuando estaba en el Instituto me imaginaba los números de colores. Siempre tuve buena memoria con los números. El número del piso en el que vivíamos con mi familia era 12, y recuerdo verlo con los colores correspondientes. Cuando tenía 6 años y vivíamos en Jerez de la frontera veía los números en cada planta. Todos estaban escritos en azul, pero yo los veía de colores distintos. Siempre se han mantenido esos colores, no han cambiado con el tiempo.

**M.M. Descripción de sus asociaciones sinestésicas: ¿Percibe colores únicos o conjunto de colores, percibe figuras geométricas, percibe objetos, personas, escenas en movimiento, imágenes bidimensionales, tridimensionales?**

M.N. Nunca he sido particularmente buena en matemáticas. Para recordar números largos me han ayudado mucho las asociaciones con los colores. Cuando vivía en París,

las líneas del metro eran de un color, y a veces no coincidía con los números que yo veía. Esto me llevó a perderme confundirme de línea varias veces, porque confundía el color del número que yo veía con el color de la línea. El número 1 es blanco, el 2 amarillo, el 3 azul oscuro, el 4 rojo tirando a burdeos, el 5 solo lo veo naranja, pero cuando está con otros colores lo veo verde. El 6 lo veo rosita claro, el 7 es gris-plateado, metálico, pero no brillante, el 8 es como un morado muy oscuro – como las galaxias. El 9 es marrón, y el 0 es negro, aunque solo acompañado de otros números. Los colores más negros facilitan los colores que yo veo.

**M.M. ¿Cómo se organizan en el espacio las asociaciones visuales sinestésicas? ¿Pueden cambiar estas asociaciones en el tiempo, como en una obra de videoarte, o se distribuyen en un plano imaginario?**

M.N. Los números contagian a otros números que están cerca. Si el número está solo lo veo de un color y si está con otro, adquiere el color del otro. Los primeros números ocupan más espacio en mi mente, como que tienen más color. El 5 lo veo verde, así que los números del cincuenta (51,52,53, etc.) los veo de tono verdoso.

**M.M. ¿Al leer un texto, percibe un color general para las palabras o solo letras en particular?**

M.N. El francés es verde, porque tiene muchas letras ‘e’. El español es más rojo por la letra ‘a’. En el inglés, por ejemplo, la vocal que está escrita muchas veces se pronuncia de manera diferente al español. En ese caso predomina la letra que leo y no el sonido que tiene. Al leer un número grande, de muchas cifras, lo veo inicialmente sin color. Cuando empiezo a pensar el número, lo veo con colores. Predomina el que está primero. Luego veo una mezcla de todos, aunque no en el orden en el que están.

**M.M. ¿Es necesario entender el significado de las palabras para percibir la asociación cromática correspondiente?**

M.N. No, me pasa al leer la letra o los números independientemente del idioma. Siempre he sido muy visual. Me gusta dibujar planos de casa. Cuando pienso en los metros se me viene el color de los números. También tengo memoria fotográfica. Tenía un profesor que nos hacía hacer esquemas, para mí era fácil recordarlo visualmente. Al

estudiar fotografía gané un premio por reconocer la mayor cantidad de trabajos de otros autores.

**M.M. ¿Reconoce relaciones emocionales causadas por las asociaciones cromáticas que causan los grafemas?**

M.N. Es más parecido a una intuición, pero que permanece en el tiempo. Cuando veo dos números juntos los dos números ocupan un espacio, pero el primero ocupa más. Por ejemplo, en el número 12 ocupa más espacio el color correspondiente al 1. También los días de la semana tienen un color. Igualmente, las asignaturas de estudio también son de colores. En la música, los acordes menores los veo de color azul. Lo relaciono a una emoción de tristeza. Me gustan mucha más los números pares que los impares. Mi color favorito es el morado, aunque ningún número corresponde a este color. El 3 lo veo de color azul, translúcido, me gusta mucho. El 9 lo veo marrón y no me gusta para nada ese color. Mi profesora de piano me pintaba los acordes de colores, así era más fácil recordarlos. Yo los pintaba del color del grado correspondiente en la escala (1º, 2º, 3º, etc.), por ejemplo, la nota 'fa' es de color rojo por ser el 4to grado de la escala de Do. En la facultad había un xilófono que tenía colores y no me gustaba porque no correspondía a los que yo veía.

### Anexo 3: Esquema de la Investigación



#### Anexo 4: Aportación práctica 5: Ainulindalë



Figura 6.1 Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España.



Figura 6.2. Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 34,5 x 29 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. (Detalle I).



Figura 6.3. Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 29 x 34,5 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. (Detalle II).

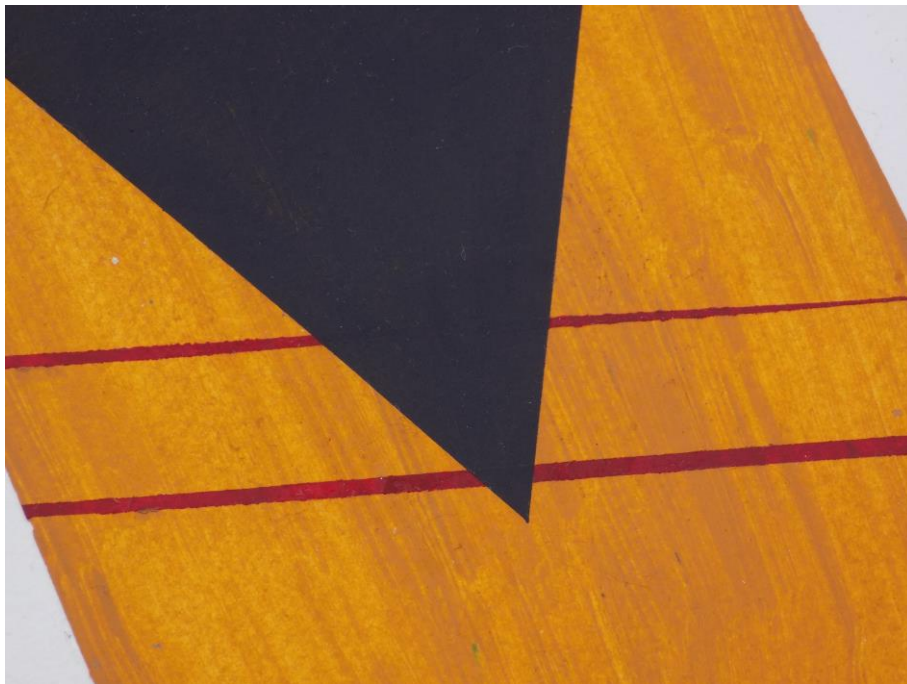


Figura 6.4. Marco Mosquera. *Ainulindalë*. Acrílico sobre papel. 29 x 34,5 cm. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España. (Detalle III).



CATALOGACIÓN DE LA OBRA:

<b>Tipología:</b>	Obra pictórica
<b>Autor:</b>	Marco Mosquera
<b>Técnica:</b>	Acrílico sobre papel
<b>Tamaño de la obra:</b>	34,5 cm x 29 cm
<b>Fecha:</b>	Marzo, 2020
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Título corto:</b>	<i>Ainulindalë</i>
<b>Localización:</b>	Archivo digital del autor, Sevilla.

## PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

*Ainulindalë* es una propuesta visual formulada a partir de una obra musical. La concepción parte de un poema sinfónico estrenado el año 2017 en la ciudad de San Petersburgo, Rusia (<https://youtu.be/5Jxgub8DQaQ>). Posteriormente, fue realizada la obra pictórica *Ainulindalë* en acrílico sobre papel. El poema sinfónico está inspirado en el inicio del *Silmarilion* de J. R. R. Tolkien. En el primer capítulo de su obra, Tolkien narra la creación del mundo a través de la música. *Ainulindalë* está en lengua quenya, uno de los idiomas desarrollados por el escritor para el desarrollo de su monumental mitología fantástica. Su traducción al español es “La música de los Ainur”. Tolkien narra tres momentos de la creación. En el primero, Ilúvatar propone un tema musical, a través del cual crea a los Ainur. El tema empieza a resonar por todo el universo con una descripción muy detallada de los timbres y sonoridades logradas por la imitación y variaciones de los Ainur del primer tema. En el segundo momento, aparece en escena el antagonista Melkor, quien ansía el lugar de Ilúvatar y busca por su cuenta el “fuego de la vida”. Los Ainur empiezan a imitar el tema de Melkor y esto produce una gran disonancia en el universo. En el tercer momento, Ilúvatar propone un tercer tema diferente a todos los anteriores. Con esto los Ainur abren sus ojos y se les muestra la tierra que han creado y a los hombres.

Tolkien incorpora una relectura del Génesis, parafraseando el conflicto entre el Creador y Satanás. En la tradición cristiana, Lucifer es considerado como el director musical de la alabanza celestial antes de su caída. A partir de este relato el poema sinfónico propone una obra programática. *Ainulindalë* ha sido desarrollada en la forma de un tríptico que represente los tres momentos de la creación como la relata Tolkien.

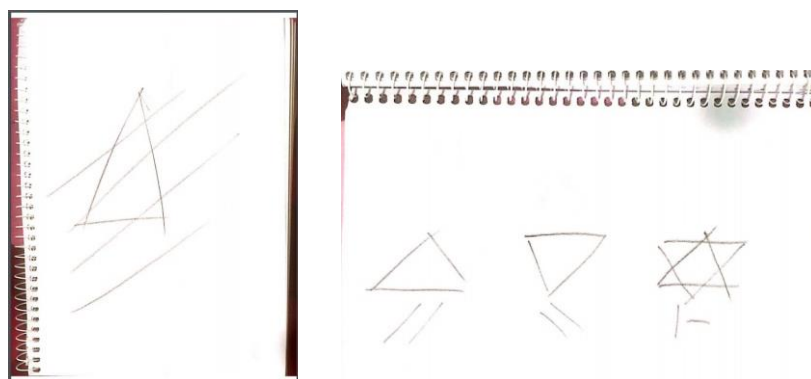


Figura 6.5. *Bosquejos para Ainulindalë.*

Se utilizó la figura del triángulo por ser la representación arquetípica de la proporción divina. La gama de colores representa a los personajes tratados en cada uno de los momentos del relato. El orden del tríptico es de izquierda a derecha, correspondiendo con cada momento de la creación. En el relato de Tolkien, Melkor utiliza los diseños de Ilúvatar, pervirtiéndolos. Por esta razón se utiliza una inversión de los colores y el sentido de las figuras. El tercer momento es la realización de que el resultado del conflicto es el mundo del hombre, con su propensión tanto para el bien como para el mal.



Figura 6.6. *Proceso para Ainulindalë (I)*. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España.

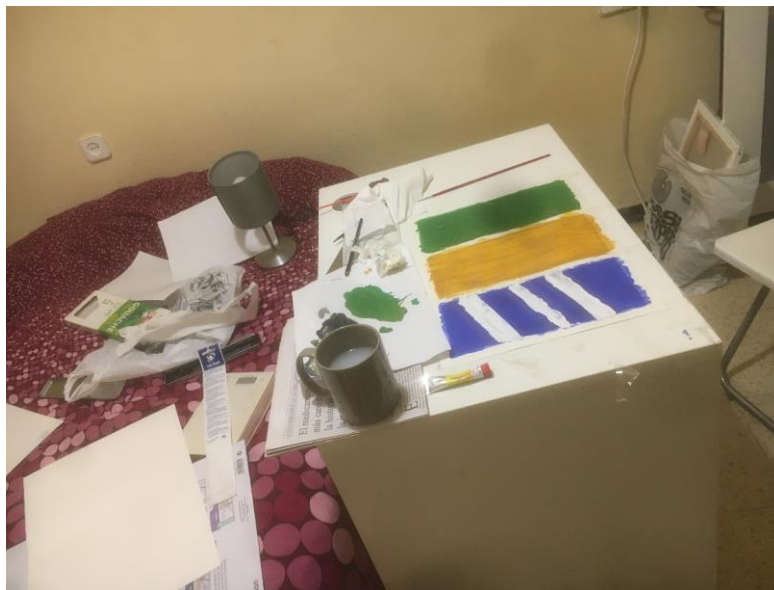


Figura 6.7. *Proceso para Ainulindalë (II)*. 2020. Archivo digital del autor. Sevilla, España.

## Anexo 5: Índice de autores

- Aristóteles, 61, 62, 66  
Алдошина, Ирина, 69  
Bach, Johann Sebastian, 98, 103, 104, 108, 109, 110, 114, 127, 135, 136, 137  
Barba, Rafael, 55  
Bartel, Dietrich, 72, 73, 74, 75, 76, 103, 112, 116, 118, 132, 135, 136, 137  
Barthes, Roland, 83, 87  
Beethoven, Ludwig (van), 29, 100, 101, 111, 134, 136  
Cao Marián, 106  
Casquero, Manuel, 66  
Cassirer, Ernst, 58, 59, 60  
Cazurra, Anna, 70  
Dondero, María, 93  
Durand, Jacques, 81, 83, 84, 133  
Ebitz y Hayden, 115  
Forkel, Johann, 110  
Galeev, Burat, 127  
Галеев, Булата, 89  
García de Diego, Vicente, 73  
García, Antonio, 62  
García, Francisco, 63  
Gardner, Howard, 56, 57  
Gómez, Hernando, 81  
Gómez, Salvadora, 81  
Goodman, Nelson, 56, 57  
Groupe μ, 81, 93, 94, 125  
Hopkins, Yvonne, 62  
Kandinsky, Vasily, 84, 85, 86, 133  
Карнак, Андрій, 89  
Klinkenberg, Jean, 61, 82, 83  
Köhler, Wolfgang, 93, 134  
Lévi-Strauss, Claude, 56  
Mahler, Gustav, 33, 107, 108, 130, 136  
Мамардашвили, Мераб, 55, 58  
Menéndez-Pidal, Silvia, 83  
Merino, Jesús, 68  
Mitchell, John, 102  
Nietzsche, Friedrich, 78  
Panofsky, Erwin, 78, 79, 80  
Pausanias, 65, 66  
Pavlov, Iván, 94  
Paz, Octavio, 36, 42, 61, 62  
Peterson, Jordan, 95, 96  
Platón, 60, 63, 67  
Plinio el Viejo, 65  
Pólux, 65  
Ручьевская, Екатерина, 66, 98  
Приттс, Рой, 69  
Quintiliano, Arístides, 67, 68, 70, 71, 72  
Rachmaninov, Sergei, 105, 135  
Ramachandran, Vilayanur, 92  
Rowley, Brian, 62  
Silz, Walter, 62  
Sonesson, Göran, 93  
Toff, Nancy, 98  
Wagner, Richard, 55  
Winn, James, 62  
Wölfflin, Heinrich, 54

