

# Sobre las relaciones entre música y pintura

## Connections between music and painting

ROMÁN DE LA CALLE

*Universidad de Valencia. Valencia, España*

roman.calle@dva.gva.es

RESUMEN • El ensayo se aproxima a las relaciones presentes en los dominios distintos de la música y de la pintura. Propone, a la vez, algunas claves generales de históricas relaciones y periódicos diálogos, para aproximarse luego a una posible confluencia entre música y pintura, planteando cierta hibridación y transtextualidad como parte intrínseca de cualquier manifestación artística contemporánea.

**Palabras clave:** artes plásticas, música, hibridación, transtextualidad.

ABSTRACT • This essay focuses on the connections between the different fields of music and painting. In turn, it proposes some general keys to historical relationships and periodical dialogues; subsequently, it approaches a possible convergence between music and painting, presenting a certain hybridization and transtextuality as an inherent part of any contemporary artistic manifestation.

**Keywords:** plastic arts, music hybridization, transtextuality.

1

Cuando, por muy diversas motivaciones, he debido aproximarme reflexivamente al juego de relaciones que los distintos dominios de las manifestaciones artísticas han ido manteniendo entre sí, a lo largo de la historia del arte, siempre me ha impresionado el ineludible papel mediador/regulador que, de una u otra manera, ha desempeñado, por lo común, el lenguaje hablado, en esa serie de intercambios. Al fin y al cabo, el lenguaje ha sido históricamente como el auténtico guardián de la puerta, como el persistente vigilante del obligado desfiladero conducente a esas compartidas comunicaciones «interartísticas».

A decir verdad, es como si la razón —encarnada directamente en el lenguaje— exigiera y se reservase de manera implacable la supervisión, próxima o remota, de todos los posibles diálogos planteados en el seno de las Bellas Artes, regulando cualquier aproximación entre las distintas manifestaciones artísticas, desde su atalaya «metalingüística», incluso en aquellos momentos en los cuales la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad han podido adquirir carta de naturaleza, como sucede en la compleja situación actual del panorama artístico contemporáneo, saturado de transvisualidades.

Es más, si alguno de esos plurales intercambios históricos entre las artes ha gozado de especialísimo predicamento y ha podido ostentar el más elevado respaldo común, como modelo paradigmático de intervención, hay que reconocer indudablemente que siempre ha debido encontrarse, protagonizando uno de los polos activos de tal interconexión, la alargada sombra del lenguaje, en pleno rendimiento y astuta postura.

(A) De este modo, el omnímodo activismo —implantado y vigente durante siglos— del viejo *motto* horaciano del *ut pictura poesis* (convertido, de hecho, en la aplicación normativa del *ut poesis pictura*) ha marcado, sin duda, el principal camino a seguir, en casi todos los niveles y modalidades de los siempre numerosos intercambios experimentados en este contexto —digamos que como mínimo «vidrioso y comprometido»— de las Bellas Artes.

En realidad, la poesía penetraba por doquier los intersticios de las formas visuales, siendo éstas a lo sumo las «manifestaciones sensibles de esas ideas», encarnadas en el lenguaje y vehiculadas asimismo en ese bagaje plural —suma de colores, formas, volúmenes y texturas— en el que se resuelven, consolidan y transforman las artes plásticas.

Lenguaje e imágenes siempre mantuvieron relaciones frecuentes, pero nada fáciles y por lo común propiciadas institucionalmente, con fuerza. Y en ese marco las pugnas entre subordinaciones, diálogos y autonomías fueron básicamente constantes, intensas y no siempre pacíficas. En resumidas cuentas, ha sido éste un mapa de opciones que, incluso hoy en día, en la primera década de un nuevo siglo, sigue vigente, aunque esté fuertemente metamorfoseado bajo distintas rúbricas, en casi todos los territorios artísticos por donde peregrinan y transcurren las numerosas experiencias artísticas interdisciplinares actuales.

(B) Otro tanto cabe decir, por supuesto, del modelo *ut poesis musice*, cuya mayor baza, quizás, haya sido históricamente el dilatado sometimiento de la música a la poesía —convertida ésta en la palabra cantada— consagrando, de este modo estratégico y funcional, el franco predominio —una vez más— del lenguaje hablado sobre todas las demás modalidades y tipologías de sonidos.

No en vano la versátil semanticidad de la palabra ha sabido imponer y fomentar, sobre la estricta sintaxis musical, sus propias franquicias, desempeñando asimismo las funciones eidéticas del logos (ora transformado en palabra, ora retenido como pensamiento) y regulando cualquier tensión que se hayan podido establecer entre el plano de lo sensible, el nivel emotivo y el propiamente racional.

Recuérdese, por ejemplo, cómo en las puertas mismas de la modernidad e

incluso en el orgulloso Siglo de las Luces, tanto «la estética de la *ratio*» como «la estética de la *délicatesse*» pugnaban, en sus afanes teóricos y ambiciones prácticas, por descubrir las claves normativas de las Bellas Artes, bien fuera desde la mirada racional o desde las opciones del sentimiento y del gusto. Pero en ambos casos, el espejo inmediato tanto de la razón como de la emotividad no hacía sino reflejar la prioridad y el particular alcance de las fuerzas comunicativa, expresiva y reflexionante de la palabra, sobre cualesquiera otros medios y ámbitos artísticos. Doblegándose éstos a sus metalingüísticos consejos o dictados, según los casos.<sup>1</sup>

(c) Sin embargo —todo debe sopesarse—, también en esa época, en la que la modernidad abría sus puertas al despliegue y el reconocimiento de los valores y las posibilidades estrictamente humanos, encontramos en el mundo de las artes una doble mirada, en sus búsquedas paulatinas por descubrir —desde el plexo de las relaciones posibles entre ellas— un cierto liderazgo, a partir de las correspondientes trayectorias y sus respectivas aportaciones.

De algún modo, el reflexivo despliegue de la teorización de la pintura —como sugerente mundo de la imagen— se encuentra con el hecho de que puede abrirse y mirar interesadamente hacia el dominio de la palabra, siguiendo, en ese sentido, el ya consolidado imperativo del *ut poesis pictura*. El teatro —como poesía representada— sería el máximo y genuino modelo de esa regulación, el polo de atracción de una cierta unidad interartística, en la cual la palabra se hace visible y deviene imagen parlante e incluso palabra pintada. *Tableau vivant*, que habla y se mueve en el escenario de la vida, porque la vida toda se transforma e intensifica en una compartida representación.

Es sabido que la búsqueda de la *poétique* —la definición de las reglas de la poética— se extrapola desde el contexto de la literatura y de la retórica hacia los demás ámbitos artísticos y, una vez más, la teoría del arte trenza estrechamente sus dedos con la práctica artística, conformando un fuerte vademecum de normalizaciones y de reglas.

Es así como el mundo de las imágenes se aproxima, en una nueva vuelta de tuerca, al mundo de la palabra. La sombra vigilante de las imágenes está trenzada sutilmente de palabras y de guiños literarios. O dicho directamente: las palabras se convierten en la inseparable sombra de las imágenes. Los valores vitales que comunica la pintura, a través de los valores sensibles y formales, necesitan traducirse con palabras. Son palabras pintadas.

Pero asimismo, tampoco faltan los deslizamientos de las miradas que, desde la pintura, apuntan hacia el ámbito de la música, entendiéndolo como genuino conjunto de relaciones, como el contexto depurado de la sintaxis, como el modelo máximo de la pureza de las conexiones formales y paradigma del triunfo de la forma y de la unidad. Es así explicable que arquitectura y música compartan para muchos teóricos todo un bagaje común y que desde ese núcleo versátil se intente abordar las claves de especificación general del arte y viabilizar

---

<sup>1</sup> Un magnífico recorrido por este tema, centrado en el contexto de la ilustración francesa, puede encontrarse en Enrico Fubini (1994, 2003).

una posible poética diferente, no coincidente con los peajes impuestos desde la prioridad de la palabra. Por eso también el mundo de la imagen atiende, por su parte, hacia esa diferenciada orientación interdisciplinar: *ut pictura musice* como fórmula didáctica, que operativamente intentará adecuarse a las estrategias del *ut musice pictura*.

A menudo, no se presta la debida atención al seguimiento de ese doble rumbo modelizador —posible— frente al que las artes plásticas se han encontrado históricamente. Sin embargo, tanto a nivel práctico —con el desarrollo de las manifestaciones artísticas pertinentes— como a nivel teórico —con la formulación de las respectivas «poéticas» y su justificación estética— esa dualidad no es, ni mucho menos, baladí para la historia de la pintura. Comporta su propio peso y se abre arborescentemente hacia «otras» posibilidades.

Metafóricamente, diríamos que dos briosos corceles han podido dinamizar y han guiado diacrónicamente el carro de la imagen, ceñidos a él y engalanados con sus mejores atractivos y preseas: la poesía y/o la música. Bien que, a su vez, entre ellos mantienen un tupido entramado de débitos y compromisos. La poesía (como palabra) hermanada con la música. Y la música, sospechosamente, en perpetua deuda con la soterrada jurisdicción de la palabra, transformada en poesía.<sup>2</sup>

De seguir y entregarse, la elaboración de las imágenes al modelo de una u otra opción, los resultados, las exigencias y las posibilidades comunicativas de todo ello derivados nunca, por definición, son los mismos. Entre el consagrado modelo del *ut pictura poesis* y la experimental viabilidad de la fórmula poética del *ut pictura musice* se abre siempre un doble reto, ante el ejercicio investigador de la pintura, a pesar de que ya sepamos, por nuestra parte, los dispares desenlaces que la historia del arte nos ha deparado en ambos sentidos y opciones.

Incluso en el caso en que se planteen —como línea argumental y temática— las relaciones entre los dominios de la música y de la pintura, tal como sucede en el presente ensayo, habrá que atender asimismo a esa doble pauta de modelización, cuestionándonos, en cuanto analistas, cómo es abordada, por parte de cada uno de los distintos artistas, que han querido experimentar, en esta tierra de nadie y de todos, la interdisciplinaridad de las artes, aventurándose desde las exigencias y condicionamientos que impone la interna musica-

---

<sup>2</sup> Al referirnos a la fórmula *ut pictura musice* subrayamos ante todo el carácter puro o absoluto de la música, al margen de cualesquiera cargas referenciales extramusicales (textos, títulos descriptivos, asociaciones con la naturaleza). Es decir se trataría de músicas instrumentales sin ningunas intenciones descriptivas ni evocativas explícitas. No se olvide que a lo largo de todo el siglo XIX se mantuvo una larga pugna entre los partidarios de «la música pura» y los defensores de «la música descriptiva o alusiva». El viejo modelo del origen natural de la música tuvo su alargado peso histórico en las teorías de la imitación perceptible de la naturaleza. Frente a ello, ya en el siglo XX será el trabajo humano y sólo él quien se atreva a reivindicar el aspecto creador y constructor de las obras artísticas. El modelo de la música pura y absoluta, desligada de referencias extramusicales, será fundamental para las artes plásticas y su autonomía frente a referencias literarias.

lidad de la pintura o desde una cierta narratividad descriptiva parangonable, pictóricamente, con la acción de las palabras.

En cualquier caso, por nuestra parte, una vez expuestas algunas claves generales de esas históricas interrelaciones y periódicos diálogos entre los dominios de las artes, que hemos avanzado brevemente, intentaremos asimismo aproximarnos, más explícitamente, a la cuestión de las posibles confluencias entre música y pintura.

## 2

El que las confrontaciones entre música y pintura no hayan sido ni mucho menos extrañas, a lo largo de la historia, y siga siendo aún una especie de reto recurrente, mantenido en el contexto de la cultura, el hecho de seguir intentándolo, una y otra vez, hace evidente que esa arriesgada operación de instaurar juegos de contrastes entre música y artes plásticas no deja de ser, cuando menos, escabrosa y complicada. Pues, está claro que un horaciano muro de bronce<sup>3</sup> —*Hic murus abeneus esto*— separa drásticamente la naturaleza de ambos dominios. El uno es íntegramente visual, mientras que la naturaleza del otro ámbito no es tal, en absoluto, sino plenamente de carácter sonoro.<sup>4</sup>

Ahora bien, sentada ya la existencia natural del muro, ¿a qué estrategias es posible apelar para poder salvarlo, aunque sólo sea subrepticamente, en determinados puntos de su trazado? Dicho de otra manera, ¿bajo qué premisas y condiciones han sido viables determinadas confluencias entre música y artes plásticas? ¿Qué pértigas se han utilizado para —con poética deportividad— hacer efectivo el intento de saltar el *murus abeneus*, experimentalmente hablando?

Recuerdo bien que hace algunos años leí determinados trabajos del músico español Ramón Barce —que seguramente continúan aún diseminados en publicaciones diversas— en los cuales se abordaba, incisiva, pero brevemente, este mismo tema de la posible confluencia entre las artes.<sup>5</sup> Un especial interés

---

<sup>3</sup> La referencia clásica al «muro de bronce», como algo que se sabe y asume como regla/principio infranqueable, es ya bien conocida en Horacio *Epístolas I*, 1: 60-61 y también en *Odas III*, 3, 65. En la teoría del arte el *murus abeneus* se toma como expresión consagrada de una cierta normatividad debidamente fijada. Así la utilizamos nosotros aquí, como frontera definitiva entre música y pintura.

<sup>4</sup> No olvidemos que la música es un mensaje autónomo y completo que no necesita, en principio, de ninguna ayuda o justificación extraacústica (cf. Barce, 1980).

<sup>5</sup> Se preocupaba el conocido y destacado músico e investigador de algunas relaciones/diferencias entre música e imagen, centrándose especialmente en el contexto del cine, de la televisión y del teatro. Ámbitos todos ellos en los cuales precisamente entran en especial relación la música y las imágenes, como estamos acostumbrados a experimentar como espectadores. Pero también se arriesgaba a investigar sobre las posibles conexiones entre música y pintura. Tema del que ahora nos ocupamos y que no es posible asimilar a las otras modalidades artísticas, sin más, para hacer viable algún recurso comparativo en estos dominios.

despertó en mí la propuesta que exponía en el estudio titulado «Entre plástica y música» y en el cual quisiera ahora basar someramente las presentes reflexiones.

Entraremos directamente en materia trazando un esquema de las fórmulas en las que cabría fundar —hoy— las posibilidades de que música y pintura entren en relación, cruzando/transgrediendo sus respectivas fronteras, es decir, salvando el muro de bronce de sus correspondientes naturalezas.

Deberemos tener muy claro que una cosa serán las asociaciones entre pintura y música (y lo mismo cabría afirmar, en esta línea de cuestiones, del caso de la escultura o de la arquitectura, como artes plásticas) que se presentan (a) como confluencias externas —es decir que respetan el ser propio de la música como sonido y el ser de lo plástico como visual— pero además con un evidente carácter de confluencias adjetivas y periféricas, como es el caso de los «juegos de evocación bifronte entre imágenes visuales y sonoras» o las «conversiones temáticas del mundo sonoro para la acción plástica», como sucede frecuentemente, cuando la pintura o la escultura dedican sus obras a inmortalizar personajes (compositores, intérpretes o cantantes) que destacaron en el mundo de la música con sus retratos, a recordar acontecimientos musicales (conciertos, óperas, ballet) o a la minuciosa y seriada representación de instrumentos bien sea alegóricamente o con finalidad estrictamente descriptiva de los mismos.

Muy distintamente habrá que abordar el ámbito de las asociaciones entre imagen y sonido que siguen consolidándose (b) como confluencias externas, pero que, incluso respetando el ser propio de la música y el ser específico de lo visual, como estructuras independientes, planifican una intencionada superposición o paralelismo de estructuras, con el fin de producir, como efecto resultante, un complejo artístico intelectualmente homogéneo. Y, en este caso, una nueva entidad de «comprensión argumental» se perfila, capaz de subsumir en su seno las formas musicales y las formas plásticas, sobre las que se yergue el nuevo parámetro, buscando el sueño de la obra de arte total. Tampoco habrá que relegar aquí el papel que en ese núcleo argumental —que dialécticamente corona y unifica externamente a las estructuras superpuestas (musicales y plásticas)— desempeña la poesía, el lenguaje, el argumento, el pensamiento como clave determinante de ciertas mediaciones.

Por último, más allá de las confluencias externas (bien sean éstas adjetivas y periféricas o propias de la superposición de estructuras en sí mismas de naturaleza independientes, pero unificadas por la mediación paralela de la poesía) habría que apuntar la existencia de —quizás— el único/auténtico camino para superar el muro de bronce que separa ambos mundos: (c) se trataría de viabilizar realmente algún tipo de confluencias internas, dando paso franco al hecho de que la música traspase la frontera de la plástica y, para ello, tendría que construirse ella misma visualmente; por su parte, *mutatis mutandis*, el ámbito de la plástica, haciendo lo propio, debería traspasar el muro de la música, incorporando y propiciando, en su seno, parámetros propios de la sonoridad.

De este modo, más allá de las evocaciones, las memoraciones, los homenajes y las estudiadas superposiciones y paralelismos estructurales, estaremos

ante los dominios de la «música visual» y/o de la «plástica sonora». Y la confluencia real se habrá llevado a cabo, demoliéndose —al menos una parte— del muro guardián.

Veamos, pues, ahora punto por punto, con algo más de detenimiento, cada una de estas tres fórmulas ya aquí escuetamente apuntadas.

(a) Comenzaremos desde la perspectiva quizás más externalista, introduciéndonos sucintamente en lo que bien cabría denominar el «estadio evocativo» de las posibles confluencias entre ambos dominios artísticos.

Así tendríamos, por una parte, el conocido hecho de que el complejo sonoro de una obra musical pueda evocar determinadas imágenes visuales. O que, a la inversa, una obra pictórica se adscriba o vincule culturalmente, también por evocación o asociación, a determinadas propuestas/«imágenes» sonoras. A ello, en la mayoría de casos, puede ser que nos ayuden también —como receptores— los propios títulos de las «composiciones», si aportan una mínima información descriptiva o connotativa sobre estas confluencias y evocaciones (cf. Mit, 2002).

En realidad, hay que reconocer que nos servimos, por lo común, de claras expresiones metafóricas cuando afirmamos que una determinada obra musical reproduce —imita, traduce, transforma o evoca— por ejemplo, un cuadro (dominio visual) en sonidos, o que una pintura hace igualmente lo propio (traducir/mimetizar visualmente) determinados efectos provocados por una pieza musical.

Tales asociaciones evocadoras son incontrolables —tanto por el autor como por los receptores— y carecen además de raíces reales en los fenómenos visuales y/o sonoros correspondientes. Son, a lo sumo, claramente adjetivas y periféricas. Pero prestémosles decididamente más atención.

¿Qué se quiere decir, ni más ni menos, con todo ello, respecto a los procesos y a las tareas desarrollados por los respectivos artistas involucrados, en cuanto se trata de compositor y/o de un pintor?

1. Algunas veces lo que afirmamos es que nos consta que el músico y/o el pintor se han inspirado en un determinado cuadro / en una determinada pieza musical, a la hora de articular / componer sus correspondientes obras. Es decir que las obras, convertidas en inspiradores puntos de partida, han provocado, más o menos, en los autores ciertos impulsos / estados «creadores» que, en consecuencia, han conducido a la conformación de la propuesta artística resultante.
2. Otras veces quizás prefiramos afirmar que el músico o el pintor tras dichas experiencias estéticas han intentado describir analógicamente imágenes visuales o imágenes sonoras: o sea producir imitaciones musicales de sugerencias visuales convertidas en experiencias sonoras, o imitaciones visuales de sugerencias sonoras transformadas en experiencias visuales.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Aquí podríamos referirnos a las correspondencias sinestésicas entre música y pintura,

3. En otros casos, más bien, nos limitamos a afirmar que músico y/o pintor se han sentido, de alguna manera, fuertemente identificados, frente a determinadas circunstancias y experiencias próximas, forjando un cierto clima espiritual común.

Ese carácter adjetivo y periférico de las afinidades y evocaciones concomitantes entre música y pintura queda muy claro desde el momento que, en tales diálogos culturales, la específica dimensión plástica de la pintura nunca deja de ser estrictamente visual, mientras que, en igual medida, el dominio propio de lo musical sigue siendo drásticamente sonoro. *Hic murus aheneus esto*. Se trata de dos mundos que no se comunican sustancialmente si no de formas quizás imprevisibles, confusas e infinitamente variadas, por medio de la activa fantasía del oyente/contemplador.

Pero, en resumidas cuentas, con tales fórmulas explicativas, lo máximo que nos atrevemos a sugerir es una cierta posibilidad de lectura, que sin duda no excluirá otras plurales interpretaciones —diferentes e incluso contrarias o ajenas radicalmente— de los mismos fenómenos artísticos.

(B) ¿Cabe plantearse otra fórmula diferente a estos juegos evocadores, a los que nos hemos referido como primera instancia, en esta indagación de confluencias entre el dominio pictórico y el musical? ¿Cabe abrir una vía de comunicación en el muro, que apunte a la posible existencia de un cierto correlato entre las estructuras de las respectivas obras?

Evidentemente la respuesta inmediata que somos capaces de dar es que sí que existe tal fórmula. Históricamente, la tenemos registrada bajo los nombres de ópera, drama musical, melodrama o «ballet», como espectáculos mixtos, donde la estructura de lo visual y la estructura de lo sonoro se encuentran adecuadamente superpuestas y entrelazadas. Pero sin olvidar nunca que ambas estructuras son independientes, a pesar de que se hallen bien coordinadas para producir paralelamente un complejo de experiencias receptoras homogéneas.<sup>7</sup>

Diríase que el mundo visual y el sonoro, en este caso, trazan un efectivo puente de enlace común, que cobija a ambos simultáneamente, dependiendo del

---

que tanto satisfacían a Kandinsky, Kupka o Mondrian (en este último bajo la forma moderna del *jazz*). Por el contrario Klee no se satisfacía con las experiencias sinestésicas únicamente, ya que las relaciones que, por su parte, establecía entre pintura y música eran ante todo de tipo estructural (paralelismos estructurales entre ambos dominios) y mostraban básicamente un temple filosófico.

<sup>7</sup> Angel Fernández Mayo (1982) analiza los elementos de la «obra de arte total» en cuanto diversos y heterogéneos. Los resumimos, por nuestra parte. El primero de tales elementos sería «el tema o asunto dramático» tomado de la mitología, la leyenda o de la literatura épica. Otro sería el «texto» que definiría las situaciones y los datos concretos de la acción. El tercero sería la orquesta, intérprete de su «melodía infinita», de un discurso musical movido siempre por la idea dramática y su trascendencia. La voz humana ocuparía la cuarta posición. En quinto lugar se hallaría la escena como un conjunto (decorados, vestuario, caracterización, iluminación, dirección de actores). Por último, la «obra de arte total» demanda su público y su ambiente.

grado de esa superposición de estructuras los resultados unitarios de la obra global. La coherencia intelectual, es decir el «argumento» o la secuencialidad de las ideas transmitidas por el lenguaje vendría a convertirse en mediador dialéctico de esa superposición de estructuras sonoras y visuales, posibilitando un hábil y estético diálogo entre los mundos artísticos que nos ocupan, quizás tras la búsqueda interminable de la *Gesamtkunstwerk*, de la obra de arte total.

(c) Finalmente, la fractura del *murus aheneus* implicará realmente la revisión de aquellos parámetros definicionales propios de la música y/o de las artes plásticas. No en vano la «especificidad» de cada un de ambos mundos —el musical y el pictórico, que aquí nos ocupan— quedaría así superada/transgredida. Ni la sonoridad sería ya el único componente material de la música, ni tampoco la visualidad/plasticidad se mantendría como reducto apropiado de la pintura.

Ciertamente la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad, como ya se apuntaba desde el inicio de nuestro texto, se han convertido en notas básicas de cualesquiera manifestación artística contemporánea. ¿Acaso la poesía no busca, cada vez más, constantes aproximaciones hacia la plástica y el mundo de la musicalidad?<sup>8</sup> Y, desde esta perspectiva, cabe entender la historia de la invasión de la plástica en la música y de la música en las artes plásticas. ¿Va a complementar o sustituir la visualidad al sonido en esta denominada «música visual»?<sup>9</sup> ¿Va a complementar o sustituir la sonoridad a lo visual en esta alucinante «plasticidad sonora»?<sup>10</sup>

Sin lugar a dudas, la introducción en la música de un componente visual y/o la participación en el ámbito de las artes plásticas de un componente sonoro implican claramente la hipertrofia del valor concedido, en cada caso, a la organización temporal. Es el factor tiempo el que se amplía para dar cobijo en la música a elementos visuales y para asumir en las artes plásticas la presencia de sonidos.<sup>11</sup>

Dicho escuetamente, «la barrera/el muro queda, de esta manera, levantada y puede hacerse música con elementos visuales siempre que responda a estas dos condiciones: estar organizados en el tiempo y ser abstractos» (Barce, 1964: 12).<sup>12</sup> Es así como una obra musical podría abordarse con componentes plásticos, ya que «todas las cosas imaginables pueden entrar a formar parte de este tipo de

---

<sup>8</sup> Sólo a modo de ejemplo y por mantenernos en nuestra área más próxima, citaremos los numerosos y constantes trabajos de Bartolomé Ferrando.

<sup>9</sup> Obligado es recordar que justamente Ramón Barce asume como modelos de esta «música visual» determinados trabajos e intervenciones del Grupo Zaj, al cual estuvo vinculado.

<sup>10</sup> Quizás uno de los más destacados ejemplos actuales de esta «plasticidad sonora» sea asimismo el valenciano Francisco Orts y sus galardonados y reconocidos trabajos.

<sup>11</sup> Es sabido cómo al principios del siglo xx, el desarrollo de nuevos lenguajes musicales tienen también su paralelo en las otras artes y, en todas ellas, es de destacar —se trate de arquitectura, de literatura, de pintura o de música— la importancia del «tiempo», hasta el punto de que el factor de la temporalidad «ha ido pasando a un primer plano en el arte de todo el siglo» (cf. Biemel, 1973).

<sup>12</sup> Conviene recordar que lo abstracto no excluye el simbolismo.

obras», desde los propios intérpretes, objetos de todas clases y hasta el contexto mismo. De ahí que lo musical resida fundamentalmente en la combinación y selección de estos elementos, en su sucederse, interrumpirse, yuxtaponerse, variarse y recurrir, o sea en «comportarse exactamente igual que los sonidos en la obra musical tradicional».

También las artes plásticas se esfuerzan, en sus manifestaciones experimentales, por incorporar la organización temporal a su propia estructura, mediante cambios, movimientos y elementos de acción. Se trata de la creciente interpenetración de espacio y tiempo en las artes. No en vano, si la música, ceñida al sonido, ha experimentado cómo el sentido pánico de lo plástico penetraba en su constitución, también las artes plásticas han experimentado la angustia provocada por la presencia de la temporalidad, en un ámbito donde la espacialidad y la fijación eran preponderantes en su inmovilidad estructural.

Era necesario crear ámbitos de plasticidad en movimiento, en los cuales el tiempo se integrase como en la música. De esta manera se desarrolla un «tempo interno» en el cual los acontecimientos visuales, según su número y calidad, determinan asimismo densidades y tensiones variables.

¿Por qué no convertir el proceso de realización del cuadro en la obra misma? «Forma formante» y «forma formada», es decir, procedimiento y resultados se dan la mano. El acto de pintar el cuadro, que sí que se halla sometido a la organización temporal, puede ser asumido «musicalmente» y convertirse en «espectáculo», en una especie de «teatralidad musical» que no finaliza nunca, en un juego abierto de sobrepintura.

También la organización temporal se interrelaciona con la actividad escultórica, transformando las piezas en instrumentos de musicalidad, mediante la intervención informática que detecta y transforma movimientos y/o variaciones lumínicas en sonidos.

En cualquier caso, como hemos visto, el muro que define la naturaleza específica de los fenómenos artísticos —en su interna sonoridad o visualidad— puede ser transgredido sólo a costa de variar las pautas mismas de las especificidades existentes en tales medios. Y esos intermitentes diálogos —donde la hibridación entre música y artes plásticas se da por admitida y las aventuras contaminantes, entre ambos dominios, se consideran satisfactorias— no son sino otros tantos índices de la rotunda necesidad que tenemos de establecer nuevos juegos, de revisar viejas fronteras, de penetrar en contextos interculturales, con la osadía y la frescura que cualquier paso adelante exige y merece.

¿O es que cualquier paso adelante no comienza siempre como un simple juego de iniciación y como un reto motivador, a los que sólo luego seguirán, tras los paréntesis y exigencias procedimentales pertinentes, los resultados prácticos e incluso los consumos seriados?

«Sólo me alegraba lo prohibido» (1987: 28) escribía, rememorando sus experiencias, Paul Klee en sus diarios. Y, a su vez, Pierre Boulez, afirmaba, por su parte:

Lo que busco, desde que he cobrado conciencia de que existe un muro —o

más bien una serie de muros— es hacer caer, de alguna forma, esos muros. De hecho, el factor «tabicamiento» es para mí la muerte de las cosas. Para ser eficaz, todo debería interpenetrarse (1984: 452).<sup>13</sup>

Por su lado, John Cage dijo «Estoy en favor de la multiplicidad, de la atención dispersa y de la descentralización. Por lo tanto, me sitúo del lado del anarquismo individualista» (Kostelanetz, 1973: 28).

¿Hasta qué extremo, pues, las relaciones y confluencias entre música y artes plásticas, cuando de hecho se presentan drásticamente, implican esa atracción por lo prohibido (Klee), suponen el derrumbe del *murus abeneus* para fomentar una total interpenetración (Boulez) y auspician un cierto anarquismo, siempre en favor de la multiplicidad, la vocación diaspórica y la descentralización (John Cage)?

## REFERENCIAS

- BARCE, Ramón. (1960). La música en el teatro. En *Cuadernos de Ágora*, 41-42. Marzo-abril. Madrid.
- . (1960). La imagen y el sonido. En *Cuadernos de Ágora*, 46-48. Agosto-octubre. Madrid.
- . (1964). Entre plástica y música. En *Revista Aulas*, 22. Diciembre. Madrid.
- BIEMEL, Walter. (1973). *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- . (1980). Música e imagen. En *Tele-radio*, 1150. Enero. Madrid.
- BIEMEL, Walter. (1973). *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- FERNÁNDEZ MAYO, Ángel. (1982). Richard Wagner. En *Los grandes compositores. Volumen III* (38-9). Pamplona: Editorial Salvat.
- FUBINI, Enrico. (2003). *Los enciclopedistas y la música*. Servei de Publicacions de la Universitat de València
- . (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- KLEE, Paul. (1987). *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza editorial.
- KOSTELANETZ, Richard. (1973). *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama.
- MIT, Geles. (2002). *Funciones de los títulos en las artes plásticas*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- OVULES, Pierre. (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.

RECEPCIÓN: NOVIEMBRE DE 2006

ACEPTACIÓN: MARZO DE 2007

<sup>13</sup> Es sin duda un texto relevante en el que habla de la idea directriz que ha guiado su vida artística.