

LEO EL NOMBRE DE LOS VIENTOS

Juan Garzón Gómez.

Doctorando del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Granada.
Grupo de investigación HUM 222
trova@correo.ugr.es

Resumen

En octubre de 2015 se estrenó la propuesta audiovisual *Siempre/Todavía*, trabajo conjunto del artista plástico y escritor Alberto Corazón y el compositor Alfredo Aracil. La convergencia en la misma de palabra, imagen y sonido, nos adentra en el universo de la correspondencia de las artes y el diálogo entre diferentes formas de expresión. Partiendo de diversas teorías sobre esta materia, se propone una aproximación analítica a la mencionada obra con el objetivo de descubrir indicadores que permitan establecer si el nivel de confluencia entre modos creativos justifica hablar del nacimiento de una obra singular, más allá de una exitosa conjunción de individualidades.

Palabras clave

Correspondencia de las artes; Ópera sin voces; Damasco Suite, somos imágenes; Siempre/Todavía; Siglo 21; Arte contemporáneo.

Se podría calificar de sobrecogedora la ópera sin voces *Siempre/Todavía* que el compositor Alfredo Aracil (Madrid, 1954) ha creado basada en el libro *Damasco Suite, somos imágenes*, escrito por el artista plástico y diseñador Alberto Corazón (Madrid, 1942) a partir de sus experiencias en un viaje a Damasco. La obra, estrenada el pasado 15 de octubre de 2015, está compuesta por 25 piezas para piano interpretadas por Juan Carlos Garvayo (Motril, 1969). En escena, el solitario pianista se muestra como el hilo conductor que va engranando cada una de las notas que conforman la partitura, con los versos y las imágenes —más de quinientas— de Alberto Corazón, que se proyectan a compás y con minuciosidad impecable en una gran pantalla. Música, palabra y plástica adquieren tal nivel de complicidad que es fácil sentirse secuestrado por el clima, por el sonido de la imagen, el color de la música y el ritmo de la letra.

La propuesta se convierte así en un estudio profundo sobre la correspondencia de las artes, cuestión que a lo largo de la Historia de la Cultura ha sido abordada por teóricos de la Estética desde diversos posicionamientos. El objeto de la presente comunicación es un acercamiento a la mencionada obra, partiendo de las premisas de algunos de estos ideólogos, con la finalidad de conocer cómo se materializa en esta ópera sin voces la confluencia de diferentes lenguajes artísticos y si se manifiesta en ella alguna de dichas premisas.

Si bien son numerosas las publicaciones que, desde la *Poética* de Aristóteles hasta el presente, pasando por obras como *Laokoon* (1766) de Gotthold Lessing (1729-1781), se han ocupado del asunto, hemos elegido tres para que nos sirvan como referencia y base de esta aproximación analítica, *De lo espiritual en el arte* (1911) de Wassily Kandinsky (1866-1944), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, escrita por Mario Praz (1896-1982) y publicada en 1971, y *La correspondencia de las artes* (1969) del filósofo y estético francés Étienne Souriau (1892-1979).

WASSILY KANDINSKY: DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

Las teorías de Kandinsky sobre el color y la forma suponen una puerta abierta a la comprensión y el conocimiento del desarrollo de los principios que mueven el devenir del arte en el siglo XX, y propician el acercamiento al universo de la representación del espíritu y la materia, y, a través de ellos, la sociedad. Analizando lo que el autor llama el "Principio de Necesidad Interior", el cual subyace en todo el desarrollo de *De lo espiritual en el arte*,

canalizando y justificando el discurso, se hallan conceptos que evidencian, para sí mismo, esa necesidad de interiorización en busca del alma del arte y a través del arte.

La necesidad interior nace de tres causas místicas y está constituida por tres necesidades místicas:

1º Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).

2º Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal).

3º Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general.¹

La palabra más allá de sí misma y no como simple representación objetual, puede servir de vehículo en la búsqueda no sólo de imágenes que permitan viajar de lo exterior a lo interior, sino de lo propiamente interior en lo exterior.

La posibilidad de representación del mundo interior radica en la determinación de la ubicación de la necesidad de belleza interna o externa que, desde Maeterlink a Schönberg, corre paralela al deseo de consecución de la libertad creativa. Kandinsky usa la música como medio que coadyuva a la construcción de una pirámide espiritual en la que se hallan representadas todas las artes que miran a aquella como referente para construir su propio lenguaje, siendo la interrelación entre todas ellas lo que las hace avanzar.

Analiza la plástica a través de la pintura y la relación que mediante esta se establece entre color y forma, partiendo de ambos como conceptos no absolutos. El paralelismo de los colores con los sentidos y su influencia, tanto física como psíquica, en la búsqueda de la espiritualidad artística, viene determinada por la propia personalidad de cada uno de los colores que, de manera determinante, incide en la vida interior de la obra:

Del mismo modo que un cuadro en tonos amarillos irradia calor espiritual y otro en tonos azules parece irradiar frío (es decir, efecto activo, ya que el hombre como elemento del universo está creado para el movimiento constante, quizá eterno), el verde irradia aburrimiento (efecto pasivo). La pasividad es la cualidad más característica del verde absoluto, matizada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto es en el campo de los colores lo que en el social es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos.²

Es precisamente esa vida interior de la obra lo que, según Kandinsky define su magnitud, su fuerza, su calidad. Es lo que determina la existencia de un alma espiritual que no debe depender de la naturaleza externa y que tampoco debe someterse a las leyes de lo puramente físico o científico. Para la consecución de la libertad creativa se hace necesaria la independencia de la naturaleza externa y en la capacidad de utilización de esta para los fines propios de la obra radica el encuentro de esta consigo misma, con su alma y la del artista.

Dicha actitud no está exenta de riesgo, pues la transformación de forma y color puede no ser comprendida por el espectador, lo que propiciaría un alejamiento de este del artista y su obra, hecho que según el autor suele ocurrir en momentos sociales de exaltación de lo material.

¹ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1988, p.72.

²*Ibidem*, p. 83.

Kandinsky analiza en profundidad la situación evolutiva del arte en el siglo XX, elaborando su teoría a partir de la necesidad de independización de obra y naturaleza. Desgrana, a través del análisis del color, la forma y la interrelación de los lenguajes artísticos, los principios que deben mover al artista y su obra en la búsqueda de una creatividad propia, de un espíritu singular, alejado de cánones establecidos, que se convierta en expresión del alma más allá de formas externas preconcebidas. Es, en definitiva, un verdadero manifiesto de la abstracción.

Interesa sobremanera esta cuestión en cuanto puede ser punto de partida para encontrar paralelismo entre las diferentes disciplinas artísticas. Si se admite la necesidad de independización entre obra y naturaleza, y por ende la singularización, para cualquier creación artística, sea cual sea su génesis y lenguaje, habría también de ser admitida la cuestión de que, en el fondo, esto podría suponer una regla que entrara en contraposición con el propio principio de libertad creativa que se está defendiendo. Se correría así el riesgo de estar canonizando la des-canonización, pero asumiéndolo como tal podría servir de aglutinador en la búsqueda de correspondencias. Este canon, tal vez algo artificioso, podría justificarse a sí mismo desde el momento en que su aplicación supondría la definición de un espacio común en el que los distintos niveles creativos del arte encontrarían un campo de complicidad, una vía de interrelación que podríamos calificarla como de real: la representación del alma. Así, partiendo de un fin compartido toma importancia la idea de que caminos paralelos en busca una misma meta pueden estar íntimamente relacionados. Podrán usar formas diferentes y materias diversas, pero, ¿no es cierto que herramientas que sirven para un mismo fin deberían tener puntos convergentes? De Madrid a París un tren, un avión o un turismo usan diferentes medios para realizar el trayecto, pero todos ellos están movidos por un motor que genera la energía necesaria para que se produzca el movimiento. Así, el reto está en encontrar ese motor que unifica los caminos análogos de las diferentes artes.

MARIO PRAZ: MNEMOSYNE. EL PARALELISMO ENTRE LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES.

Podría calificarse casi de vehemente la defensa que Mario Praz realiza de la correspondencia existente entre la literatura y las artes visuales. Esta defensa le hace incluso casi desaconsejar la lectura de su obra a quien no le interese la cuestión:

De modo que si lo que os interesa en una obra de arte es el hecho de que sea algo único, si una posible comparación entre un poema y un cuadro no os interesa tanto por lo que ambos tienen en común como por lo que distingue a uno de otro y hace de cada uno algo aparte, si no os interesan las fuentes, sino el producto final, entonces el tema de este libro os parecerá académico e, incluso, superfluo.³

Tras la valentía de este sesgo nada más comenzar la obra, el autor plantea un mapa en el que históricamente ha existido la relación entre los lenguajes literario y plástico. Con referencias sucesivas a artistas y autores desde la antigüedad clásica, nos sumerge en un universo en el que palabras e imágenes viajan de la mano, inspirándose, de manera simbiótica, poetas y pintores, cada uno en la disciplina del otro. Recurre a Simónides de Ceos, a Homero, Dante, Boccaccio, Miguel Ángel, Canova o Botticelli, para sentar las bases de la complicidad secular de las dos formas de expresión. Ahora bien, esa correlación que defiende Praz no debiera ser entendida siempre como un acto de continua armonía, pues en muchos casos la competitividad ha sido manifiesta. Así nos lo hace ver el autor cuando asevera que:

El prestigio que adquirió la pintura gracias a los grandes maestros italianos del Renacimiento le aseguró la victoria sobre su arte hermana, la poesía, como lo demuestran los constantes esfuerzos

³ PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007. p. 9.

de los poetas por competir con los pintores en la sensualidad de sus descripciones.⁴

Pero más allá de que la relación entre ambas disciplinas no siempre se diera en un contexto igualitario, es de destacar que, a pesar de los diferentes caminos que cada una pudiera tomar, Mario Praz continúa insistiendo en la existencia de un espíritu común que no se deja influenciar por la exigencia temática, la cual puede darse o no, sino que está en función del tratamiento que el artista da a la obra, ya sea esta pictórica, poética o musical. Por otra parte critica posturas como la de Hatzfeld por limitarse exclusivamente al análisis de las obras a la hora de determinar la existencia o no de paralelismo entre ellas. ¿Significa esto entonces que esa correlación debe darse tan solo en función de uno u otro parámetro? Tanto el fondo como la forma pueden ser elementos de partida para el descubrimiento de puntos de confluencia entre las artes, pero, ¿necesariamente estos tienen que producirse de manera simultánea? ¿Pueden dos obras encontrarse en correlación desde el punto de vista iconográfico y sin embargo no tener unidad de estilo? ¿Y viceversa? Kandinsky hablaba de la necesidad de recurrir a la libertad de la obra para determinar su nivel expresivo e incluso su capacidad de relacionarse con el entorno. Tal vez sea aquí donde se pueda encontrar respuesta a estos planteamientos que surgen de la lectura de *Mnemosyne*. Extrapolando esa libertad creativa como referente para medir la necesidad de uno u otro criterio establecedor de correspondencia artística, tal vez sea factible hallar diferentes niveles de interacción disciplinar. Así, se podría establecer un primer nivel en el que el paralelismo se encontrara tan solo en el ámbito temático. Por ejemplo la relación existente entre una poesía que describe una fuente de la Alhambra con un cuadro que, figurativamente, la represente. Un segundo nivel en el que poesía y pintura no abordaran elementos iconográficos similares pero si tuvieran una unidad expresiva y de estilo. Desde este punto de vista habría paralelismo entre obras como “La desesperación” de Espronceda y “Monje a la orilla del mar” de Friedrich. En ambas propuestas está presente el concepto de lo sublime aunque utilicen elementos iconográficamente tan dispares como pueden ser un monje en el caso del pintor, o la referencia del poeta a orgías y mortales bacanales. Ambos, envueltos en un halo romántico que no deja indiferente, plantean desde perspectivas formales diversas, un ambiente de caos y tiniebla latente. En un tercer nivel se encuadrarían aquellas obras que se relacionan tanto temática como estilísticamente. El uso de criterios similares en fondo y forma definiría espacios comunes de convivencia, tanto si las obras hubieran surgido separada o conjuntamente.

Un ejemplo del primer caso se produce en la analogía existente entre “Los fusilamientos del tres de mayo” de Goya (1746-1828) y los versos de Imanol Larzabal (1947-2004) publicados ciento sesenta años después, en 1974, y recogidos en un disco bajo el título “Contra la muerte. España en marcha”, editado en Francia y cuya carátula era el citado cuadro.

Somos los hombres / que la historia olvida, / aquellos a quien nadie representa, / los que el mundo / en sus libros no comenta [...]. / Pero escuchad: / la clase enflaquecida, / los parias de la historia / y de la renta / no dan aún la guerra / por perdida.⁵

En el segundo caso se enmarcarían obras como por ejemplo el cuadro de Guinovart (1927-2007) “La raíz del grito” realizado en 1975 para ilustrar la carátula del vinilo que, bajo el mismo título, recogía los poemas de José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, 1926) interpretados por Diego Clavel (Puebla de Cazalla, 1946). En esta ocasión poeta y pintor trabajan partiendo de premisas comunes otorgando a la obra una unicidad plástico-poética que se refleja en las texturas, colores, significados e intención de las dos propuestas. El dolor, el miedo a la soledad, la búsqueda de libertad... sentimientos que, con desgarró, se dejan entrever a través tanto de la pincelada como del verso; en tumultuosa tempestad, ambos artistas confluyen en el manejo de los recursos expresivos otorgando a la obra fuerza y contundencia, tanto visual como literaria. Así las dos manifestaciones convergen en una sola, única y singular, con identidad propia.

⁴*Ibidem*, p.12.

⁵ LARZABAL, Imanol. «Martillo pilón». En: *Contra la muerte. Espagne en marche*. Ed. Des Femmes. París: ProductionDroug, 1974.



Las penas que estoy pasando
que duras son de llevar,
tanto tiempo encerrado
por buscar la libertad.⁶

Descanso a mi cuerpo
no le voy a dar
hasta que llegue la horita
en que pueda decir la verdad.⁷

La raíz del grito.
Guinovart, 1975

Mario Praz argumenta esa concordancia desde la capacidad que otorga a la escritura como medio de representación del resto de las artes. A través de ella, el escritor es capaz de traducir sus emociones ante la obra plástica o musical. Pero, ¿por qué no al contrario? ¿Acaso la pintura, la escultura o la música no tienen el poder de traducir las inquietudes que el artista siente tras una lectura poética? Si antes aparecía la idea de esa percepción de victoria de las artes plásticas sobre la literatura, ahora se denota cierta preponderancia de la capacidad interpretativa de la poesía frente al resto de especialidades artísticas. Se hace necesaria entonces la búsqueda de equilibrio.

Curiosamente una posible respuesta a la cuestión surgida tras la lectura de esta hipótesis de Mario Praz sobre la mayor capacidad interpretativa de la escritura, podría encontrarse algo más adelante en la propia obra:

Habría que pensar que el mejor banco de pruebas para la teoría del paralelismo entre las artes debe buscarse en aquellos casos en que el artista es también escritor.⁸

De esta forma adquiere gran interés la aplicación de esta conjetura a la ópera sin voces *Siempre/Todavía*, toda vez que en ella la figura del artista plástico y el escritor recaen en la misma persona, Alberto Corazón. Su propuesta creativa proporciona una vía para analizar si la suposición de Praz se cumple frente a otras alternativas que estiman la existencia de grandes divergencias en las diferentes obras de un mismo artista. Dichas tendencias las refiere el propio autor al citar la *Teoría de la Literatura* de Wellek y Warren que sostiene que «los raros casos en que el artista y el poeta son la misma persona nos permiten comprobar el grado de imprecisión que puede haber en el enfoque centrado en las intenciones del autor»⁹.

Frente a esta aseveración Praz se reafirma en su convicción indicando que «...existe una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista —cualquiera que sea el terreno en que éste intente expresarse—»¹⁰. ¿Qué se puede esperar entonces del choque, más que del encuentro, de estas dos posturas? Cabría reflexionar si esta confluencia manifiesta a la que hace referencia se da de forma natural o es inducida por el propio artista, y en cuál de estos casos es lícita y verdadera. ¿La búsqueda expresa de la correspondencia artística en sus obras

⁶ CABALLERO BONAL, José Manuel. «Que duras son de llevar». En el LP *La raíz del grito*. Barcelona: Ariola, 1975.

⁷ *Ibidem*, «Descanso a mi cuerpo»

⁸ PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007. p. 49.

⁹ *Ibidem*. P.49

¹⁰ *Ibidem*, pp. 57-58.

por parte de un creador multidisciplinar hace que esta sea falsa? Se da además la circunstancia de la existencia de un segundo sujeto como autor de la música, Alfredo Aracil, lo que supone la oportunidad de delimitar si el efecto que produce su irrupción en la creación es de distorsión o de cohesión y, por tanto, si coadyuva o no al cumplimiento de la formulación de Praz.

ÉTIENNE SOURIAU: LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES

Étienne Souriau fundamenta su obra en la Estética Comparada, la cual define como la «disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes»¹¹.

Souriau habla de la existencia de *correspondencias funcionales* que pueden encontrarse en la analogía de lo expresado. Formas de expresión diferentes que describen situaciones concretas, tanto en el plano de lo matérico como de lo sensitivo. Así el autor sostiene que estructuras artísticas que usan diferentes lenguajes y materiales pueden procurar en definitiva las mismas sensaciones, independientemente de su naturaleza. Sitúa la forma gramatical en el mismo plano que la materia en las artes plásticas, «La forma gramatical, en la obra literaria, se sitúa en el mismo plano, y tiene el mismo alcance que, en las demás artes, los imperativos de la materia empleada»¹², y defiende la complementariedad en la diversidad:

Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos.¹³

Todo ello entraría en evidente contraposición con la defensa que realiza Mario Praz sobre el efecto sensitivo y anímico que las diversas formas de expresión artística pueden suscitar:

No hay que confundir los colores y forma que pueden sugerir una experiencia musical con los colores y formas que la pintura y la escultura son capaces de sugerir directamente. En la experiencia práctica un objeto aprehendido a través de uno de los sentidos siempre puede ser aprehendido, cada vez que resulta necesario u oportuno, a través de cualquiera de los otros sentidos; pero en el arte no sucede lo mismo: un estado de ánimo expresado a través de una de las artes no puede aprehenderse en forma plena a través del uso directo y simultáneo de todas las otras artes.¹⁴

Es posible que la cuestión no radique en distinguir, minimizando o maximizando según el caso, la capacidad de uno u otro lenguaje de transmitir un determinado estado de ánimo, sino, como sostiene Souriau, en la analogía de lo expresado. Así, partiendo de la base de que ambos autores defienden la correspondencia de las artes, la sensación contradictoria que transmiten las palabras de Praz en cuanto a que en relación con la aprehensión del objeto artístico y sus consecuencias las diferentes artes podrían llegar a estorbarse, se torna menos chocante y más amable, con la defensa que, por el contrario, hace Souriau de la complementariedad de estas.

En este sentido, y en apoyo a dicha complementariedad, valga como ejemplo la correspondencia que en numerosas publicaciones se ha establecido entre materias tan diferentes como, a priori, pueden mostrarse la música y la arquitectura. Destacamos obras como *Música de la arquitectura*¹⁵ (Akal, 2009) donde se hace una importante recopilación de

¹¹ SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 14.

¹² *Ibidem*, pp. 158-159.

¹³ *Ibid.* p. 21.

¹⁴ PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007, pp. 60-61.

¹⁵ Recopilación de los escritos de Xenakis dedicados a la relación entre arquitectura y música. Recoge diferentes tipos de documentos unidos a los proyectos arquitectónicos, todo ello comentado por Sharon Kanach y distribuido en cuatro epígrafes: *Los años Le Corbusier, La ciudad cósmica y otros escritos, Xenakis, arquitecto independiente y Los politopos*.

los textos que Iannis Xenakis (1922-2001) dedicara a la reflexión sobre la correspondencia de ambas disciplinas, *Arquitectura y música del siglo XX*¹⁶ (Fundación Caja de Arquitectos, 2008) de Susana Moreno Soriano, así como la Tesis Doctoral *La arquitectura es música congelada* de Gastón Clerc González, dirigida por M^a Encarnación Casas Ramos y Federico Melendo García-Serrano y realizada en el Departamento de Estética y Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2003. En ella se aborda un minucioso análisis de la relación música-arquitectura, desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX, pasando por los principales periodos históricos, con el objetivo de “mostrar esa hermandad pitagórica y agustiniana entre la Música y la Arquitectura”.¹⁷ El propio Étienne Souriau habla de esta correspondencia defendiendo la afinidad existente entre ambos campos del conocimiento:

Sinfonías o catedrales, arabescos o danzas, tienen entre sí el íntimo parentesco de recrear, cada uno en el dominio que le asigna su opción original, idéntico esfuerzo, directamente instaurador, en cosmogonías cuyos mundos se bastan cada uno a sí mismo, sin alusión ninguna a realidades que les sean extrañas. Es el género de afinidad cuyo vocabulario incita a hablar del carácter puramente musical de un acorde cromático; del carácter de arabesco de una danza; del carácter coreográfico de un trazo de la pluma o del buril, que proyecta en el espacio sus volutas, o sus zigzagueos. Y también, si se quiere, la afinidad de una fuga de Bach con las combinaciones lineales de lambrequines decorativos en la redondez de una cerámica de Urbino.¹⁸

La existencia de ritmo en las diferentes expresiones artísticas es un hecho admitido. La arquitectura tiene el suyo, al igual que la poesía, la pintura, escultura y música. ¿No son pues acaso lícitos los intentos comparativos con el objetivo de determinar la existencia, o no, de relaciones? Pero no es la intención en esta comunicación el adoptar el ritmo como parámetro coercitivo de las posibles afinidades artísticas, pues, como se ha vislumbrado a través de las teorías de Kandinsky, Praz y Souriau, pueden ser muchas las conexiones a establecer mediante elementos, sensaciones y conceptos tales como, textura, color, sonoridad, timbre, estado de ánimo, alma, fuerza, composición, y un largo etcétera de factores a tener en cuenta. La elección de estos tres autores como fundamento, ha seguido el criterio de ir avanzando en cuanto al segmento temático tratado en cada una de las publicaciones. Partiendo de Kandinsky, más centrado en las artes plásticas y la importancia de su liberalización respecto a la forma, se da un paso más con la comparativa de Mario Praz entre artes visuales y literatura, para terminar ampliando el estudio, con Étienne Souriau, al resto de las artes. Se abre así un panorama ecléctico que posibilita la aplicación del mismo a la propuesta cultural que nos ocupa con el objeto de conocer si en ella se dan, o no, las hipótesis planteadas.

SIEMPRE/TODAVÍA

Con este título, que evoca el poema *Hoy es siempre todavía* de Antonio Machado (1875-1939), el artista plástico y escritor Alberto Corazón y el compositor Alfredo Aracil han creado lo que ellos mismos llaman una ópera sin voces, interpretada como ya se ha apuntado al inicio, por el pianista Juan Carlos Garvayo. En ella, el universo creativo no se cierra a una sola disciplina artística, sino que pintura, palabra y música conviven y se nutren unas de otras en una simbiosis colectiva que confiere a la obra un corpus unitario que va más allá del diálogo entre diferentes formas y lenguajes. En esta celebración de los sentidos nada es arbitrario ni pasa desapercibido. Texto, imagen, y sonido ocupan cada uno un lugar propio, protagonistas

¹⁶ Estudio de edificios del siglo XX cuya construcción ha sido concebida expresamente para la música, como son por ejemplo el Pabellón Phillips de la Exposición Universal de Bruselas (1958), el Pabellón IBM de la Feria Mundial de Nueva York (1964) o el Pabellón Diatope de París (1978). Cabe destacar el estudio de edificios en cuyo proyecto han intervenido tanto arquitectos como compositores, como son los casos del Pabellón de Suiza de la Exposición Universal de Hannover (2000) del arquitecto Peter Zumthor y el músico Daniel Ott, el Pabellón Nacional de Alemania de la Exposición Universal de Osaka (1970) de Fritz Bornean y Karlheinz Stockhausen o el edificio del IRCAM en París (1973-1977) obra de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano y los compositores Pierre Boulez y Luciano Berio.

¹⁷ Clerc González, Gastón. (2003). *La arquitectura es música congelada* (Tesis Doctoral inédita). Departamento de Estética y Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. p.34.

¹⁸ SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 133-134.

absolutos de sus espacios individuales pero no por ello exentos ni aislados, pues el todo se abre camino como universo singular en el que todas sus partes reclaman y obtienen la atención incondicional del espectador, sin que ninguna prevalezca sobre las otras.

Esta propuesta multidisciplinar está inspirada en el libro que Alberto Corazón escribió a partir del cuaderno de viaje confeccionado en una visita a Damasco y Alepo, con motivo de una exposición antológica de su obra en el Museo Nacional de Damasco en octubre de 2003. Basado en las anotaciones y dibujos que el pintor fue haciendo a modo de diario, *Damasco Suite, somos imágenes* se articula como una narración de sus vivencias en estas ciudades sirias. Lo que aparentemente pudiera parecer una sucesión de pensamientos breves, por momentos inconexos, se torna en una obra literaria perfectamente argumentada y coherente. Consigue adentrar al lector en su universo creativo y vivencial, no sólo mediante la palabra, sino con la construcción de imágenes, no físicas, que transmite con palpable nitidez a través de sus reflexiones. Imágenes que no están pero que se ven, y que tratan tanto la realidad personal como la ensoñación o el devenir cotidiano del entorno.

Una larga carretilla, empujada por un anciano, se detiene en medio de la calle. El hombre se sienta en el suelo con las piernas cruzadas y ofrece su mercancía, sin decir una sola palabra.¹⁹

En el libro, al igual que en su viaje a Damasco, Alberto Corazón adopta unas veces el papel de protagonista y otras el de espectador. Esta perspectiva fluctuante, presente en toda la obra, dota a la misma de cierto dinamismo ordenado, pues el cambio constante de punto de vista no supone que el lector se vea invadido por el caos, sino que le va llevando, a través de las páginas, en una corriente sin retorno y se podría decir que incluso sin fin, pues en el final subyace una necesidad de comienzo, presente y futuro.

El estado de ánimo que está en el origen de esa identificación con la dualidad protagonista/espectador es el mismo que provoca la necesidad en el artista de desarticular los conceptos unívocos tradicionales de los dos aspectos básicos que estructuran la obra: la creación artística y el tiempo. Así, una obra de arte no se nutre de un único lenguaje al igual que el tiempo no se plantea como una línea unidireccional, sino como un espacio global anacrónico. Del mismo modo que se siente protagonista o espectador, sus obras nacen sin evitar ninguna dimensión creativa y sin desprestigiar la memoria como fuente atemporal de inspiración. No una memoria basada en la mirada retrospectiva, más bien un lugar donde la cultura coexiste *Siempre/Todavía*.

Escribir y dibujar es el mismo gesto, una secuencia que necesita a ambos, el relato. La prosodia. El dibujo es el gesto. Y el silencio.

Cuando voy garabateando, aparecen palabras. Y cuando escribo, a veces, necesito trazos.²⁰

Inspirado en este libro, Alfredo Aracil compone lo que él ha denominado una ópera sin voces con partitura para piano solo. Lo que en principio se concibió como una obra exclusivamente musical, fue adoptando otra personalidad mucho más amplia. El concepto de integración de las artes que ya apuntaba Corazón en el libro, se ha visto plasmado en la puesta en escena del espectáculo audiovisual *Siempre/Todavía*.

El trabajo completo tiene una duración de setenta minutos en los que, sin solución de continuidad, conviven textos, imágenes y notas. Distribuida en 25 piezas, cada una de ellas supone la reflexión, el relato de un individuo impersonal e intangible, que nos hace navegar a través de su pensamiento, planteando el concepto de tiempo como contenedor de la cultura. Un espacio adimensional en el que pasado, presente y futuro se muestran atemporales y traslapables. El tránsito entre uno y otro no supone alejamiento, sino convivencia. De esta forma la memoria no es tal, sino que es presente en cuanto a que permanece y coexiste con un futuro que parte de ella y llega a ser ella. Todo ello supone la asimilación por parte de Aracil de la obra de Alberto Corazón quien aporta textos del libro así como imágenes, unas del propio

¹⁹ Corazón, Alberto. *Damasco Suite. Somos imágenes*. Madrid: Antonio Machado libros, 2011, p. 57.

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

cuaderno de viaje y otras creadas para la partitura. Se conforma así una propuesta en la que el concepto de correspondencia de las artes está continuamente presente materializándose en la consecución de una obra singular que no es música, imagen o verso entrelazados, sino que es un todo, una creación con entidad propia indisoluble.

Las mencionadas veinticinco piezas responden a los siguientes títulos:

1. Preludio
2. Nocturno
3. Los ojos
4. El escultor
5. Declamación
6. Los vientos
7. Locus amoenus (Lugar sereno I)
8. Eco (I)
9. Arca de la memoria
10. Interludio I: el silencio, los sonidos
11. Eco (II)
12. El escriba
13. Escribir y dibujar
14. Mardik
15. Eco (III)
16. Locus amoenus (Lugar sereno II)
17. Eco (IV)
18. Cortejo
19. Interludio II: la luz, el color
20. Los colores
21. Alfabeto
22. La escala de Jacob
23. Eco (V)
24. Duermevela
25. Epílogo

Sería motivo de un estudio más pormenorizado el análisis —en cuanto al ámbito que nos ocupa de la correspondencia de las artes— de las veinticinco piezas que conforman la obra, por lo que nos vamos a centrar en una de ellas para realizar una aproximación válida para el objetivo de este artículo.

En la página 107 del libro de Alberto Corazón, podemos leer el siguiente párrafo:

Nombre de los vientos en una inscripción hitita

El viento que todo lo arrasa
El viento que viene del sur
El viento caliente
El viento de tormenta
El viento de los tornados
El viento que viene del oeste
El viento que viene de la profundidad
El viento frío
El viento de las nubes²¹

Este texto inspiró la pieza número seis, *Los vientos*, la cual puede verse en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/KgKlpwLVUUc>

²¹ *Ibid.* p. 107.

Recordando las teorías de Kandinsky, Praz y Souriau propuestas al inicio, se pueden establecer diversas vías de reflexión si las aplicamos a la pieza objeto de este análisis. A primera vista, llama la atención que la obra se ocupa, al igual que lo hace Wassily Kandinsky, de establecer paralelismos entre colores y sensaciones, lo que no significa que la relación propuesta sea idéntica a la que se indica en *De lo espiritual en el arte*, pero sí el hecho. Cada uno de los nombres de los vientos que podemos ir leyendo en pantalla, mientras formas abstractas van deambulando por esta, están acogidos por fondos de color uniforme, lisos, sin textura, que sirven de soporte al desarrollo tanto visual como auditivo. Así, en *Los vientos* se establecen los siguientes vínculos: verde para el viento que arrasa, amarillo y rojo para vientos cálidos, azul para los fríos y tormentosos, malva para el tornado, gris para la profundidad y blanco para el viento de las nubes. Esta primera observación nos sitúa en el plano de las sensaciones, no se ocupa tanto de detenerse en posibles correspondencias físicas como de plantear un espacio espiritual compartido. Es la búsqueda del alma, de la vida interior de la obra, que defiende Kandinsky, y que otorga a esta su verdadera esencia. El papel que juega la música nos recuerda la funcionalidad que le confiere este autor como medio en el que el resto de las artes se apoyan para avanzar juntas.

Por su parte Mario Praz defiende la correspondencia de las artes partiendo también de la existencia de un espíritu común, pero que va más allá de la confluencia temática. Resulta pues de interés la posibilidad de encontrar respuestas, mediante el análisis de la pieza en cuestión, a aquellas preguntas que nos hacíamos al comienzo de este artículo tras la exposición de las teorías de Praz, aplicándole los niveles de interacción disciplinar que definimos: temático, expresivo o ambos simultáneamente.

En cuanto al paralelismo temático nos hallamos ante una obra que, tanto a través de la palabra, como de la imagen y la música, plantea como motivo único los nombres de los vientos y, por consiguiente, su naturaleza. Cumple por tanto un primer nivel de correspondencia, entendiendo por niveles no la supremacía de uno sobre otro, sino la delimitación de caracteres que no son excluyentes y que, por otra parte, no se plantea cada uno de ellos como indispensable para que se pueda considerar la existencia de correspondencia entre lenguajes artísticos diferentes. Evidentemente, los casos que ostenten el tercer nivel, en el que se dan de forma simultánea correspondencia temática y expresiva, la presencia de interacción será más global que en aquellos que manifiesten uno u otro, lo cual no deriva en que esta tenga que ser sistemáticamente más intensa.

Referente a la correspondencia expresiva son analizables ítems tales como motivos, lenguaje, estilo, textura, timbre, composición, etc. En el fragmento que nos ocupa hay signos de posibles paralelismos entre motivos, tiempo, lenguaje o estilo. El uso en las imágenes de estructuras indefinidas y cambiantes que deambulan por y desde todos los puntos cardinales, se complementa, por una parte, con la dinámica que modifica continuamente la tipografía, tanto en forma como en color, y, por otra, con la línea melódica que se presenta variable, por momentos sostenida y amable o vehemente en otras ocasiones, al igual que puede serlo el viento. El tempo, la cadencia plástica, musical y gráfica gozan de una delicada complicidad que traslada con calma al espectador del inicio al fin de la pieza, empapándose de los distintos vientos por los que le hacen viajar, volviendo placentero incluso el paso por aquellos más impetuosos. La utilización del lenguaje descriptivo en el medio plástico y en el escrito se refuerza con el carácter programático de la partitura, detallando con acierto los paisajes duros, cálidos, fríos o profundos por los que transita. Suceso este que no acontece con voluntad individualista, pues el todo surge de entre las partes como algo más que simple suma de particularidades, sino que se ofrece como resultado de una experiencia vital universalista generando un único mensaje. Se constituyen así música, palabra e imagen en trípode sustentante de un organismo único que incluso consigue superar el carácter secuencial que, a primera vista, podría otorgársele. No debe extrañar la consecución de esta cualidad, toda vez que, como ya se ha mencionado, en la génesis de la obra subyace el concepto de memoria-cultura como un espacio unitario, multidireccional e intemporal.

Esta vocación narrativa que desprende *Los Vientos* en cada uno de los lenguajes que aglutina, hace que, como resultado de la confrontación de estos, podamos hallar, tal como sostenía Souriau, *correspondencias funcionales* en la analogía de lo expresado. Material y sensitivamente recorreremos igual camino desde distintos puntos de partida, de modo que la naturaleza de lo revelado pone en el mismo plano forma gramatical, plástica y musical, a modo

de traductor simultáneo de idiomas distintos que encuentran en ella una vía más de concordancia.

Somos conscientes de que esta aproximación —desde la perspectiva de la correspondencia de las artes— a la obra *Siempre/Todavía* a través de una de sus piezas, es un primer paso en un proceso que nos llevaría, extrapolando lo analizado a cada una de las 24 piezas restantes que la componen, a concluir si globalmente la obra pudiera ser ejemplo de interrelación de lenguajes artísticos. En referencia a la pieza que nos ha ocupado, *Los vientos*, podemos decir que en ella hallamos suficientes indicadores positivos, —carácter narrativo, confluencias temática y conceptual, modos de representación, etc.— que nos permiten hablar de la existencia de diálogo entre procesos creativos que, si bien es cierto que parten de un mero paralelismo disciplinar, crean un espacio de convergencia natural y, curiosamente, al mismo tiempo provocado. Es decir, la idea primigenia de los autores de encontrar una vía expresiva común podría hacer dudar de la autenticidad del resultado, por cuanto tiene de intencionado. Esta contingencia nos hace retomar las preguntas planteadas al analizar la teoría de Mario Praz, quien se cuestionaba la veracidad de la correspondencia en el caso de que escritor y pintor fueran la misma persona, circunstancia que se da con Alberto Corazón. A ello añadimos el parámetro de la incursión de otro sujeto, Alfredo Aracil, con un nuevo lenguaje, surgiendo la duda de si dicha irrupción venía a complementar o distorsionar la obra. Tras el análisis efectuado, podríamos concluir que en el caso de Corazón y Aracil, el producto final supera la duda de la intencionalidad, pues va más allá de la simple exposición finalista de una conjunción exitosa de individualidades. Nace así una obra con identidad propia, global y definida en la que el todo fagocita las partes, y es ahí donde radica su naturalidad.