



TÍTULO

**LA SINESTESIA COMO ESTÍMULO DE LA RENOVACIÓN
VINCULACIONES SINESTÉSICAS Y CRUCE DE FRONTERAS EN
LA OBRA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ**

AUTORA

Laura Garrido Moreno

	Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015
Tutor	Pedro Ordóñez Eslava
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2013/2014)
ISBN	978-84-7993-664-8
©	Laura Garrido Moreno
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2014



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

Universidad Internacional de Andalucía · Universidad de Granada · Universidad de Oviedo
MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL



**LA SINESTESIA COMO ESTÍMULO DE LA RENOVACIÓN:
VINCULACIONES SINESTÉSICAS Y CRUCE DE FRONTERAS EN
LA OBRA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ**

LAURA GARRIDO MORENO

TUTOR ACADÉMICO: PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA

OCTUBRE 2014

Universidad Internacional de Andalucía · Universidad de Granada · Universidad de Oviedo
MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL



La sinestesia como estímulo de la renovación:

Vinculaciones sinestésicas y cruce de fronteras en la obra de José María Sánchez-Verdú

Laura Garrido Moreno

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laura Garrido Moreno'.

Tutor Académico:
Pedro Ordóñez Eslava

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Pedro Ordóñez Eslava'.

Octubre 2014



¿Es posible una pintura musical? ¿Una música hecha sólo con palabras? ¿Superar, en última instancia, la especificidad de cada disciplina?

Sonsoles Hernández.

-Y también decía que la mayor influencia que había recibido Debussy era de los literatos, no de los músicos. Desde cada arte se ha mirado al otro y se ha soñado con fundirse con él.

Es curioso -dijo Bernardo- pero cuando uno le revuelve las tripas a las ideas siempre acaba encontrando multitud de esquinas en las que no pensaba. No podemos olvidar que cuando todas estas pretensiones de sinestesia y fusión de las artes se radicalizan en el siglo XX, el Futurismo, Dadá, John Cage, Duchamp, el movimiento Fluxus, el Zaj español y tantos otros intentaron ese juego apasionante y casi loco de igualar los sentidos...

Carlos Alonso Monreal. Diálogo de los personajes en
Pactos de la Memoria, pág.178.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	11
1.2 ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
1.2.1 LA PERCEPCIÓN SINESTÉSICA Y SUS BASES NEUROLÓGICAS APROXIMACIÓN A UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
1.2.2 EL ESTUDIO DE LA CONVERGENCIA INTERDISCIPLINAR Y EL FENÓMENO SINESTÉSICO EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL	17
1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	26
1.4 METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO	28
1.5 APORTE CIENTÍFICO	30
2. LA SINESTESIA Y LO INTERDISCIPLINAR COMO FACTOR PROPULSOR DE RENOVACIONES ESTILÍSTICAS	31
2.1 PANORAMA INTERNACIONAL	36
2.1.1 ALEXANDER SCRIABIN (1872-1915)	36
2.1.2 ARNOLD SCHÖENBERG (1874-1951)	39
2.1.3 OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)	42
2.1.4 GYÖRGY LIGETI (1923 - 2006)	43
2.2 PRECEDENTES ESPAÑOLES	45
2.2.1 CRISTÓBAL HALFFTER (1930)	46
2.2.2 LUIS DE PABLO (1930)	48
2.2.3 TOMÁS MARCO (1942)	49
2.2.4 JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ (1956)	53

3. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ: APLICACIONES SINESTÉSICAS E INTERDISCIPLINARES EN SU OBRA	55
3.1 BREVE BIOGRAFÍA	55
3.2 LA OBRA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ. ANÁLISIS DE ESTILO	57
3.2.1 RASGOS ESTILÍSTICOS Y ESTÉTICOS GENERALES	58
3.2.2 LA SINESTESIA DENTRO DE LA PRODUCCIÓN DE SÁNCHEZ-VERDÚ ¿HACIA UNA BÚSQUEDA DE LA INTERDISCIPLINARIEDAD?.....	64
3.3 LIBRO DE LAS ESTANCIAS.....	81
3.3.1 ESTRUCTURA	84
3.3.2 DISTRIBUCIÓN ESPACIAL E INSTRUMENTACIÓN	85
3.3.3 SINESTESIA: LUZ Y COLOR	89
4. CONCLUSIONES	94
5. ANEXOS	98
ANEXO 1. TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA COMPLETA A JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ	98
ANEXO 2. PRIMERA PÁGINA DE LA PARTITURA DE <i>NOSFERATU</i> , <i>EINE SYMPHONIE DES GRAUENS</i> (2003)	108
ANEXO 3. FOTOGRAFÍAS EXTRA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA <i>LIBRO DE LAS ESTANCIAS</i>	109
6. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	111

Agradecimientos

A mi tutor, Pedro Ordóñez Eslava. Por ser el lúcido guía de mis palabras. Por sus ánimos, su valiosa e incansable ayuda, y las conversaciones en la distancia.

A José María Sánchez-Verdú. Por su grata colaboración y la inspiración de su fascinante universo musical.

A Francisco Martínez, consejero áulico, siempre dispuesto. Por creer en mí.

A mi familia, toda. Por su incondicional comprensión, apoyo y compañía.

A Miguel Ángel, que llena de colores mi vida.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

*¿Es posible una pintura musical? ¿Una música hecha sólo con palabras? ¿Superar, en última instancia, la especificidad de cada disciplina?*¹

Esta pregunta de Sonsoles Hernández ha venido seduciéndonos desde los albores primeros de nuestra investigación. Pero no todo empezó ahí, con el hechizo subyugante de las primeras páginas de su libro.

La fascinación por el mundo del arte y las hileras laberínticas que en su seno de deslizan ha venido filtrándose en nuestra configuración académica como violinista desde hace años. La formación tanto en el área musical como arquitectónica –aunque esta última no superara las tentativas de un primer año que cedió ante el peso de los estudios de conservatorio- ha alimentado siempre en nosotros la chispa de un acercamiento a las distintas manifestaciones artísticas desde perspectivas diversas y curiosas; una suerte de contemplación de las mismas inevitablemente ligada al descubrimiento de pequeños puentes y nexos, agitada siempre por ese interés por el arte en general. Esta inquietud interna y constante nos lleva a la urgente necesidad de investigar de manera metódica entre las relaciones de la música con sus disciplinas «hermanas». Un acercamiento al mundo de Xenakis² nos demuestra en 2011 que la síntesis orgánica de las artes es posible, y ahí empieza nuestro viaje.

La oportunidad de elegir un tema libre durante el presente máster entreabre de nuevo la puerta ya vislumbrada en pasadas ocasiones de deliberar acerca de las profusas interrelaciones que, a lo largo de la historia del arte, han entrelazado diversos campos aparentemente alejados y mutuamente inalcanzables. Un gran número de artistas del siglo XX demuestran haber

¹ Hernández Barbosa, Sonsoles, *Sinestesias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada Editores, 2013.

² Iannis Xenakis (1922-2001), compositor e ingeniero de ascendencia griega, nacido en Rumanía pero nacionalizado francés, trabajó con el famoso arquitecto Le Corbusier, con el que llevó a cabo algunos de sus proyectos más importantes encaminados a la síntesis de las artes. Su obra multimedia *Poema electrónico* desarrollada en el famoso Pabellón Philips junto con éste y el compositor Edgard Varèse -Exposición Universal de Bruselas (1958)- constituye un hito en todo este sentido, aunando arquitectura, imágenes, sonido y luz en una gran síntesis orgánica. Hecho significativo y curioso es cómo Xenakis llevó a cabo el diseño del Pabellón basándose en su pieza musical *Metástasis* (1954).

acabado conduciendo inevitablemente su trabajo hacia el ámbito de experimentación en la síntesis de las artes. De la reflexión sobre dicho hecho, se produce nuestro acercamiento al mundo del color, y con ello, a la sinestesia, pareciendo factible la existencia también de una aproximación desde dicha perspectiva.

Y es que, toda experiencia estética es primeramente perceptiva: no hay otra manera de «experimentar la experiencia» -valga la redundancia- que a través de los sentidos; por eso hablamos de arte y no de otra cosa –«estético» viene del griego αἰσθητικός, que alude a «sensación», «sensible»³. Dado que sinestesia significa en su definición más literal «mezclando los sentidos»⁴, parece inevitable pensar que, si hay un modo por excelencia de interrelacionar las artes, o llegar al núcleo mismo de la idea de la existencia de una vinculación entre éstas, es a través de esta cualidad.

¿No resulta factible pues, la posibilidad de que para los sinestésicos al final la consecuencia más lógica sea resolver en la consideración de la existencia de esta relación? ¿No sería natural para estos, por lo tanto, acabar inevitablemente conduciendo sus inquietudes interiores a la indagación en dicho campo? La interdisciplinariedad. La misma idea a la que otros -como por ejemplo Xenakis- también llegaron a través de otros caminos.

De todas estas consideraciones y premisas varias, así como de una exploración inicial de la obra de diversos artistas contemporáneos, llegamos a la figura de José María Sánchez-Verdú, el cual daría definitivamente rienda suelta al desarrollo completo de todas estas ideas previas. Su obra –por razones que explicaremos en el apartado correspondiente- nos servirá de pie de apoyo fundamental para completar la travesía iniciada en esta investigación.

³ El diccionario de la Real Academia Española (RAE) deja constancia de ello: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=est%C3%A9tica> [Consultado el 12-10-2014].

⁴ Podemos conocer más sobre esto en la tesis doctoral: Hochel, Matej, *Synaesthesia: Senses without borders (Sinestesia: Sentidos sin Fronteras)*, Granada, Universidad de Granada, 2008. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/17377109.pdf> [Consultado 12-10-2014].

1.2 ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si la sinestesia es una habilidad natural del ser humano inherente a todos en su nacimiento y perdida durante la etapa del crecimiento. Si es una especie de defecto o se conforma como una suerte de don para la experiencia perceptiva de la realidad y de lo que nos rodea. Si es una habilidad que solo se da en un reducido número de personas o que todos podemos conservar y desarrollar... No podemos afirmarlo con certeza.

Lo que sí queremos manifestar es que la sinestesia existe. Desde hace siglos, han sido múltiples las investigaciones que la han defendido y que, de un modo u otro, han puesto en alza su presencia en cuanto al campo de las representaciones y relaciones artísticas. Cuando en el último siglo las pretensiones acerca de la búsqueda de la fusión de las artes y la disolución de las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas se radicalizan y llegan a su máximo apogeo, los sentidos despiertan y la sinestesia aparece como tema recurrente entre las más activas y agitadas personalidades de todos los ámbitos creativos.

Esta amplísima temática, tan íntima y colindante al atrayente tema de la convergencia e interacción de las artes, ha sido estudiada desde la musicología y desde otras áreas del conocimiento de distintas maneras. Es por ello que revisaremos en primer lugar el ámbito de los estudios relativos al campo de la psicología y la neurología. Los límites y pretensiones de este trabajo nos obligarán a realizar un itinerario somero por este tipo de fuentes, pues nuestro objetivo no ha de ser sino presentar un recorrido sintético que sirva como primera aproximación y nos permita entender las nociones más esenciales del fenómeno sinestésico sin volcarnos de lleno en el debate médico acerca de su condición. Así, nos interesará especialmente el paralelismo cronológico y la repercusión que tanto las actividades como las conclusiones del panorama anatómico han tenido en la aplicación artística de dicho fenómeno.

Por otro lado, en segundo lugar, nos dedicaremos de manera más exhaustiva a la presencia de la sinestesia en el conjunto de la historiografía estrictamente artística y musical.

1.2.1 LA PERCEPCIÓN SINESTÉSICA Y SUS BASES NEUROLÓGICAS. APROXIMACIÓN A UN ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El estudio de la sinestesia ha sido denominado y abordado en numerosos tratados y desde diferentes perspectivas; analizada ésta como fenómeno relacionado con los cambios de conciencia, observada dentro del tejido cultural de sociedades de países como la India donde los modos musicales van inseparablemente ligados a distintos colores, bailes o sentimientos, o estudiada en numerosas ocasiones a lo largo de la Historia por diversas e importantes personalidades del ámbito de la ciencia y la filosofía (Pitágoras, Aristóteles, Johannes Kepler, Isaac Newton, Louis Bertand Castel, Charles Darwin...).

No es núcleo de esta investigación realizar una revisión bibliográfica ni un estado de la cuestión específico del trazado de estudios de carácter neuro-psicológico acerca de la sinestesia. Sin embargo, para afrontar la situación que nuestro estudio plantea es necesario, sin duda, un acercamiento académico a algunos de los trabajos más relevantes en este campo. Estimamos que el conocimiento de su existencia así como de sus conclusiones más relevantes es imprescindible para realizar una toma de posición que nos ubique en el contexto en el que nos moveremos a lo largo de nuestra exposición.

Situándonos en el punto de partida de los estudios sobre sinestesia, las referencias dentro del ámbito nacional se muestran reducidas a la nulidad. El tratado del doctor austríaco Georg Tobias Ludwig Sachs, escrito en 1812⁵, y que conocemos a través de otras fuentes posteriores, constituye aparentemente la primera descripción del fenómeno sinestésico. Centrado en la automaticidad presentada por los sinéstetas ante la presentación de un estímulo, entrevé ya el problema de la comprobación de si dichas asociaciones son experimentadas por éstos de forma imaginada o supone una experimentación vivencial real.

La ausencia de un mínimo ostensible de textos en los años inmediatamente posteriores es casi total hasta el período comprendido entre 1860 y 1930, en el que el interés por el fenómeno alcanza su punto álgido. Es ese momento, finales del siglo XIX, en el que la historiografía acepta que se instala el término sinestesia; aun habiendo estado siempre implícitamente presente a través de la Historia, el fenómeno realza su condición como objeto de interés para la ciencia y sus investigadores. 1883 parece ser el año en el que la sinestesia consigue la mayor atención por parte de la comunidad científica, con más de 25 artículos

⁵ Nos referimos al tratado titulado *Historiae naturalis dourum leucaetiopum: auctoris ipsius et sororis eius* (1812), de dicho autor, fuente que sin embargo no hemos abordado en este trabajo más allá de la mera mención.

publicados sobre el tema, hecho probablemente debido a la repercusión del poema *Voyelles* (*Vocales*) del poeta francés Arthur Rimbaud publicado diez años antes. Asimismo, su estudio alcanza un nuevo repunte hacia 1926, acaso debido a los movimientos artísticos que habían tomado fuerza desde 1910. Este es el año en el que la actual idea de «unión de los sentidos» recibe un nuevo empuje, en un conocido artículo del psicólogo alemán Erich Moritz von Hornbostel⁶, en el que examina a fondo la interacción de los cinco sentidos y lanza nuevas y rotundas sugerencias acerca de la existencia de una relación inter-sensorial.

Tras este periodo, el interés decae. Los campos de la psicología y la neurología se muestran ciencias aún inmaduras y la acusación de «experiencia subjetiva» se hace notar. En una época en la que el conductismo radicaliza sus restricciones, lo inexplicable del fenómeno, la incongruencia entre las ideas de los diferentes pensadores y la poca consideración hacia este tipo de experiencias repercuten negativamente, causando la denigración de todo este tipo de estudios. Así, son escasas las publicaciones sobre el tema hasta finales del siglo XX. Mención aparte merece Ludwig Schrader, que en 1969 publica uno de los trabajos más importantes sobre sinestesia⁷ en el que realiza un rastreo -contrastado con multitud de datos- de su origen remoto.

Un cuarto de siglo después, las publicaciones científicas (así como las de carácter divulgativo) sobre el tema se han multiplicado exponencialmente. El doctor Richard E. Cytowic deja constancia de un profuso estudio sobre la sinestesia y su funcionamiento a través de diferentes trabajos⁸, afirmando que es ésta una experiencia muy común que en algunos individuos se expresa de forma concreta, directa y consciente. Kevin Dann⁹, Daphne Maurer¹⁰ o Edward Hubbard conjuntamente con Vilayanur S. Ramachandran¹¹, entre otros,

⁶ Von Hornbostel, Erich M., «Unity of the senses», Koffka, Elizabeth y Vinton, Warren (versión inglesa), *Psyche*, 7, nº 28, Londres, 1927, págs. 83-89. Disponible en <http://gestalttheory.net/musicology/hornbostel1.html> [Consultado el 23-09-2014].

⁷ Schrader, L., *Sinne und Sinnesverknüpfungen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969. Podemos conocer la versión española en: *Sensación y Sinestesia*, Conde, Juan (traducción), Madrid, Gredos, 1975.

⁸ Cytowic, Richard E., *Synesthesia: a union of the senses*, 2ª ed., Cambridge, MA, MIT Press, 2002 [entre otros trabajos no estudiados directamente en esta investigación].

⁹ Dann, Kevin T., *Bright colors falsely seen: synaesthesia and the search for transcendental knowledge*, New Haven, CT, Yale University Press, 1998 [entre otros trabajos no estudiados directamente en esta investigación].

¹⁰ Maurer, D. y Spector, F., «Synesthesia: A new approach to understanding the development of perception», *Developmental Psychology*, nº 45 (2009), págs. 175-189 [entre otros trabajos no estudiados directamente en esta investigación].

¹¹ Ramachandran, V.S. y Hubbard, H.M., «Psychophysical investigations into the neural basis of Synaesthesia», *Proceedings of The Royal Society of London B: Biological Sciences*, nº 268 (2001), págs. 979-983 [entre otros trabajos no estudiados directamente en esta investigación].

son a su vez algunas de las personalidades más destacadas en el estudio clínico de la sinestesia; asunto sobre el que no nos detendremos por más tiempo, salvo para subrayar la labor de difusión a la que han contribuido algunas iniciativas internacionales. Traemos a la luz así los congresos organizados por la American Synesthesia Association –ASA-¹² desde 1999, las conferencias internacionales sustentadas por el Medical School de Hannover durante el año 2003, las conferencias anuales de UK Synaesthesia Association¹³, o las conferencias de *Sinestesia: Ciencia y Arte*, en el ámbito español, llevadas a cabo por la Fundación Internacional Artecittà¹⁴ desde 2005, cuyo aspecto artístico abordaremos más detenidamente en el siguiente epígrafe de nuestro estado de la cuestión.

Todos estos trabajos y simposios ofrecen distintas visiones y aproximaciones al aspecto médico de la sinestesia, y pueden suponer, según el caso, un destacado fundamento y referencia clínica, aunque no relacionada de manera directa con el contenido y enfoque final de nuestra investigación.

De este modo, de acuerdo a los estudios y experimentos de carácter neuropsicológico comentados hasta el momento, y siguiendo las conclusiones de Cytowic, se obtiene que la sinestesia constituye un fenómeno neurológico de repercusión psico-emocional consistente en la unión perceptual involuntaria de sensaciones de modalidades sensoriales distintas. La sinestesia es involuntaria, automática, consistente y duradera. Así el estímulo o inductor produce una experiencia concurrente (o sinestésica), uniendo sensaciones que proceden de sentidos diferentes. Las combinaciones se han demostrado a este respecto infinitas, habiéndose llevado a cabo un gran número de análisis y catalogaciones según las tipologías manifestadas. Además, el conjunto de los estudios demuestran cómo el hecho de la aparición de altos niveles de dopamina -sustancia del cerebro asociada a la creatividad- en los sujetos sinestésicos evidencian la inexistencia de una casualidad fortuita en cuanto a la relación e inclinación que frecuentemente estos individuos muestran para con las artes.

Debido a la futura relación que supondrá con respecto a la creación artística, es necesario destacar asimismo la distinción que los estudios médicos consultados realizan entre

¹² Para más información consultar el directorio de ASA: <http://www.synesthesia.info/previous.html> [Consultado el 15-04-2014]

¹³ Para más información consultar el directorio de UKSA: <http://www.uksynaesthesia.com/agm.htm> [Consultado el 10-09-2014]

¹⁴ Para más información consultar el directorio de ARTECITTÀ: <http://www.artecitta.es/ARTECITTA/eventos/congresos.html> [Consultado el 15-04-2014]

dos tipos de sinéctetas. Por un lado, se dan los denominados sinéctetas asociativos -aquellos que ven los fotismos o «colores fantasmas» como manchas que flotan en su mente- y, por otro, los conocidos como sinéctetas proyectores -para los cuales la experiencia sinestésica se manifiesta a través de percepciones que, de alguna manera, se proyectan directamente sobre el estímulo externo-.

1.2.2 EL ESTUDIO DE LA CONVERGENCIA INTERDISCIPLINAR¹⁵ Y EL FENÓMENO SINESTÉSICO EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL

La época en que la sinestesia y las ideas relacionadas con ella fueron más populares en el ámbito científico, artístico y filosófico se extiende entre la última mitad del siglo XIX y los años treinta del siglo XX. Sin embargo, ya a principios del siglo XVIII, Isaac Newton publicó por primera vez una correspondencia entre las notas musicales y los colores del arco iris, estableciendo un sistema de proporciones que relacionaba magnitudes referentes a la luz y las notas de la escala musical. No sería el único en llevar a cabo esta labor. En los años venideros, otras personalidades importantes como Johann Sebastian Bach y Franz Schubert también realizarán asociaciones someras entre el sonido y el color -al primero la nota fa bemol le parecía gris, y el segundo hablaba de un re bemol verde-. Erasmus Darwin, asimismo, crearía un clavicordio con linternas que combinaba luz y sonido para tocar música cromática (sería tan solo el primero de muchos posteriores). Las correspondencias entre notas y colores no eran siempre uniformes, sin embargo ya en los albores del siglo XX, algunos compositores como Aleksandr Scriabin o Nikolái Rimsky-Kórsakov reafirmaban nuevamente las equivalencias ya aportadas casi dos siglos antes por Newton y llevaban a cabo su propia tabla de correspondencias cromáticas y musicales. Colectivos posteriores como el Zaj español o el Fluxus indagarían también, a su modo, en la metáfora música-color, radicalizando sus propuestas que bebían de la búsqueda de ese «juego loco» de igualar los sentidos y las artes.

En los últimos años, ha emergido un renacimiento del interés por la sinestesia en relación con el estudio de la percepción, la creatividad artística y los descubrimientos sobre

¹⁵ Utilizaremos siempre el prefijo inter-. No vamos a discutir el uso de otros tipos de prefijos tales como trans- o multi-, que han dado lugar a cierta controversia en los últimos años, pues consideramos que es éste el que más se aproxima al enfoque y las necesidades de nuestro trabajo.

las estructuras y procesos mentales así como las múltiples capacidades intelectuales. Los investigadores de años y siglos anteriores habían conseguido poco más que establecer directas pero simples listas de correspondencias entre sonidos y colores, estímulos y respuestas sinestésicas concretas, que en realidad no hacían sino poner de manifiesto las divergencias entre las diversas personas inmiscuidas en el tema. Psicólogos, neurólogos y expertos de diversas disciplinas actuales han desarrollado recientemente numerosas exploraciones y estudios sobre el tema, apareciendo a su vez un gran número de artistas interesados en expresar las experiencias de distintos campos artísticos de forma conjunta. Al mismo tiempo, observamos un crecimiento del interés por la obra de determinados creadores que trabajan de forma interdisciplinar, aunando música, pintura u otras artes, y sustentando en la sinestesia la idea base de toda su construcción creativa mental.

Como dijimos antes, afrontamos ahora la revisión del estado de la cuestión acerca de las investigaciones que, dentro del contexto artístico, han definido el punto de partida de nuestro trabajo y a partir de las cuales hemos pretendido sentar una base lo más certera posible sobre todo lo que rodea al ámbito artístico-creativo de la sinestesia. Del abordaje de una bibliografía general sobre dicha temática -en estrecha vinculación con el ámbito de la interdisciplinariedad- pasamos a las fuentes relativas a la trayectoria última de la música en el contexto artístico español y la posterior concreción de nuestras fronteras en la personalidad del compositor José María Sánchez-Verdú, que en última instancia focalizará el resultado y la aplicación práctica de nuestras investigaciones.

De las diferentes fuentes bibliográficas consultadas durante nuestro trabajo, extraemos que pueden distinguirse entre las publicaciones realizadas varias tipologías de contenido según el enfoque del estudio o metodología.

En primer lugar, advertimos un conjunto de estudios que abordan la temática de un modo diacrónico, con un enfoque que podríamos llamar convencional. Consideramos dentro de este género varias monografías que vuelcan su atención en manifestaciones de la convergencia interdisciplinar o el fenómeno sinestésico en un marco temporal extenso. Entre ellas, es preciso destacar el volumen *Sinestesia: los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*¹⁶, de la doctora en Bellas Artes María José de Córdoba Serrano con la colaboración de numerosas personalidades, que traza una ilustrativa panorámica general, partiendo de los

¹⁶ De Córdoba, María J., Riccò, Dina et al., *Sinestesia: los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*, Granada, Ediciones Fundación Internacional Artecittà, 2012.

años de los primeros estudios hasta el desarrollo de las producciones científicas y experimentaciones más avanzadas. Se abordan además en un segundo bloque del mismo texto aspectos interdisciplinares sobre la misma en un enfoque más sincrónico que diacrónico. Es notable mencionar por otra parte la acción difusora e investigadora del campo sinestésico que De Córdoba ha venido llevando a cabo desde la década de los 80, dando a conocer un gran número de publicaciones sobre el tema¹⁷ fruto del discurrir de su propia actividad y siendo impulsora del estudio y difusión de la sinestesia en España. Notable es su labor con la puesta en marcha de tres Congresos Internacionales sobre Sinestesia, Ciencia y Arte, únicos en Europa por su carácter multidisciplinar, los cuales mencionaremos más adelante.

Asimismo, dentro de este enfoque con carácter general, se encauza el trabajo de Felisa de Blas¹⁸. Abordando el modernismo la autora refiere en su obra la relación entre tres campos artísticos distintos, aunque de una manera un tanto dispersa a nuestro juicio -hecho justificado por otro lado pues ella misma manifiesta alejar su objetivo del establecimiento de una teoría especializada, estableciendo su pretensión en la realización de un paseo o bosquejo de un contexto cultural que ayude a la aprehensión de este tipo de experiencias-.

Con un perfil absolutamente distinto, hemos localizado y revisado referencias que tratan lo interdisciplinar y en ocasiones lo sinestésico dentro de una tendencia estética definida, o concentrándose en grupos concretos de artistas y creadores tratados en calidad de conjunto representativo. En el primero de los casos podemos ubicar los textos de Walter Frisch¹⁹ y Jonathan Bernard²⁰, sobre el caso de la música y las artes dentro del modernismo alemán y el minimalismo, respectivamente. Por otro lado, las publicaciones en torno al movimiento FLUXUS²¹ o el grupo ZAJ²² (ambos iniciados durante la década de los 60), nos hacen partícipes de la actividad de una serie de artistas vanguardistas fundamentales en una

¹⁷ De Córdoba, María J., «La investigación científica en la sinestesia: aplicaciones en las didácticas generales y específicas. Proyectos de innovación para comunicación audiovisual», *Cuadernos de Comunicación (CDC)*, nº 3 (2009), págs. 40-48.

¹⁸ De Blas Gómez, Felisa, *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2010.

¹⁹ Walter, Frisch, *German modernism: music and the arts*, Berkeley y Los Ángeles, CA, University of California Press, 2005, California Studies in 20th Century Music.

²⁰ Bernard, Jonathan W., «The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music», *Perspectives of New Music*, nº 31 (1993), págs. 86-133.

²¹ Bazán, Moisés (coord.), *Simposio «Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX: ponencias y comunicaciones»*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2001.

²² Marchetti, Walter, «ZAJ, al fondo del sonido», *Minerva*, nº 11, (2009), págs. 70-72.

época en que la innovación artística, especialmente en España -a razón de la situación cultural del país- era poco menos que una utopía.

Otros textos precedentes de nuestro objeto de investigación, aunque traten de soslayo el ámbito de la sinestesia en sí, pero con una relevancia destacada en cuanto a su enfoque, son aquellos relativos a la metodología comparativa, privilegiando una mirada en paralelo sobre el panorama artístico interdisciplinar. Es mención especial dentro de este ámbito la obra *La correspondencia de las artes*²³, de Étienne Souriau, importante filósofo francés que da origen a la estética comparada. En ella nos habla del nacimiento de un nuevo arte o forma de creación artística, siendo especialmente revelador el capítulo XXXIII, *Algunas palabras acerca de la música de los colores*, en el que se pregunta acerca de la posibilidad de consecución de precisiones absolutas sobre una teoría de la armonía de los colores íntegramente válida para la armonía de los sonidos musicales; un claro precedente de las bases sinestésicas. Por su parte, también ha centrado su interés en este enfoque Silvia Alonso²⁴, con una metodología que pone en común ideas y estrategias de producción a las que apelan artistas, compositores y escritores, por medio de un compendio de artículos de autores internacionales ya publicados anteriormente.

Otros muchos textos más recientes, aunque en su mayoría de tono divulgativo y escasa exhaustividad científica, se han preocupado por llevar a cabo comparaciones y traslaciones de aspectos concretos y paradigmáticos de lo visual y lo sonoro, estableciendo paralelismos y analogías concretas entre parámetros de ambas disciplinas, sea el caso del color y la altura del sonido. En su mayoría han sido descartados por, como decimos, no acusar la suficiente rigurosidad o base sólida científica que los apoye; sin embargo, dejan huella de la preocupación por el fenómeno. Relativo a este ámbito, por las posibilidades de su conjunción sensorial, o la crítica de ello, se sitúa el artículo de Theodor W. Adorno²⁵, que sí consta de la suficiente seriedad como para ser tratado en esta investigación, y en el que el autor manifiesta en cierto modo su escepticismo en cuanto a la posibilidad de una convergencia profunda en todos los sentidos entre música y pintura.

²³ Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México D.F. y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

²⁴ Alonso, Silvia (intr., compilación de textos y bibl.), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros, 2002.

²⁵ Adorno, Theodor, «Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura», en Brotons, Alfredo y Gómez, Antonio (versión española), *Th. W. Adorno. Escritos Musicales I-III*, Madrid, Ediciones Akal, 2006, págs. 637-652.

Por último, destacamos aquellos estudios centrados en una temática concisa o en un artista en particular, incluso en una obra concreta o un rasgo específico de éstas. Esta perspectiva se nos muestra como la más rigurosa analíticamente, permitiendo ahondar tanto en la subjetividad de un artista concreto, como en el proceso creativo en sí mismo. Son representativas a este respecto las tesis doctorales de Pedro Ordóñez Eslava²⁶, Timoti Baird²⁷, Sylvia Molina²⁸, Matej Hochel²⁹ y Francisco Javier González Campeán³⁰, que han supuesto una fuerte y rotunda base para el desarrollo de este trabajo.

En este sentido es preciso resaltar a su vez ciertos estudios de carácter más minucioso o delimitado. Podemos hablar por un lado del trabajo de Cintia Cristiá³¹ quien, a través de un artículo publicado en la revista TRANS, nos ilustra sobre una posible tipología a establecer en cuanto a la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI en el campo artístico argentino, aportando además un previo y revelador trazado de los artistas y estudios más sobresalientes en el ámbito multidisciplinar. Asimismo, ha sido sustancial para nuestra reflexión el trabajo de Sonsoles Hernández³², publicación derivada de una tesis doctoral previa, focalizada en la sinestesia en el París de fin de siglo. En este ensayo, Hernández revisa la naturaleza de las innovaciones vanguardistas observadas ahora desde la perspectiva que propone la idea de la sinestesia en el entorno de 1900, sustentándose en la cuestión acerca de qué fue lo que impulsó a los artistas de este contexto a dar el salto entre las fronteras de las

²⁶ Ordóñez Eslava, Pedro, *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, 2011. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> [Consultado el 02-10-2014].

²⁷ Baird, Timoti, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004. Disponible en <http://hdl.handle.net/2445/36687> [Consultado 20-09-2014].

²⁸ Molina Muro, Sylvia. *Sinestesia y multifónicos: procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en <http://eprints.ucm.es/4824/1/ucm-t26915bis.pdf> [Consultado el 30-08-2014].

²⁹ Hochel, Matej, *Synaesthesia: Senses without Borders*, Granada, Universidad de Granada, 2008. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/17377109.pdf> [Consultado 27-09-2014].

³⁰ González Campeán, Francisco J., *Tonalidad sinestésica: relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2011. Disponible en <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13835/tesisUPV3698.pdf?sequence=6> [Consultado el 15-08-2014]

³¹ Cristiá, Cintia, «Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino» [artículo en línea], *Revista Transcultural de Música (TRANS)*, nº16 (2012), artículo 7. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf [Consultado el 08-10-2014].

³² Hernández Barbosa, Sonsoles, *Sinestias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada Editores, 2013.

diversas disciplinas artísticas. La escritura rebosante de libertad formal y estilística aporta a nuestro juicio un atractivo toque al componente analítico e investigador del texto.

Por su parte, es pertinente destacar los textos dedicados de forma monográfica a un compositor, muchos de los cuales actúan en calidad de precedentes de todo lo referido al ámbito sinestésico e interdisciplinar. Son de alusión inevitable por un lado las fuentes referidas a compositores adscritos a períodos pasados que actúan de referentes dentro de la historiografía convencional sobre este entorno. Hablamos de los estudios sobre Alexander Scriabin y su inacabada obra *Mysterium*³³ (1903), Olivier Messiaen³⁴ y su vasto campo interdisciplinar en su afirmada condición de sinésteta, la actitud creativa de György Ligeti³⁵, o el acusado vínculo artístico entre el compositor Arnold Schoenberg y el pintor Vasili Kandinsky³⁶. En ellos, el planteamiento musical se encuentra inevitablemente ligado a otras disciplinas o connotaciones artísticas.

Sin embargo, sin frenar nuestro discurrir, son los estudios de los compositores contemporáneos o en activo los que más nos interesan, especialmente aquellos especialmente vinculados al fenómeno sinestésico o a la actitud interdisciplinar, hecho controvertido por otra parte pues se aprecia una palpable reducción de estudios monográficos a medida que nos acercamos a la actualidad. Así, para salvar este obstáculo, se hace necesario en muchas ocasiones la búsqueda de referencias a los mismos en obras de contenido heterogéneo, llevando incluso la indagación hasta estudios de conjunto, programas de conciertos, ciclos y jornadas investigadoras, o catálogos. En este sentido, es preciso destacar los estudios o alusiones realizados sobre Cristóbal Halffter³⁷, José Manuel López López³⁸, Tomás Marco³⁹ o

³³ Evans, Tyler R., *The Mysterium of Alexander Scriabine*, Washington, WA, Washington State University Press, 2009; García, Emanuel E., «Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius» [artículo en línea], 2007. Disponible en <http://www.componisten.net/downloads/ScriabinMysterium.pdf> [Consultado el 16-09-2014].

³⁴ Bernard, Jonathan W., «Messiaen's Synaesthesia: The correspondence between color and sound structure in his music», *Music Perception: an Interdisciplinary Journal*, vol.4 n°1 (1986), págs. 41-68.

³⁵ Krieger, Peter, «György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 90 (2007), pág. 254.

³⁶ Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, Crawford, John C. (trad.), Londres, Faber and Faber, 1984; Boehmer, Konrad (ed.), *Schönberg and Kandinsky: an historic encounter*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

³⁷ Gan Quesada, Germán, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada, Universidad de Granada, 2003; *Carta blanca a Cristóbal Halffter*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de cultura), 2009.

Luis de Pablo⁴⁰, entre muchos otros, los cuales debido a la magnitud y restricción espacial del presente trabajo escapan a los límites y posibilidades del mismo, quedando abiertos a exploraciones futuras.

Es un hecho lógico resaltar en este entorno todos los estudios, artículos o escritos diversos realizados en torno a la figura de José María Sánchez-Verdú. En el dominio de las investigaciones, se hace especialmente relevante para nosotros el trabajo del musicólogo Germán Gan Quesada, quien siguiendo la trayectoria artística y creativa del compositor lleva a cabo una exhaustiva labor analítica de las actividades del mismo⁴¹. Encontramos referencias al músico en otro tipo de fuentes, aunque muchas de ellas plantean una extensión limitada que no permite un análisis detenido y verdaderamente riguroso de su actividad creativa, sea el caso de entrevistas⁴² o textos de otras publicaciones breves⁴³.

Además, no puede pasarse por alto el valor de la propia condición de Sánchez-Verdú como figura aún en activo, tanto en su faceta de compositor como en la de fehaciente

³⁸ Téllez, José Luis y Ford, Andrew, *Música presente: perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid, Fundación Autor-Iberautor, 2006; *Música para piano, Olivier Messiaen y José Manuel López López*, programa de concierto celebrado en las XIX Jornadas de Música Contemporánea de Granada el 11 de marzo de 2008, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Granada, 2008.

³⁹ Cureses de la Vega, Marta, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid, SGAE-ICCMU, 2007; Gan Quesada, Germán, «Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco», en Coloma Martín, Isidoro y Sánchez López, Juan Antonio (eds.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y Cooperación cultural, 2003, vol. 2, págs. 199-211.

⁴⁰ Marco, Tomás, *Luis de Pablo*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1971; Astrand, Hans et al., *Escritos sobre Luis de Pablo*, García del Busto, José Luis (revisión y coordinación), Madrid, Taurus, 1987.

⁴¹ Ejemplo de ello son algunos de sus artículos como: «De altitudine temporis», *Sibila*, nº18 (2005), págs. 50-51; *José María Sánchez-Verdú: Músicas del límite*, Las Palmas de Gran Canaria, XXII Festival de Música de Canarias, 2006; «Sánchez-Verdú, al aire de su vuelo», *Sibila*, nº 32 (2010), pág. 51.

⁴² Irizo, Camilo, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor» [en línea], *Espacio Sonoro*, nº 2 (2004). Disponible en <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/index.htm> [Consultado el 25-09-2014]; Álvarez Fernández, Miguel, «Pasaje de Jardines Abiertos: Entrevista con José María Sánchez-Verdú» [en línea], *Minerva*, nº 17 (2011). Disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=479> [Consultado 01-10-2014]; López Vargas-Machuca, Fernando, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú» [en línea], *Ritmo*, nº 793 (2007). Disponible en <http://www.revistasculturales.com/articulos/59/ritmo/665/1/entrevista-a-jose-maria-sanchez-verdu.html> [Consultado el 09-10-2014].

⁴³ Algunos ejemplos son: Fernández García, Rosa, «La ópera El viaje a Simorgh de José María Sánchez-Verdú», *Revista de Musicología*, vol. 31 nº1 (2008), págs. 199-237; García del Busto, José Luis, «“Arquitecturas de la Ausencia” de José María Sánchez-Verdú», *Sibila*, nº 18 (2005), págs. 47-49; Guibert, Álvaro, «El genio de la música», *Sibila*, nº 18 (2005), pág. 47; Halffter, Cristóbal, «La música de José María Sánchez-Verdú», *Sibila*, nº 18 (2005), pág. 46.

pensador e investigador. La importancia que las fuentes primarias alcanzan para el análisis y confección del pensamiento musical del mismo se ve reafirmada por la gran cantidad de textos de su autoría⁴⁴, en los que el músico expone sus propias claves compositivas de una manera acentuada y detallada.

Manifiestan en general ser todo este tipo de textos –los dedicados a un solo artista o compositor- los estudios predominantes, probablemente debido a la dificultad o imposibilidad de abarcar y clasificar ámbitos frecuentemente amplios y complejos, y que tienden a hacer plantearse a sus autores la opción de acotar el objeto de su trabajo.

Por otro lado, queremos realizar una alusión a un tipo de fuente que se aleja de algún modo de las tipologías y características expuestas hasta el momento presente, pero que ha resultado sumamente inspiradora para la investigadora que escribe estas líneas. Tal es el caso de la obra *Pactos de la Memoria*⁴⁵, de Carlos Alonso Monreal; autor que, pese a las limitaciones propias del género –en cuanto a rigurosidad científica y analítica, al tratarse de una novela- se hace eco de lo necesaria que resulta la reflexión en torno al universo de la creación artística. Extendiendo sus consideraciones a través de un amplio espectro de conceptos e ideas, lo intelectual y lo ficcional se imbrican en esta obra, dejando constancia en sus líneas, y a través de la voz de los diversos personajes, del debate del momento sobre la situación de las artes, donde fenómenos como la sinestesia y la interdisciplinariedad aparecen inevitablemente en medio de movimientos como los mencionados Fluxus y Zaj, o el Futurismo y el Dadá.

Otras fuentes documentales de gran relevancia para el conocimiento acerca de la situación artística actual han sido las legadas por los diversos encuentros y congresos que en torno a la convergencia artística multidisciplinar se han venido realizando en los últimos años. Así, partiendo desde el más antiguo de ellos, destacamos los estudios realizados con motivo

⁴⁴ Algunos ejemplos de ello son: «Arquitecturas del Eco (reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)», *Sibila*, nº 18 (2005), págs. 39-41; «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: Libro de las Estancias (Book of Abodes) as a Musical Architectural and Visual Installation Proposal», en Pérez, Héctor J. (ed.), *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, Bern, Peter Lang, 2012, págs. 149-173; «La mirada árabe en la creación musical. Acercamiento a la obra *Libro de las estancias*», en Roldán Castro, Fátima (ed.), *El mundo árabe como inspiración*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2012, págs. 115-151.

⁴⁵ Alonso Monreal, Carlos, *Pactos de la Memoria*, 1ª ed., Murcia, Tres fronteras, 2005.

de la exposición sobre los Encuentros de Pamplona de 1972⁴⁶, las comunicaciones pertenecientes al XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte de 2002, dedicado específicamente la *Correspondencia e integración de las Artes*⁴⁷, y el material relativo al V Congreso de la Sociedad Española de Musicología⁴⁸ (2000), también de amplio sesgo interdisciplinar. Hemos de subrayar además el valor que para esta investigadora en cuestión ha supuesto a su vez el 11º Encuentro Música-Filosofía, *Ver el Sonido, Oír la Imagen [Estado de la Cuestión]*, celebrado el pasado Julio de 2014 en la ciudad malagueña de Ronda, y cuya asistencia a sus diversas ponencias y debates supusieron una fuente preciosa, única en su calidad de recurso y material de primera mano, con la intervención y testimonios directos de un gran número de personalidades eruditas relativas a la materia que aquí nos ocupa (entre ellas, Tomás Marco, o el mismo José María Sánchez-Verdú).

Se hace también relevante contemplar entre nuestras fuentes el documental *Sinestesia. Arte, dolor y sexo*⁴⁹, de 2013; documental con carácter de divulgación científica llevado a cabo por la Universidad Politécnica de Valencia en colaboración con la Universidad de Granada y el Parque de las Ciencias de Andalucía, entre otros, aunque los 50 minutos de duración hacen de su enfoque un paseo somero por los aspectos tanto neurológicos como artísticos con respecto a este fenómeno.

Por último, como conclusiones de este recién expuesto estado de la cuestión y de la lectura y estudio de estas fuentes, se desprende que en el conjunto de las líneas de investigación podemos distinguir, por un lado, aquellas que manifiestan una creencia en la existencia de correspondencias reales sinestésicas, y aquellas otras para las que el fenómeno denota algo de artificial o adquirido, pudiendo ser considerado como un valor positivo para su

⁴⁶ S.N., «Los encuentros de Pamplona 25 años después» [artículo en línea]. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues> [Consultado el 10-10-2014]. Sobre la exposición *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, MNCARS, Madrid, 15 de Julio - 14 de Septiembre de 1997; S.N., «Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental». Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-1972-fin-fiesta-arte-experimental> [Consultado el 10-10-2014]. Sobre la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 27 de Octubre de 2009 – 22 de Febrero de 2010).

⁴⁷ Coloma Martín, Isidoro, Sánchez López, Juan Antonio (eds.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, 2 vols., XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga 18-21 de Septiembre de 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y Cooperación Cultural, 2003.

⁴⁸ Lolo, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. El congreso fue celebrado en Barcelona entre el 18 y el 25 de Octubre de 2000.

⁴⁹ Cánovas, Paula y Sancho, Alberto (dir.). *Sinestesia: arte, dolor y sexo* [vídeo documental]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia y Universidad de Granada, 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FNHhh2MI5rM> [Consultado el 19-04-2014].

aplicación artística y una nueva forma de mirar hacia el futuro. A su vez, de la consulta de los estudios monográficos sobre artistas podemos declarar la necesaria diferenciación entre el arte creado por sinestésicos, y el arte creado para emular la experiencia sinestésica en su público.

De este estado de la cuestión y dichas cuestiones entrevistas, estableceremos el punto de partida de nuestro trabajo con la pretensión de resolverlas a lo largo del mismo. Inferimos a su vez la pertinencia de un estudio monográfico sobre la sinestesia y la interdisciplinariedad presentes en el planteamiento estético y técnico-creativo del compositor José María Sánchez Verdú, acercando así nuestra visión a un campo práctico del que nos serviremos para ejemplificar las indagaciones aquí expuestas y para adelantar una más amplia y futura labor de investigación.

1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Como habrán podido observar hemos consultado a lo largo de nuestro trabajo un gran número de fuentes de carácter tanto sinestésico como interdisciplinar.

La presente investigación tiene en sus manos demostrar cómo la sinestesia, al margen de la evidencia o no de su condición médica, ha adquirido en los últimos años un lugar privilegiado como medio de indagación y exploración de nuevas vías estéticas, y cómo a día de hoy este fenómeno sigue teniendo vigencia dentro del mundo de las artes, estrechamente relacionada con el ámbito de la interdisciplinariedad.

¿Puede ser la sinestesia una suerte de versión sensorial de la multidisciplinariedad científica? ¿Ha sido la suya una actuación o utilización lícita, o la de un mero vehículo o excusa para el alcance de esa tan codiciada síntesis o integración de las artes a lo largo de la Historia? ¿Es posible indagar y definir las operaciones mentales que caracterizan a este tipo de artistas?

El objetivo fundamental de esta investigación es analizar el papel del fenómeno denominado «sinestesia» dentro del ámbito artístico y musical de finales del siglo XX y principios del XXI, particularizándose en la obra del compositor gaditano algecireño José María Sánchez-Verdú y en algunas de sus creaciones más destacadas. Buscamos además,

estudiar el grado con que dicho fenómeno ha actuado con respecto a la conciencia interna del vínculo que «vive» en el intersticio, en el límite entre cada disciplina artística, tratando de reconstruir y explicar la oportuna relación de este fenómeno con el recurrente interés por la convergencia entre las artes.

Tras identificar esta intención sinestésica e interdisciplinar en un corpus clave de autores, en cuyos planteamientos pretendemos encontrar tanto aspectos comunes que los unan, como indicadores individuales que los particularicen, trataremos de responder al por qué de este interés, entreverando este colchón estético con eso que nos conduce al compositor objeto último de nuestro estudio. ¿En qué medida está arraigado este concepto en el planteamiento estético y la obra del músico? ¿Pura metáfora? ¿Simple alegoría? ¿Convicción certera y motor real? Aportaremos además en esta investigación el testimonio original de José María Sánchez-Verdú a través de una entrevista personal.

Sin embargo, no pretendemos en este trabajo recrearnos y ampararnos solo en la cuestión de la intencionalidad del artista -la cual podremos analizar y desentrañar gracias a dicho material-, sino superar dicho ámbito para obtener nuestras propias reflexiones, convergentes o divergentes, y conclusiones respecto al tema, en relación con todo el estudio anterior.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

De todo lo expuesto anteriormente, se deducen una serie de objetivos específicos que en primer lugar buscan:

1. Analizar el grado de acción del fenómeno sinestésico como estímulo de la renovación estilística y en relación con el ámbito interdisciplinar a finales del siglo XX.
2. Llevar a cabo un estudio de los posibles precedentes, en relación con el aspecto analizado, del compositor José María Sánchez-Verdú, tanto en el contexto internacional como nacional.

Estos nos conducen al ámbito-concreto de la actividad creadora del compositor, donde deberemos:

3. Estudiar el grado de importancia e incidencia de la concepción sinestésica, en vinculación con las ideas interdisciplinarias, dentro de la obra de José M^a Sánchez-Verdú.

4. Ahondar en el proceso creativo en sí, indagando en las operaciones que tienen lugar en la subjetividad de un artista de connotación o inspiración sinestésica / influencia interdisciplinar.

De un modo general, las labores expuestas anteriormente nos permitirán finalmente, aunque sea de manera parcial:

5. Conocer y analizar la presencia y la relevancia que toman el discurso sinestésico y el rasgo interdisciplinar en la actualidad artística y creativa.

1.4 METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Del estado de la cuestión expuesto, se derivan tantos los objetivos como la metodología necesaria para culminar con éxito las propuestas planteadas a lo largo de nuestro estudio. Ha sido lo primero en este proceso llevar a cabo un análisis y selección de la información obtenida en el corpus teórico manifestado para precisar aquellas fuentes más afines al objetivo de nuestra investigación.

La metodología requerida se caracteriza en primer lugar por su carácter heterogéneo. Sin centrarse en un método único, las exigencias de la investigación han mostrado la conveniencia de adoptar una perspectiva prioritariamente holística, que integre el conjunto de los distintos elementos del objeto de estudio. Así, tanto los aspectos neuropsicológicos abordados como las cuestiones de tipo estético, sociológico e ideológico, han funcionado con vistas a alcanzar una visión global, la cual contemple el conjunto de aspectos culturales, científicos y sociales que nos permitan comprender el fenómeno de la sinestesia y su papel en el campo de las disciplinas artísticas, siempre con atención al suceso interdisciplinar.

De este modo, para la consecución de nuestros objetivos, el conjunto de nuestro trabajo se ha basado en primer lugar en un enfoque histórico, con atención a las causas que han originado ese interés por la correspondencia entre las artes, identificadas a través de los artistas más representativos con respecto a este ámbito tanto del contexto internacional como nacional. Realizando una revisión exhaustiva de los mismos en calidad de posibles precedentes del sujeto objeto último de nuestra investigación, se ha privilegiado y valorado un aspecto que adquiere un papel destacado a lo largo de ésta y que no es sino todo lo

relacionado con la intencionalidad del artista, pues en ésta en última instancia se descubren los vínculos y posiciones tomados en cuanto a la sinestesia para con el ámbito interdisciplinar.

Nos hemos alejado así a lo largo de nuestro desarrollo de la tendencia histórica para alcanzar actuaciones de otras metodologías, acatando vías relativas al método analítico (análisis de partitura y objetos de arte) pero que nos han conducido por otro lado al posicionamiento en perspectivas de carácter hermenéutico y holístico. De este modo, ha sido necesario en este proceso llevar a cabo un acercamiento a la presentación de las partes o fragmentos independientes que constituyen este gran puzzle, pero sin a su vez dejar de abordarse y hablarse acerca de relaciones e interrelaciones entre los distintos elementos, que solo pueden tomarse en cuenta de una forma realmente objetiva desde la visión globalizadora y total; aquella que construye el conjunto de lazos pertinentes. Conformamos así una suerte de mosaico metodológico, que logra considerar cada problema en sí mismo pero que, a su vez, trata de descubrir las relaciones y principios válidos a los que en el fondo de «su conciencia» se circunscribe y suscribe.

Propuestas abiertas, ideas recicladas; la elección de este método se hace inevitable debido a la actualidad del problema y la gran complejidad que encierra el mismo, además de las limitaciones en cuanto a extensión a las que todo investigador debe sujetarse.

En cuanto a nuestra intención de centrar en instancia última nuestro interés en la personalidad de Sánchez Verdú, a partir de las referencias realizadas por y sobre los distintos compositores, se hace necesario llevar a cabo un acercamiento y un análisis exhaustivo del catálogo compositivo musical del mismo.

Nuestro plan de trabajo está dirigido a extraer las claves estéticas sobre las que José María Sánchez-Verdú construye su creación, para definir el punto exacto y la medida en que el músico ha llevado a cabo el proceso de apropiación con respecto al fenómeno sinestésico en sus composiciones. Igualmente, se hace también ineludible contrastar la posible cualidad interdisciplinar de la actividad creativa de Sánchez-Verdú con la del panorama de compositores que se han considerado precedentes de su planteamiento musical, sirviendo este hecho para analizar la relevancia que el rasgo interdisciplinar toma en la actualidad y el entramado creativo musical.

Así, la búsqueda de los objetivos propuestos, nos demuestran la necesidad de llevar a cabo una investigación que amplíe su visión tanto al análisis minucioso de porciones

fragmentarias, (pero sin llegar a adentrarnos en ellas a tal nivel de profundidad que haga que nos perdamos en el camino con respecto a las otras) como a un alejamiento de la perspectiva que permita una apertura conceptual y un alcance global que den paso a la interpretación y la reflexión en el seno de todo el tejido que las vincula y en el que confluyen. El trabajo de campo ha constituido en todo este sentido otra experiencia importante, con la realización, grabación y transcripción de una entrevista al compositor.

1.5 APOORTE CIENTÍFICO

El aporte metodológico y cognitivo que nos disponemos a ofrecer, importante en cuanto a innovación, cohesión, disciplina y rigurosidad, pretende arrojar luz sobre una materia de estudio muy poco trabajada en la historiografía española, como lo es el peso y la solidez del pensamiento sinestésico en el contexto de la renovación artística y musical.

Por su parte, pocos han sido los estudios de resonancia efectiva en la disciplina musicológica que han ofrecido un estudio detenido y pormenorizado de los rasgos esenciales de la producción de un compositor español -y aún en auge- de la talla de José María Sánchez-Verdú. Superando la demostrada inexistencia de una base referencial de extensión considerable –salvada en mayor medida por la labor del musicólogo Germán Gan Quesada-, nadie hasta ahora ha analizado la obra del músico desde un punto de vista sinestésico, hecho que sin embargo cobra una importancia sustancial en el fuero interno del compositor.

A través de un discurso coherente y sólido, propiciaremos así el estudio de los principios estéticos, el testimonio inédito y la obra de un compositor contemporáneo andaluz del renombre de José María Sánchez-Verdú, hecho que asimismo constituye una oportunidad irrechazable para el realce del patrimonio musical de nuestro país y la reciente historia de la creación española.

Por su parte, dentro del Programa Nacional de Investigación, concretamente dentro del área de humanidades, nuestra investigación puede ser relacionada con algunos de los objetivos prioritarios que se sustentan sobre el estudio y difusión del patrimonio cultural (en cuanto a lo que la obra de nuestro compositor y sus precedentes se refiere), así como a aquellos referidos a los estudios de valores estéticos culturales.

2. LA SINESTESIA Y LO INTERDISCIPLINAR COMO FACTOR PROPULSOR DE RENOVACIONES ESTILÍSTICAS

«Kandinsky escribió que “cada arte al profundizarse se cierra en sí y se separa. Pero este arte se compara con las demás artes y la identidad de sus tendencias profundas la devuelve a la unidad.” Más allá todavía “hay una materia última que es la misma para todas las artes.”»⁵⁰

El estado del conocimiento en cuanto a la relación entre música y otras artes en el siglo XXI se sitúa en torno al epicentro mismo de la controversia del «problema artístico». Los debates generados en los últimos años en torno al concepto y significado de la creación artística han tejido un estrecho vínculo con las preocupaciones intrínsecas a la estética, en medio de una coyuntura en la que las diferentes disciplinas se replantean los límites de sus cualidades internas y la especificidad de su naturaleza.

«Qué» y «por qué» parecen dos cuestiones claves a plantearse durante el inicio de esta investigación para alcanzar a comprender de dónde surge esta problemática y hacia dónde se encaminan las reclamaciones de nuestro arte actual.

En los últimos años las inquietudes filosóficas en torno a la valía del *corpus* teórico estético tradicional han agitado el panorama humanístico. Con respecto al proceso de la insinuada disolución de las fronteras entre las disciplinas, no cabe sino cuestionarse acerca de las causas de la controversia que las rodea, las cuales no hacen sino remitirnos a una cada vez más profunda escisión entre el arte y su propia teoría. La correspondencia sincrónica entre la creación artística y la filosofía estética coincidentes en el tiempo ha alcanzado en las últimas décadas una discrepancia creciente, propiciando un contexto de confusión y discordancia en el que la especulación acerca de las manifestaciones del arte contemporáneo ha encontrado su asiento más cómodo. El discurso estético no coincide con la práctica artística. Esta disección entre *corpus* teórico y realidad pone en alza la necesidad de actualizar los paradigmas estéticos del arte de nuestra época, asentando las bases que lo sustentan, abandonando la idea de mantener la asunción de la estética como sistema autónomo y *quasi* independiente, y sincronizando realmente los discursos estéticos con las actividades de nuestro arte actual.

⁵⁰ Sánchez-Verdú, José María, «Arquitecturas del Eco (reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)», *Sibila*, 18, 2005, pág.39. El compositor cita a Wassily Kandinsky y José Ángel Valente en estas líneas con las que hemos decidido abrir el estudio.

La indagación y experimentación llevada a cabo en los últimos años en el ámbito de cada disciplina artística individual ha conducido reincidentemente a un punto de búsqueda de conexiones artísticas interdisciplinares, considerando como viable la posibilidad de unión de los diferentes lenguajes artísticos. Las soluciones y métodos adoptados a este respecto han sido múltiples y diversos en los últimos dos siglos, manifestando un deseo constante de alcance de posibles correspondencias, que buscan su justificación ya sea a través de conexiones matemáticas o físicas sustentadas en el conocimiento de las leyes naturales que rigen la materia misma -en función de aspectos como la longitud de onda de los diferentes elementos que integran a las diversas artes-, o en otro tipo de instrumentos de carácter más esotérico para explorar la percepción, la asociación de ideas o la interconexión de elementos entre realidades -como lo pueden ser la hipnosis, las teorías de la vibración o el pensamiento cabalista-. Así, con mayor o menor base teórica, se ha puesto de manifiesto la voluntad de exposición de un enfoque «comparado» desde el mismo acto creativo, que, de un modo u otro ha acabado generando un marco donde el aspecto visual y el sonoro cobran una relación altamente interesante. Este deseo, que vemos cristalizado en la generación de múltiples productos artísticos, ha encontrado a su vez en los últimos años su apoyo más incondicional con la identidad de una época caracterizada por una evolución constante de la multiplicidad de medios, herramientas, configuraciones, soportes... Una riqueza que propicia indudablemente la concepción de nuevas posibilidades e interrelaciones, así como la puesta en marcha de sistemas e innovadoras experiencias que indagan en la unión de estímulos con diferentes tipos de contenidos conceptuales, desdibujando los límites establecidos por las categorías tradicionales.

Ya lo decía José Luis Alexanco: «el meollo del asunto era promover una nueva manera de habitar el Arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro...»⁵¹.

La atracción por aquello que está del otro lado de la frontera se confirma así desde uno y otro campo. Esta nueva difuminación sensible de los confines de las artes es también rápidamente respondida o respaldada por varios factores y teorías emergentes clave, que

⁵¹ Azpeitia, Ángel, *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas, 1962-2012*, Lorente, Pedro (selección de textos), Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2013. Cita perteneciente al catálogo de la Exposición en Madrid, Galería Gadda: Alexanco.

erigen los pilares sobre los que se sustenta la eclosión de las sinestesias a finales del siglo XIX.

La teoría de las correspondencias de Baudelaire constituye una de las formulaciones teóricas iniciales básicas sobre la que se asientan las ideas acerca de la interrelación de las artes, sustentando todo un trasfondo de formulación de un proyecto de estética renovadora que, implícitamente contendría toda la teoría sinestésica que desarrollarían los simbolistas de fines de siglo. Exponiendo una constante y profusa reflexión sobre el proceso de creación artística y la función de sus autores, Baudelaire declara la consideración del universo perceptible por nuestros sentidos como un sistema de expresiones múltiples de una unidad esencial, en el que los trasvases perceptivos entre los distintos sentidos no son solo necesarios sino también inevitables. El poeta crea un método de equivalencias sensoriales usando en sus poemas un sentido para evocar las percepciones registradas por otro, utilizando esta aún confusa vía o sistema sinestésico -entendida todavía este en su modo metafórico o metonímico- para extraer todas las enseñanzas posibles.

**«Como largos ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.»⁵²**

Este gusto por el telar de relaciones subrepticias que conducen a una esencia única y total, muy probablemente influido en el caso del autor por el misticismo, el sincretismo y el ocultismo, lo podemos encontrar en otro de los grandes paradigmas del momento: el movimiento generado en torno a las ideas de fusión de las artes del enfoque totalizador de lenguajes que Richard Wagner aporta con la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), y en la que algunos hallan el prototipo de la sinergia artística.

Así, una serie de corrientes de pensamiento que exploran la percepción atraviesan el siglo XIX, haciendo converger a las propuestas de orígenes más lejanos -tengamos en cuenta aquellas derivadas de la tradición de Emanuel Swedenborg- con otras de incorporación

⁵² Adofeita, Isaac Felipe, *Literatura Universal: Introducción a la Literatura Moderna de Occidente*, 1ª ed., Costa Rica, Universidad Estatal a Distancia San José, 1984, pág. 435. El fragmento elegido corresponde a la versión en español del poema *Correspondencias* de Baudelaire, perteneciente a su obra *Las flores del mal* (1857). La negrita es nuestra.

progresiva -supuestos teóricos herederos de la *Naturphilosophie*, discursos del legado simbolista, postulados de herencia wagneriana...-, y que, unidas a los nuevos espacios de investigación fisiológica y científica con respecto al fenómeno de la sinestesia, consolidan las vías de inspiración y exploración estética de las que beberán músicos y pensadores del siglo venidero.

Etiénne Souriau acuña en este contexto otro de los asientos claves de toda la teoría interdisciplinar con matices de tono sinestésico. Acunando en sus estudios hacia 1947 la idea y concepto de la denominada estética comparada, se suma a la nueva concepción del sistema de las artes, reafirmando su preocupación por:

«...averiguar si las sonoridades de las sílabas en poesía y de las notas en la música; si las líneas y los colores en el cuadro; si los movimientos en la danza; si los volúmenes en la arquitectura, o en la escultura, pueden constituir los elementos (de por sí dispares) de una misma acción sublime, que tiene lugar en condiciones diversas, aunque paralelas; si, en una palabra, existen correspondencias funcionales, basadas en la profunda e íntima unidad de una acción siempre idéntica a sí misma (pese a las diversidades originadas por sus distintos aspectos, en mundos sensorialmente variados), llámese ésta pintura o poesía, arquitectura o música.»⁵³

La fascinación por los efectos sensoriales impregna de este modo la faceta creativa más íntima de artistas provenientes de diferentes disciplinas durante todo el siglo XX: literatura, música, artes plásticas... y la filtración del discurso sinestésico entre los diferentes estratos del terreno fronterizo entre ellas se hace cada vez más plausible y hacedero. Como ya expuso Sonsoles Hernández, «en esta coyuntura clave en que las disciplinas se replantean la especificidad de su naturaleza, el modelo de un arte sinestésico se impone para dar salida a los derroteros de cada una de ellas.»⁵⁴

El siglo XX se conforma un laboratorio de experimentación y bulle así en una pirotecnia constante de experiencias multisensoriales, en las que compositores y pintores intentan la creación de «géneros mixtos» y se replantean el papel de los sentidos y la percepción dentro de las artes. Las ilusiones ópticas fisiológicas se trasladan a la música provocando un sinfín de paradojas sonoras -nótense las piezas musicales *Continuum* (1968) o

⁵³ Souriau, Etiénne, *La Correspondencia de...*, op. cit., pág. 150.

⁵⁴ Hernández Barbosa, Sonsoles, *Sinestias: arte...*, op. cit., pág. 9.

La escalera del diablo (*Estudios para piano vol.2*, 1988-1994) del compositor húngaro György Ligeti- en un afán por equiparar cualidades y buscar alteraciones en la percepción, e ideas antaño locas como las del clavecín ocular de Louis Bertrand Castel⁵⁵ cobran una nueva vigencia siendo puestas nuevamente en marcha y llevadas a la práctica por artistas como el argentino Xul Solar⁵⁶.

De este modo podemos apreciar así la existencia de una correlación entre la tendencia sinestésica que bulle a finales del siglo XIX y principios del XX y la tradición y discursos previos que apostaban por la fusión de las artes en los años precedentes e incluso simultáneos, en los que la difuminación de los límites se acentúa, si cabe, cada vez más.

Es por ello que, afrontando ahora las innovaciones vanguardistas «con este replanteamiento de la naturaleza específica de las disciplinas artísticas que propone la idea de la sinestesia»⁵⁷, y una vez entretrejida la trama que rodea a la creación interdisciplinaria finisecular propulsora de nuevas miradas hacia una creación artística generadora de nuevos paradigmas, enfocaremos nuestro discurso hacia la exposición en líneas generales de las principales manifestaciones que justifican el planteamiento expresado.

Comenzamos de momento analizando las huellas de todo este asunto en el panorama internacional, para posteriormente acercarnos al ámbito nacional, con una selección de compositores cuyo espectro creativo puede considerarse, en primer lugar, un precedente de la convergencia interdisciplinaria y el presupuesto sinestésico para la actualidad artística (tanto desde el análisis de su opción creativa como desde la bibliografía secundaria sobre ellos publicada), y en segundo, ofrecer un paradigma contextualizador para la puesta en valor y ponderación crítica de la obra y actitud creativa y estilística de José María Sánchez-Verdú en el panorama artístico actual, compositor objeto último de nuestro estudio.

⁵⁵ Luis Bertrand Castel (1688-1757), matemático y físico francés, piensa que las vibraciones, además de sonido, producen color. Opina a su vez que existía una relación directa entre los siete colores del arco iris y las siete notas de la escala musical. Durante más de 30 años de su vida, intenta llevar a la práctica sus teorías ópticas a través del *clavecín pour les yeux*, el cual muestra colores asociados a cada sonido musical.

⁵⁶ Alejandro Xul Solar (1887-1963), pintor, escultor, escritor y artista plástico argentino, manifiesta una fuerte creencia en la correspondencia de las artes. Fruto de la aplicación de estas ideas es su modificación de diversos instrumentos de tecla (entre otros); dulcitone, armonio y piano vertical, para introducir el color en los mismos, en la línea de lo que ya había hecho Castel.

⁵⁷ Murga Castro, Idoia, «Reseña: Sonsoles Hernández Barbosa. Sinestesis: Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)», *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*, n°13 (2014), pág. 81.

2.1 PANORAMA INTERNACIONAL

El comportamiento artístico de todo creador es resultado –de manera intencionada o inconsciente- de la/s tradición/es a la que pertenece. La atención o asimilación de otras actitudes estéticas influye y penetra, de un modo u otro, en la base de la conducta artística que lo define. Es por ello que, al margen de la propia exposición del pensamiento estético del compositor Sánchez-Verdú y de su proceso creativo, ha sido necesario localizar e identificar aquellas voces de la creación musical contemporánea que también han trabajado a partir del denominado paradigma interdisciplinar y/o sinestésico.

Han sido numerosas las escuelas y exponentes que han experimentado en este sentido –desde el pintor Wassily Kandinsky hasta los trabajos desarrollados en la famosa *Bauhaus* (fundada en 1919, Weimar, Alemania)- así como las parejas o dúos de ámbitos artísticos distintos que se han dado cita para el desarrollo de un proyecto de este tipo –Karlheinz Stockhausen y Antoni Tàpies, Anton von Webern y Piet Mondrian, John Cage y Robert Rauschenberg, Iannis Xenakis y Le Corbusier, Luigi Nono y Jean Dubuffet... entre otros-. La revisión que en este sentido se enfrenta es parcial y obedece por un lado a las inevitables limitaciones de espacio de que en esta investigación disponemos, y por otro a aquellos autores y objetos artísticos que se han considerado más aptos como referentes para el estudio que nos incumbe.

Consideramos así como paradigmas en el estudio del hecho interdisciplinar y sinestésico -siempre desde una mirada enfocada a partir del prisma musical- a los compositores Alexander Scriabin, Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen y Györgi Ligeti, nómina deliberadamente parcial e incompleta, aunque fundamental para la comprensión del hecho sinestésico según lo hemos analizado hasta el momento.

2.1.1 ALEXANDER SCRIABIN (1872-1915)

El caso del compositor Alexander Scriabin denota uno, si no el que más, de los precedentes más sólidos en todo este ámbito. Su legado musical expresa ideas no solo en el plano del arte sinestésico, sino en esferas que llevan a replantear la ya deudora idea de Wagner de una «obra de arte total». El uso de la tecnología en el arte sinestésico es otra de las

bazas que maneja un Scriabin que, como consecuencia de sus ideas acerca del arte y su lenguaje de vanguardia musical, altamente impregnado de lo personal, sufre múltiples críticas durante la época, pero cuya obra sigue siendo profuso motivo de análisis hoy en día.

Su correspondencia de los colores parece ser emanada de los experimentos de Newton con respecto a dicho tema, respondiendo en particular al círculo cromático establecido por éste. Partiendo de una concepción que se aleja de lo absoluto, Scriabin desarrolla un sistema total en el que las asociaciones entre música y colores se relacionan con los campos armónicos. Así, los colores no se asignan de forma específica a cada nota musical, sino que sirven para resaltar la tonalidad escuchada, atendiendo a la escala musical y los cambios tonales de la música.

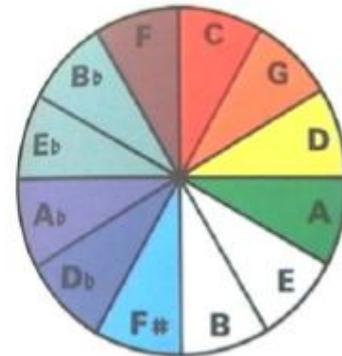


Ilustración 1. Correspondencia de color-tonalidad de Alexander Scriabin. (Stuckenschmidt, Hans H., *La música del siglo XX*, Calonge, María y Torrente, Javier (versión española), Madrid, Guadarrama, 1960, pág.19).

Comenzando con el rojo en la base, e identificado éste con la nota Do -primer centro tonal-, el espectro de coloro-musical de Scriabin avanza conforme al círculo de quintas, hasta desembocar en el «rojo leonado» del Fa.

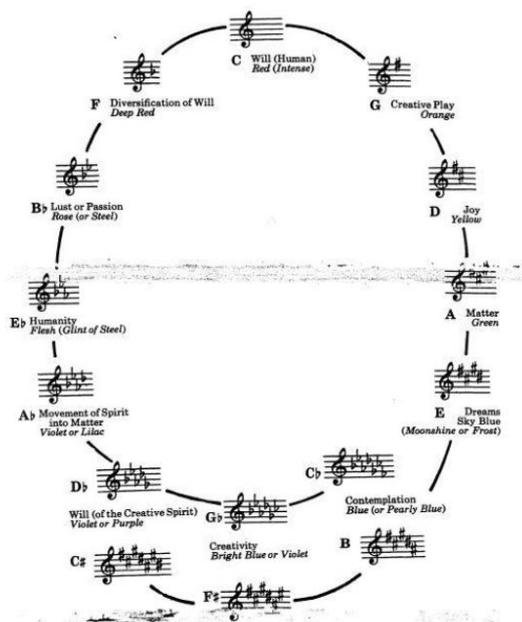


Ilustración 2. Correspondencia de color-tonalidad-estado del alma, de Scriabin, tal y como es indicado en la primera página de su obra *Prometeo* (Scriabin, Alexander, *Poem of Ecstasy and Prometheus: Poem of Fire*, New York, NY, Dover, 1995, pág.2).

Sin pretender pararnos demasiado a analizar pormenorizadamente el sistema cromático de Scriabin, por escapar a las pretensiones de este trabajo, es interesante resaltar cómo a este sistema de correspondencias de música – color, el compositor añade una asociación más, manifestada en lo que él denota cómo «estados del alma» o emociones (muestra de la influencia de las filosofías orientales en el compositor).

Esta suerte de correspondencia sinestésica tripartita, que conceptualmente podemos discernir como totalmente emanada de la subjetividad del artista, sirve de base sin embargo para la concepción de un gran número de obras de diverso formato y gran trascendencia, entre las que cabe destacar su obra orquestal *Prometeo* (*Prometheus: poem of fire*, op.60, 1910), en la que es dato curioso cómo el compositor introduce en la partitura una parte de la orquesta a la que denomina *lucci* (luces). Para ello, el compositor se sirve de su denominado *piano de luces* (*clavier a lumières* o *Farbenklavier*) creado especialmente para la obra y utilizado por primera en la representación de la misma en Nueva York (1915), para proyectar colores sobre el escenario en función de las regiones armónicas de la obra y la propia percepción sinestésica del compositor. Así, dato curioso es cómo «la partitura exigía dos proyecciones simultáneas de luz, una para seguir a la orquesta sonido por sonido, y otra para subrayar la tonalidad general de las partes de la sinfonía».⁵⁸

Los impulsos y anhelos wagnerianos del compositor no encuentran aquí su culmen y se evidencian además en otra de las obras referentes para la experiencia interdisciplinar; su ambición por la creación de un arte comunitario se materializa en su obra magna, *Mysterium*. Inacabada a causa de su muerte, en los propios bocetos de la pieza se entrevén las bases de una obra monumental que involucraría todas las artes y todos los sentidos, y de la cual el propio músico describe:

«No habrá ni un solo espectador. Todos serán participantes. El trabajo requiere personas especiales, artistas especiales y una cultura completamente nueva. El elenco de intérpretes incluye una orquesta, un gran coro mixto, un instrumento con efectos visuales, bailarines, una procesión, incienso, y una articulación rítmica y textural. La catedral en la que se llevará a cabo no será de un solo tipo de piedra sino que continuamente cambiará con la atmósfera y el movimiento de *Mysterium*. Esto se hará con la ayuda de bruma y luces, que modificará los contornos arquitectónicos. [...] Vivirás en la música, con todas las sensaciones, armonía de sonidos, de colores, de fragancias.»⁵⁹

⁵⁸ Blas Gomez, Felisa, *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2010, pág. 61.

⁵⁹ Evans, Tyler R., *The Mysterium of...*, op. cit., pág. 43. Texto original: «There will not be a single spectator. All will be participants. The work requires special people, special artists and a completely new culture. The cast of performers includes an orchestra, a large mixed choir, an instrument with visual effects, dancers, a procession, incense, and rhythmic textural articulation. The cathedral in which it will take place will not be of one single type of stone but will continually change with the atmosphere and motion of the Mysterium. This will be done with the aid of mists and lights, which will modify the architectural contours. [...] You will live in this music, with all sensations, harmony of sounds, of colors, of fragrances». Traducción propia.

Siete días de duración continua sería así el lapsus temporal de una experiencia que aunaría lo visual, lo táctil, lo olfativo, lo auditivo y lo gustativo. Música, pintura, arquitectura, escultura y literatura se entremezclarían en una experiencia de carácter místico-religioso con trascendencia social, y un público parte de la obra en sí mismo. La pauta compositiva, por encima de los sistemas de arte sonoro, reposaría en una armonía de colores, base de la creación musical.

2.1.2 ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

La obra de Arnold Schoenberg es un universo difícil y lleno de conexiones complejas, siempre con un carácter evolutivo e inquieto. Su enorme importancia como figura clave y archiconocida en cuanto a sus actividades en torno a la superación de la tonalidad, no consiguen eclipsarnos y ocultar otros parámetros clave de su actividad e inquietudes artísticas. También en su obra e inmenso catálogo encuentran los vínculos y cruces entre disciplinas un asiento notable sobre el que erigirse.

Dentro del abanico que ofrece la obra de este compositor, Schoenberg investiga las posibilidades de la psicología de los colores como vehículo para su concepto de la fusión de las formas de expresión, encontrando en esta línea de pensamiento semejanzas con los planteamientos de Kandinsky -el mismo compositor señala las similitudes entre su ópera *Die Glückliche Hand* (*La mano feliz*, compuesta en 1913 pero estrenada en 1924) y *Der gelbe Klang* (*El sonido amarillo*, 1909, publicado en 1912), de este último-, quien centra sus reflexiones en la idea de la existencia de un «sonido interior» dentro del color, que causa vibraciones espirituales y tiene la potestad de ejercer influencias directas sobre el espíritu.

Así, encontramos en su ópera *La Mano Feliz* un ejemplo irrefutable de lo que aquí exponemos, y que el propio Sánchez Verdú no osa descartar en sus discursos sobre la sinestesia:

«Hay dos autores que me parecen fundamentales que han introducido el color como elemento enormemente importante en su trabajo junto a la música u otros aspectos. Uno que cito es Arnold Schoenberg. Si conocéis *La Mano Feliz*, *Die Glückliche Hand*, [...] veréis que para Schoenberg, 1908, en esta ópera, los protagonistas no son los personajes en sí, no es una temática tradicional, no; son los colores.»⁶⁰

⁶⁰ Sánchez-Verdú, José María, *Márgenes de la percepción: de la arqueoacústica a la perspectiva en el espacio sonoro y visual*, Ronda, 2014. Notas tomadas por la autora a partir de la grabación de la ponencia.

El argumento y los personajes del monodrama de Arnold Schoenberg *La mano feliz* se reduce a unos pocos y rudimentarios elementos. Solo el *hombre*, personaje principal, tiene un papel de voz extenso (el resto de personajes están en silencio, o tienen una melodía hablada con ritmos y dinámicas solo sugeridos). Así, la eficacia dramática de esta ópera no resulta de su trama, sino de su sólida articulación y la combinación del complejo musical con precisas instrucciones establecidas para el color y la luz.

Schoenberg justifica su enfoque, en relación con el final de la tercera escena, de la siguiente manera:

«Pero lo más decisivo es que un incidente emocional, definitivamente originado en la trama, no solo es expresado por gestos, movimiento y música, sino también por colores y luz; y debe ser evidente que los gestos, los colores y la luz son tratados aquí de una manera similar a la que los tonos [en alusión al sonido] son normalmente tratados – que la música se hace con ellos; que las figuras y las formas, por así decirlo, se forman a partir de valores individuales de luz y tonos de color, los cuales se asemejan a las formas, figuras y motivos de la música.»⁶¹

El argumento no se expresa sólo con gestos, movimientos y música, sino también por medio de colores y luz, con los que «la música está hecha», afirma el compositor, creando un drama en el que todos los niveles están sometidos a una ecuánime igualdad en la estructura.

Pero lo interesante es cómo, en la partitura el propio Schoenberg desarrolla así las transiciones de unos colores a otros, de manera que frente a la relación música - color, la partitura toma como elementos fundamentales los colores, siendo en muchas ocasiones un mero guión orientativo para los elementos musicales. Los colores son los protagonistas de esta especie de forma de teatro musical que entra dentro del mundo de lo que para Sánchez-Verdú constituye el teatro postdramático; aquel teatro en el que el texto o la literatura no son las estrellas del escenario. De este modo, la relación exacta de los efectos musicales y de la iluminación se logra por medio de un especialmente desarrollado y cuidadosamente elaborado

⁶¹ Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, Crawford, John C. (trad.), London, Faber and Faber, 1984, pág. 106. Texto original: «But the most decisive thing is that an emotional incident, definitely originating in the plot, is expressed not only by gestures, movement and music, but also by colors and light; and it must be evident that gestures, colors and light are treated here similarly to the way tones are usually treated – that music is made with them; that figures and shapes, so to speak, are formed from individual light values and shades of color, which resemble the forms, figures and motives of music.» Traducción propia.

aparato de símbolos, que podemos ver explicados en el siguiente fragmento, el cual aparece en la imagen que a continuación del mismo adjuntamos.

«Con el *Crescendo* del viento va un *crescendo* de la iluminación. Comienza con una tenue luz rojiza, (desde la parte superior) que se convierte en marrón y luego en un verde sucio. Después cambia a un azul oscuro-grisáceo, seguido de violeta. Éste segrega un intenso color rojo oscuro que se vuelve cada vez más vivo y chillón, hasta que, después de alcanzar un rojo pasión, tiene cada vez más naranja, y luego amarillo claro, hasta quedar sólo una luz amarilla muy potente.»⁶²

The image shows a page of a musical score with multiple staves. The top staff is for Xyl. (Xylophone). Below it are staves for II. Gge. (Second Clarinet), Br. (Trumpet), 1. Solo-Vell. (Solo Violin), die übrigen Vell. 2. 3 fach get. (Other Violins 2. and 3. parts), and Ktrbss. (Cello/Double Bass). The score is annotated with various musical notations and performance instructions. A large block of German text is overlaid on the score, describing a 'crescendo' of light from reddish to yellow. The text is color-coded to match the lighting instructions. The score includes dynamic markings like ppp, p, f, and performance instructions like 'pizz.', 'arco', and 'Flag.'. A tempo change to '130' is indicated. The page number 'U. E. 5670' is at the bottom.

Ilustración 3. Instrucciones de luces en la partitura *La Mano Feliz*, compases 126 a 147. Los colores son un añadido nuestro para una mejor y más rápida comprensión de la asociación que texto y símbolos realizan con los distintos tonos y colores. (Schoenberg, Arnold, *Die Glückliche Hand*, op.18, Vienna, Universal Edition, 1917).

Schoenberg se centra así en el vínculo entre música y color, llegando hasta el límite de establecer claramente las transiciones entre unos colores y otros, y los matices necesarios para cada escena en cuestión.

⁶² Schoenberg, Arnold, *Die Glückliche Hand*, op.18, Vienna, Universal Edition, 1917. Texto original: «Crescendo des Windes geht ein crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht, (von oben aus) das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischtbis das gelbe schreiende Licht allein.» Traducción propia.

2.1.3 OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

Según declaraba el compositor Olivier Messiaen, «cuando escucho música veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público»⁶³. Esta afirmación del músico ha trascendido los numerosos escritos sobre el mismo.

Olivier Messiaen, otro de los compositores bien conocidos por Sánchez-Verdú, plantea otro de los casos significativos en cuanto a la asociación entre música y color. Deudor él mismo de dicha fama, debido a los numerosos escritos en que afirma partir de esta base estética u experiencia sensorial propia e interna, un gran número de sus obras son testigo de ello. El propio músico llega a publicar su correspondencia directa y personal entre sonido y color:

«Do es blanco
Re, como luz de día, amarillo, real
Mi, azul zafiro brillante
Fa, verde claro (color del follaje)
Fa#, verde grisáceo
Sol, café dorado
La, rosa claro
Lab, violeta grisáceo
Si, azul oscuro con tinte metálico
Sib, azul oscuro»⁶⁴

Así, más allá de sus famosos trabajos acerca de la transcripción del canto de los pájaros, hemos de considerar la introducción del parámetro del color como uno de los más personales rasgos del compositor, que se demuestra subyacer en el corazón de su música. Títulos de esta connotación, como *Cronochromie* (1960), *Confusiones del arcoíris para el ángel que anuncia el fin de los tiempos* (*Cuarteto para el fin de los tiempos*, 1941), *Bryce Canyon y las rocas rojo-anaranjadas* (*De los cañones a las estrellas*, 1974), *Cristo, luz del Paraiso* (1991)... abren muchas de sus obras o movimientos, y detallados comentarios descriptivos de muchas de ellas ilustran con detalle los colores palpables durante la evolución de las mismas, que a veces alcanzan el cariz que el músico denomina como *color interior*.

⁶³ Alonso Ruiz, Amelia, *El color de los sonidos*, 1ª ed., Madrid, Vision Libros, 2011, pág.54. El texto parafrasea a Messiaen en este fragmento.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 62.

Significativo es además cómo encabezamientos como «The form of this work depends entirely on colours»⁶⁵ abren algunas de sus más famosas composiciones: *Couleurs de la cité Céleste* (1963), en la que el compositor anota detalladamente en la partitura los valores cromáticos de las distintas ideas musicales -cada acorde expresa y describe cromáticamente con precisión los colores de la ciudad celestial a la que alude la obra- con el fin de ayudar al director en su interpretación. Otro ejemplo de las versatilidades a las que Messiaen somete esta habilidad, se demuestra en el caso de *Sept haïkai* (1962), en la que el músico juega con las ideas de frío y calor, relacionándolas simbólicamente con los colores antagónicos según su propia percepción.

Así, las referencias a la luz y el color son constantes en el corpus artístico de Messiaen, El proceso seguido por el músico toma por su parte innovadoramente en muchas ocasiones los términos de manera inversa; del color a la música en lugar de de la música al color.

Es adecuado observar cómo, por otro lado, la intención que en Scriabin parecía emanar en cuanto a emulación o comunicación sinestésica para con sus oyentes, no nos convence en Messiaen, para el cual, pese a algunas de sus afirmaciones, dicha experiencia parece no superar los límites de una actitud o sentir interno, tomando un cariz profundamente personal y significativo para su compositor, como motor propulsor de su propia labor creativa y generadora.

2.1.4 GYÖRGY LIGETI (1923-2006)

Ya lo dijo Sánchez-Verdú:

«Pero yo voy más por ese otro mundo creo de las artes plásticas, de otras culturas... determinadas formas de componer en Occidente también, como los compositores francoflamencos, gente como Ligeti si nos acercamos más. Él ha tenido muchas más vinculaciones con el mundo de la sinestesia por ejemplo; él soñaba colores, y hablaba muchas veces de temas así. O ha tenido sueños que después se han plasmado como experiencias acústicas en obras suyas.»⁶⁶

⁶⁵ Griffiths, Paul, *Olivier Messiaen and the Music of time*, London, Faber and Faber, 1985. El autor del texto alude a palabras de Messiaen.

⁶⁶ Información obtenida a través de una entrevista personal realizada al compositor en fecha de 02 de Julio de 2014, en el marco del *XI Encuentro Música-Filosofía* de la ciudad de Ronda, celebrado entre los días 30 de Junio y 03 de Julio de 2014.

Otra forma de concebir el hecho creativo, como hemos visto estrechamente vinculada con el hacer de José María Sánchez-Verdú y con el que el mismo compositor manifiesta sentirse vinculado, lo constituye el ejemplo de György Ligeti.

Ligeti es otro de los ejemplos claros que consideramos clave por haber confiado en su sinestesia como una importante forma de inspiración. Muchas de sus composiciones se demuestran consistentemente regidas por la espontánea percepción del color en la forma, y de la forma en el color. Así, el músico manifiesta poseer una sinestesia que se separa en cierto modo de las expuestas por sus colegas compositores y que, a nuestro juicio, se demuestra la más evidente en cuanto a nuestra consideración acerca de un posicionamiento claro e intencionado en torno a una actitud estética decidida, y no inevitable (como pudiera sopesarse o incluso calibrarse en alguno de los casos anteriores). Y es que el compositor, de cuyas palabras sus escritos hacen eco, afirma padecer un proceso sinestésico que no vincula ya su experiencia cromática tanto al sonido como a las letras o grafemas del abecedario. Así, a partir de dicha afirmación, Ligeti demuestra aplicar de manera creativa dicho fenómeno en algunas de sus composiciones, traduciendo metafóricamente el cifrado americano que relaciona letras y notas musicales, en los colores correspondientes a las primeras.

«Me inclino a la percepción sinestésica. Asocio sonidos con colores y formas. Al igual que Rimbaud, siento que todas las letras tienen un color. Los acordes mayores son rojos o rosas, los acordes menores están en algún lugar entre el verde y el marrón. Yo no tengo oído absoluto, así que cuando digo que *do* menor tiene un color marrón-rojizo oxidado y que *re* menor es marrón, esto no proviene del tono sino de las letras C y D. Creo que eso tiene que ver con mi infancia. Me parece, por ejemplo, que los números también tienen colores: el 1 es de color gris acerado, el 2 es naranja, el 5 es verde. En algún momento estas asociaciones deben haberse fijado, quizás porque vi el número 5 en verde en un sello o en el letrero de alguna tienda. Pero tiene que haber algunas asociaciones colectivas también. Para la mayoría de la gente el sonido de una trompeta es probablemente amarillo aunque a mí me parece rojo debido a su estridencia».⁶⁷

⁶⁷ Ligeti, György, *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Londres, Eulenburg Books, 1983, pág.58. Texto original: «I am inclined to synaesthetic perception. I associate sounds with colours and shapes. Like Rimbaud, I feel that all letters have a colour. Major chords are red or pink, minor chords are somewhere between green and brown. I do not have perfect pitch, so when I say that C minor has a rusty red-brown colour and D minor is brown this does not come from the pitch but from the letters C and D. I think it must go back to my childhood. I find, for instance, that numbers also have colours: 1 is steely grey, 2 is orange, 5 is green. At some point these associations must have got fixed, perhaps I saw the green number 5 on a stamp or on a shop sign. But there must be some collective associations too. For most people the sound of a trumpet is probably yellow although I find it red because of its shrillness». Traducción propia.

Ligeti es un ejemplo claro de cómo sus composiciones usan el fenómeno sinestésico para crear una metáfora musical, un código de relaciones que se sostiene en un fenómeno, a priori, natural, para crear otro artificial que genera un diálogo artístico entre música, forma y color, espacio acústico y físico, anclado en el potencial, las ansias y expectativas de parte del *Zeitgeist* de un siglo XX en plena ebullición.

Además, el discurso sinestésico de Ligeti incorpora una tendencia instintiva a invertir en estas ideas un sentido de densidad corporal, reemplazando en muchas ocasiones los conceptos musicales de melodía, armonía y ritmo por los de densidad, volumen y espacio. El músico ampara así un sistema perceptual en el que las imágenes y los sonidos son mutuamente interdependientes, dotados de una nueva dimensión que les atribuye aquello cercano a lo corporal: «color, forma y sustancia casi siempre evocan sonidos»⁶⁸.

Cabe mencionar cómo algunas de las propuestas musicales de Ligeti en todo este ámbito, como *Lux Aeterna* (1966), *Atmosphères* (1961) o *Requiem* (1963) fueron utilizadas en el mundo del cine (*2001: Odisea en el Espacio*, 1969, Stanley Kubrick) para «crear justamente la atmósfera deseada en una sinestesia y sinergia creativa de espacio visual y acústico»⁶⁹.

2.2 PRECEDENTES ESPAÑOLES

Como hemos visto hasta el momento no han sido escasos en las últimas décadas los exponentes de arte sinestésico. En el mundo de lo español el concepto estricto de la sinestesia se ha dilatado traduciéndose en una suerte de diálogo entre músicos y pintores, sonidos y color... como objeto de un trabajo a veces conjunto, a veces tan solo inspirador, pero siempre buscado. Este hecho ya ha sido registrado en otras ocasiones:

«La colaboración entre pintores y músicos ha sido amplia en el arte español a partir de los años cincuenta: Mestres Quadreny/Tàpies, Guinjoan/Ponç, De Pablo/Alexanco,

⁶⁸ Cavallaro, Dani, *Synesthesia and the Arts*, North Carolina, NC, Mcfarland & Co, 2013, pág.67. El autor del texto alude a palabras de Ligeti. Texto original: «Color, form and substance almost always evoke sounds». Traducción propia.

⁶⁹ Krieger, Peter, «György Ligeti (1923-2006). Creatividad...», op.cit., pág. 254.

Halffter/Viola, Marco/Torner, Bernaola/Millares, Del Puerto/Le Parc, López/Broto. [...] Su trabajo conjunto no pretende ser una ilustración de la música ni una sonorización de la pintura sino algo más simple y a la vez, más difícil: un diálogo entre realidades incompatibles...»⁷⁰

Ofrecemos a continuación el análisis de una pequeña selección de las figuras españolas que hemos considerado más reveladoras a este respecto, así como del estudio de esa parte de su obra vinculada con el ámbito plástico y el lazo interdisciplinar.

2.2.1 CRISTÓBAL HALFFTER (1930)

La obra de Cristóbal Halffter acusa polos de atracción y áreas de actuación de muy diversa naturaleza, presentando en su seno una controversia muy particular. Olvidándonos de la sinestesia en su sentido más estricto, tal y como la habíamos percibido en muchos de los creadores anteriores, hemos de estudiar a Halffter siendo conscientes por un lado de su *cuasi* permanente inspiración plástica, pero por otro del cambio de actitud en sus últimos años en cuanto a su posición estética inicial, con respecto al que venimos llamando (y al que él mismo denomina) arte integrado o total. Manifestando en su última etapa su incredulidad con respecto a la conjunción de todos nuestros sentidos en la percepción, en pos de una idea de interrelación disciplinar y artística como consecuencia de un marco social y temporal, otros no pueden dejar de descubrir en Halffter aspectos subrepticios a esta afirmación y que superan su última desconfianza teórica. Así, Germán Gan Quesada defiende la contemplación de la obra del compositor bajo la constante del sentimiento convergente-asociativo entre disciplinas artísticas y las ansias de colaboración entre creadores de distintos campos, que a su vez la musicóloga Marta Cureses identifica como rasgo característico de las artes del siglo XX.

Esta contradicción no enturbia sin embargo las pesquisas de nuestro estudio, que haya en el catálogo del compositor -referente clave de la denominada «Generación del 51», que definió en España la modernidad en el campo de la música, en una búsqueda de continuidad con los intentos de renovación de la época republicana previa a la Guerra Civil - la evidencia

⁷⁰ Téllez, José Luis, «El sonido de la luz», *Sibila*, 24 (2007), pág.51.

más sólida de sus incursiones en el medio plástico expresivo. No podemos obviar de este modo su faceta como interlocutor musical para otras disciplinas, así como la vasta amplitud de sus inquietudes musicales que, de una manera u otra, demuestran encontrar en el mundo del color numerosas incitaciones estéticas. El diálogo entre el ámbito de lo sonoro y otras áreas de percepción artística es objeto de numerosos proyectos de colaboración, y títulos como *Sobre la Integración de las Artes* no escapan a identificar algunas de sus conferencias a mediados de los años 80. Así, entre su catálogo musical descansan obras como *Tiempo para espacios* (1974-75), «testimonio de la preocupación de Halffter por la búsqueda de terrenos comunes entre la música y las artes plásticas»⁷¹. En ella el compositor recoge los procesos de concepción subyacentes y los principios de enfrentamiento y creación formal de la obra de Chillida (*I. Volúmenes*), Sempere (*II. Líneas*), Lucio Muñoz (*III. Formas*) y Rivera (*IV. Espejos*), cuya producción pictórica encuentra respuesta musical en la obra de Halffter. Similares principios estéticos podemos observar en *Pinturas negras* (1972), o algunas de sus creaciones perteneciente a sus diversos ciclos dedicados a pintores, tal y como *Fanfarria a Picasso* (1979), *Mural sonante; Homenaje a Tàpies* (1993), *Daliniana. 3 piezas para orquesta de cámara sobre 3 imágenes de Salvador Dalí* (1994), o *Tinguely-Fanfare* (1996), que abundan en bellezas sugeridas por la plástica de dichos artistas y se acercan a la expresión de sus creadores; relación tal, como la que podemos ver que entreteje Sánchez-Verdú con la obra del pintor Pablo Palazuelo.

Las creaciones del compositor en este ámbito siguen teniendo tal vigencia, que en el reciente año 2009 Cristóbal Halffter sigue preocupado por representar su particular visión del sonido y de la luz: «Hace tiempo que me preocupa esta idea del eco, de la sombra, de lo que queda y también de la creación de sonoridades y luces que produzcan energía para crear mi propio eco y mi propia sombra»⁷². Con motivo de la sexta edición de la realización del proyecto Carta Blanca y por encargo de la Orquesta Nacional de España, el compositor, homenajeado, alumbró *De ecos y de sombras* (2009), sustentada en una premisa clave: la sombra de un sonido es el eco; el eco de la luz es la sombra.

⁷¹ Gan Quesada, Germán, *Carta blanca a Cristóbal Halffter*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura), 2009, pág. 154.

⁷² Cristóbal Halffter, *De Ecos y sombras*, programa del Festival de Música de Alicante, celebrado entre el 21 y 29 de Septiembre de 2012, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Alicante, 2012, pág. 10. Disponible en <http://festivalmusicaalicante.mcu.es/FileUploads/File/28FMAlibro.pdf> [Consultado 03.10.2014]

2.2.2 LUIS DE PABLO (1930)

Desde el inicio de su carrera hasta hoy, Luis de Pablo ha tenido siempre muchas y distintas cosas que decir. Existen diversas formas de enfrentarse a una obra tan dilatada como la de este compositor. Mucho se ha hablado del sentido plástico de su obra, que abarca un catálogo tan amplio como diverso, así como de su estrecha relación con diversos artistas plásticos de relevancia incontestable en la escena creativa contemporánea en España, como Antonio Saura o José Luis Alexanco.

Algunas de las experiencias de Luis de Pablo con Alexanco a finales de los 60 ya cuestionan el objeto artístico. De la vinculación entre ambos artistas y sus investigaciones en el ámbito de las experimentaciones de ALEA - laboratorio de música electroacústica dirigido por de Pablo-, nace la obra *Soledad interrumpida* (1971), uno de los ejemplos culmen de las reflexiones en las que la «nueva generación» se zambulle a principios de los 70. Concebida y definida por sus autores como una pieza «plástico-sonora», la obra recoge la intervención de las artes plásticas, el movimiento y la música, en un trabajo integrador de múltiples disciplinas. Alexanco y de Pablo trasladan así al escenario un planteamiento estético que incluye ciento cuarenta figuras iguales -de calidad antropomorfa- a las que el insuflado de aire comprimido dota de movimiento, mientras que el espacio adquiere un carácter de envolvente a partir de una serie de proyecciones puntuales y haces de luz al hilo de la música compuesta por de Pablo.

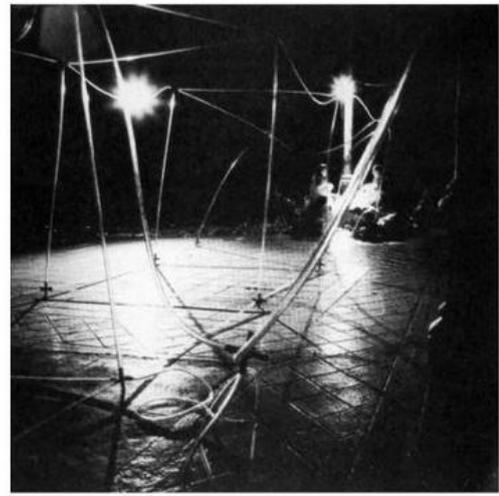


Ilustración 4. *Soledad interrumpida*, Palacio de Cristal, Madrid, 1971.

De su trabajo conjunto en torno a algunos de los pretendidos intentos de convergencia de las artes en el ámbito nacional nacen a su vez los Encuentros de Pamplona (1972) –fruto asimismo del patrocinio y apoyo a la creación contemporánea de la familia Huarte y el trabajo global de ALEA-, los cuales atraen especialmente el interés de esta investigación con respecto a la actividad de Luis de Pablo. Organizador e ideólogo intelectual de los Encuentros, una vez más junto a Alexanco, estos supusieron un punto de inflexión en las manifestaciones artísticas de vanguardia española. «Un evento en el que se manifiesta: “la aventura del arte actual es

una aventura colectiva”, en la defensa de lo artístico como un hecho plural enraizado en lo contemporáneo y en el que no deben existir distinciones disciplinares». ⁷³

Así, la hibridación de las artes era uno de los rasgos prevalecientes, convirtiendo la ciudad en un gran laboratorio de ideas donde más de 350 artistas provenientes del mundo de la música, el teatro, la pintura, la arquitectura, la poesía, el cine... ponían en juego una voluntad de «mestizaje abierto a la abolición de fronteras entre campos creativos y tradiciones culturales»⁷⁴. La actitud preeminentemente experimental de todos sus participantes relucía por su escapada fuera de los cánones, manteniendo estrechos vínculos estéticos y estilísticos con muchas de las nuevas corrientes internacionales y que atrajo al evento a artistas de la talla de John Cage. Como manifestaba el propio Alexanco: «no sólo se pretende hacer convivir a los sentidos, sino también mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro...»

Con el pretexto de la búsqueda de una nueva manera de habitar el Arte, Luis de Pablo puso en marcha así en Pamplona todo un organismo explosivo y renovador característico por su multiplicidad y por ese ansia de superar los límites entre el espacio y el tiempo, lo visual ajeno a lo auditivo... todo un diálogo anhelante.

2.2.3 TOMÁS MARCO (1942)

La profusa diversidad de combinaciones y planteamientos formales que ofrece el catálogo de Tomás Marco hace que nos enfrentemos a una de las figuras compositivas de la música moderna española más propensa al encuentro de expresiones diversas a través de sus obras y fluctuación en los presupuestos compositivos, bordeando en ocasiones la evidencia pictórica y con notable frecuencia lo interdisciplinar. La incorporación de Marco al panorama artístico español, producida a principios de los 60, lo sitúa en una cierta continuidad con los compositores españoles anteriormente tratados -Halffter y de Pablo, algo mayores que él-, y a

⁷³ Ordóñez, Eslava, Pedro, *La creación musical de...*, op. cit., pág. 77. El musicólogo alude a palabras de Carmen Pardo.

⁷⁴ S.N., «Los encuentros de Pamplona 25 años después» [artículo en línea]. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues> [Consultado el 10-10-2014]. En el escrito, que versa sobre la exposición *Los encuentros de Pamplona 25 años después* llevada a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 15 de Julio y el 14 de Septiembre de 1997, se alude a palabras de Fernando Huici.

la vez en un momento de efervescencia experimental, en el núcleo de un movimiento de renovación que lo hace indagar en el seno de la confluencia entre disciplinas artísticas.

La trayectoria de Marco ha sufrido de diferentes etapas con focos de interés distintos y especiales, dentro de la cual hemos de prestar especial interés a su etapa de experimentación más temprana; por un lado, a aquella especialmente ligada a sus actividades como componente del grupo ZAJ, que influiría de manera decisiva en su tendencia hacia el hecho artístico interdisciplinar, y por otro a su faceta compositiva propia e independiente en los años venideros.

Es para nosotros interesante así el estudio del Marco de esta primera etapa, en el que prima una preocupación especial por la indagación y búsqueda de definición de un lenguaje propio, y que pronto se circunscribe a las actividades radicales de ZAJ (en 1965), grupo de vanguardia artística español fundado por los compositores Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti en 1964 que nace como respuesta al movimiento internacional Fluxus y su tendencia hacia el hecho artístico interdisciplinar.

«Las ideas creativas de Duchamp y Cage tienen la misma influencia tanto en el movimiento Fluxus como en ZAJ. Duchamp, relacionado con el dadaísmo y el surrealismo, tiene el valor de cuestionar continuamente el arte y sus procesos de creación; por su parte, Cage, busca nuevas formas creativas de expresión basadas, principalmente, en la observación del mundo que nos rodea desde una perspectiva completamente abierta».⁷⁵

Las actividades de ZAJ abandonan así las ataduras unívocas del lenguaje puramente musical, «para liberar progresivamente a la música de una articulación reglada únicamente en virtud de los sonidos que produce»⁷⁶, cuestionando el sentido de la obra de arte y evolucionando progresivamente hacia un inmenso campo de interesantes sugerencias e interacciones disciplinares:

«El trabajo de Zaj quebraba la convencional división de disciplinas artísticas mezclando lo musical con lo teatral, lo aleatorio y la provocación, el experimento y el

⁷⁵ Ariza, Javier, *Imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, 1ª ed., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2003, pág. 82.

⁷⁶ Figaredo, Rubén et al., *Zaj: colección del archivo Konz*, Catálogo de Exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, pág.7

guiño cómplice a un público de no iniciados que a menudo se rebelaba al no comprender el sentido de las maravillosas locuras del colectivo»⁷⁷.

Marco, testigo privilegiado de las primeras andaduras del grupo y participante en algunas de sus actividades, se abre de este modo hacia el campo de lo no exclusivamente sonoro y las sugerencias propiciadas por el mundo de la pintura y el color; libertad estética que deja su huella en las obras musicales posteriores del compositor.

Encontramos así una serie de obras en el catálogo del mismo en las que abundan los procedimientos experimentales, relacionados estrechamente en muchas ocasiones con las formas teatrales y el *happening*. Los recursos extra-musicales, tales como luz, imagen o color, tienen una fuerte presencia en todo este ámbito, dando lugar a creaciones como *Jabberwocky*; *Antecedentes para la caza de un «snarck»* (1967), presentada en ALEA -grupo de Luis de Pablo-, y que ya en su propio catálogo aparece definida como obra para actriz, 4 percusionistas, saxofón, tenor, receptores de radio, cinta magnética, diapositivas y luces.

En esta misma vertiente surge *Rosa-Rosae* (1969), cuya versión original es un trabajo que el mismo Marco denomina «de música visual abstracta»⁷⁸, concebida «con unos aparatos luminoso-cromáticos del escultor Lugán, que se accionan y varían por la música misma en un ciclo de formas paralelo»⁷⁹, y que al año siguiente es seguida por *Mysteria* (1970), que aunque se desvía estrictamente de esta línea, no puede evitar la tentativa de hacer reaparecer el fantasma compositivo de Scriabin, entre otros, y que en cierto modo es el responsable del título de la composición, paráfrasis de su inacabada obra sinestésica *Mysterium*.

El interés por el mundo de la percepción obtiene su culmen sin embargo dos años más tarde, al amparo de los célebres Encuentros de Arte y Cultura de Pamplona, al seno de los cuales el compositor engendra *Recuerdos del Porvenir* (1972), obra para cinta magnetofónica y dispositivo plástico-luminoso, y de la que el propio compositor afirma: «nos hallamos ante un auténtico rito, un rito mágico y oscuro a la vez que estrictamente formal y luminoso»⁸⁰. En esta obra, Marco despliega toda su alegoría sinestésica integrando los juegos de luces del

⁷⁷ Figaredo, Rubén, «A Zaj lo que es de Zaj» [artículo en línea], 2009. Disponible en <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>, [Consultado el 14/09/2014].

⁷⁸ Marco, Tomás, «Una aproximación a mi propia obra», en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *14 compositores españoles de hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pág. 271.

⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 271.

⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 276.

dispositivo plástico-lumínico -obra de Juan Giralt-, con la música, proveniente de los sonidos de una cita y la voz casi libre de la cantante principal, describiendo la experiencia en el programa-libro de los Encuentros de Pamplona:

«El tiempo viene y va en recurrencias sobre sí mismo; la música puede adoptar mil aspectos. Es, en todo caso, una coordinación de libertades entre el músico, el artista plástico, el intérprete y el público que influye en el propio desarrollo del proceso sonoro».⁸¹

En años posteriores, Tomás Marco compone a su vez una serie de obras que aunque eviten lo sinestésico en el sentido estricto de la palabra, siguen aludiendo de un modo u otro a lo plástico, poniendo de manifiesto cierta afinidad estilística y coordinadas formales y estéticas comunes con sus creadores, y demostrando hasta qué punto la experiencia de una etapa sigue insertándose y dejando su sombra en otra posterior. Nos referimos aquí a su ciclo de obras homenaje a los pintores: *Naturaleza muerta con guitarra* (1975), inspirada en Picasso; *Torner* (1977), dedicada al artista plástico, *Zóbel* (1984), ovación al pintor hispano-filipino; *Sempere* (1985), *in memoriam* al pintor alicantino; *Bastilles* (1988), insinuada por la obra de Lucio Muñoz; *Los desastres de la guerra* (1996), evocando la pintura de Goya, o *Tránsito del Señor de Orgaz* (2010), en homenaje a El Greco, y de la que el compositor explicita:

«No se trata de describir la pintura de El Greco, sino de acercarse a su estructura y, en cierto modo, a su color especial. Hay que tener en cuenta que se trata de un cuadro muy abigarrado, con horror al vacío, pero, al mismo tiempo, muy ordenado, perfectamente estructurado y con contrastes cromáticos muy evidentes, por encima y por debajo de la barrera oscura que representa el cortejo de caballeros. Tiene así un contexto físico muy evidente que se puede metaforizar sonoramente y, además, un enorme contenido conceptual»⁸².

⁸¹ García del Busto, José Luis, *Tomás Marco*, Oviedo, Departamento de Musicología Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1986, pág. 42.

⁸² García del Busto, José Luis, *Notas al programa*, concierto homenaje al 70º aniversario de Tomás Marco, Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor en coproducción con el Centro Nacional de Difusión Nacional, 2012. Disponible en http://sgae-documentos.s3.amazonaws.com/pdf_SGAE/Notas_al_programa.pdf [Consultado el 10-09-14]

2.2.4 JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ (1956)

Aunque en menor medida, y acercándonos ya poderosamente a la generación y cronología de Sánchez-Verdú, también la obra del madrileño José Manuel López López presenta tintes sinestésicos, aunque sea en el sentido más metafórico de la palabra. Los derroteros de su trabajo han ido en mayor medida en torno a cuestiones relativas al concepto del tiempo en la música, con una preocupación especial por la investigación en torno a la esencia del sonido mismo; aquello que ocurre entre éstos y dentro de ellos. Sin embargo, dentro de su producción pueden encontrarse dos proyectos importantes que ahondan en el vínculo entre música e imagen, denotando ese deseo experimental interdisciplinar.

El trabajo conjunto de López López con el pintor zaragozano José Manuel Broto es otra de esas relaciones que satisfactoriamente consigue experiencias encaminadas a la plenitud cromática y auditiva; una plenitud de sensaciones. El proyecto que ambos alumbran, *Música de luz*, evita el desarrollo de las dos opuestas artes en planos paralelos para buscar la introducción del tiempo en el plano pictórico, propiciando la creación de una imagen u objeto visual que evoluciona en movimiento.

«Su trabajo conjunto no pretende ser una ilustración de la música ni una sonorización de la pintura sino algo más simple y a la vez más difícil: un diálogo entre realidades incompatibles a las que la temporalidad, mágicamente, unifica y enlaza sin que pierdan su independencia y su aptitud para ser aprehendidas separadamente.»⁸³

Este trabajo ha mantenido la vigencia en los escenarios hasta fechas recientes, teniendo recientemente un puesto destacado en las XIX Jornadas de Música Contemporánea de Granada (2008).

Las indagaciones fronterizas de José Manuel López López no cesan aquí, y toman forma a su vez en el segundo de los ambiciosos proyectos mencionados. *La Céleste* (2004), en colaboración con el artista y cineasta Pascal Auger, es definida en su catálogo como un proyecto para percusión, electrónica y vídeo, aunando varias obras del compositor que se entrelazan con las imágenes del francés. Así, se camina hacia la unidad entre imágenes y música, usando el aspecto no temperado de la última para buscar una simbiosis perfecta con el universo descrito a través de la otra. La liberación formal permite en cierto modo al compositor descubrir nuevos universos poéticos y sonoros guiado por la intuición, universos

⁸³ Téllez, José Luis, «El sonido de la luz», *Sibila*, 24 (2007), pág. 51.

que, tal y como él mismo expone, «pasan hoy por procesos, evoluciones orgánicas, transformaciones de timbres y colores sonoros, que me han permitido construir un lenguaje personal»⁸⁴ ; el funcionamiento de una nueva lógica musical. Este camino sin retorno -cuyo descubrimiento el compositor achaca a su estancia en Japón a mediados de los 90, música que por otro lado también tuvo su mella en Sánchez-Verdú- se conforma punto de inflexión en la producción y concepción musical del mismo, denotándose el momento clave en el que los universos extra-musicales (poesía, pintura...) comienzan a colarse en la obra del músico y forman parte intrínseca de su pensamiento, o llámese inspiración, musical.

Sírvanos para cerrar el capítulo los testimonios de ambos artistas, que ilustran como nadie lo recientemente expuesto. En primer lugar Pascal Auger, y en segundo López López:

«Era necesario que esta obra común estuviera llena de espacios entre los cuales, surgieran las imágenes y la música. Era preciso que uno olvidase su música para que surgieran las imágenes, y que el otro olvidase sus imágenes para que surgiera la música. Finalmente era necesario, si lo habíamos logrado, que la música se convirtiera en imágenes y que las imágenes se convirtieran en música. Pero quizás todo esto ya existía con los grillos, ¿quién sabe?»⁸⁵

«Con las imágenes de Pascal, descubro y hago míos lugares imposibles, percibo mis obras de otra forma, y siento que puedo avanzar con él, tanto hacia el futuro como hacia el pasado, y esto es extraordinario.[...] Para terminar, diría que el intercambio Auger-López es una manera de satisfacer nuestros deseos artísticos, filosóficos y científicos. El tiempo musical y el tiempo visual se encuentran a través de los hercios y a través de los lúmenes, la poesía de las imágenes y la poesía sonora cohabitan y se mezclan al infinito.»⁸⁶

⁸⁴ Hillairet, Prosper, López López, José Manuel, Ferrari, Giordano, Auger, Pascal, «Entrevista La grande céleste» [en línea]. Disponible en <http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es/documents/entrevista-la-grande-celeste> [Consultado 29-09-2014].

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*

3. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ: APLICACIONES SINESTÉSICAS E INTERDISCIPLINARES EN SU OBRA

«Esto de la sinestesia tiene algo muy interesante: ha vaticinado parte del desarrollo de lo que han hecho muchos artistas ya en la música del siglo XX.»⁸⁷

José María Sánchez-Verdú.

3.1 BREVE BIOGRAFÍA

José María Sánchez-Verdú está considerado a día de hoy uno de los compositores españoles más prestigiosos, realizando en las últimas décadas una importante contribución a la renovación de la música culta contemporánea.

Nació en Algeciras (1968), sin embargo, pronto se trasladó a Granada; ciudad en la que realizaría parte de sus estudios -centrados en la composición pero en los que tomaría contacto con instrumentos como el violín o el órgano- y que dejaría su impronta en el bagaje vital del compositor.

Madrid sería el próximo paso en su formación académica; aunque estudiaría Derecho en la Universidad CEU San Pablo, Sánchez-Verdú acabó orientando definitivamente su carrera profesional hacia el mundo de la música. En Madrid recibió clases de las figuras más importantes del panorama musical español contemporáneo, tales como Cristóbal Halffter, Antón García Abril, o Enrique García Asensio –quien le introduciría en el mundo de la dirección orquestal-, lo que le permitiría establecer una estrecha relación con creadores ya consolidados, algo que constituiría una gran fuente de enriquecimiento para su carrera.

A la conclusión de sus estudios en 1991 y tras obtener el Premio Extraordinario de Contrapunto y Fuga del conservatorio madrileño, Sánchez-Verdú inicia sus labores docentes en el mismo centro, sin dejar de lado sus deseos de ampliar y enriquecer su formación más allá de las fronteras españolas. Así, durante los años siguientes complementa su actividad en la capital con la realización de diversos cursos -gracias a los cuales consolida además un

⁸⁷ Sánchez-Verdú, José María, *Márgenes de la...*, op. cit. Notas tomadas por la autora a partir de la grabación de la ponencia.

acercamiento a otros compositores de renombre tales como Luis de Pablo o José Manuel López López- y estancias de carácter internacional. La Accademia Chigiana de Siena (1992), el Instituto de Cultura Italiana de Madrid (estancia en Italia, 1993), el Internationale Ferienkurse de Darmstadt (1994), o el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique de París (1995) serían algunas de las instituciones por las que el músico pasaría y en las que se enriquecería cognitivamente, y a las que seguirían en los años venideros estancias en ciudades como Frankfurt o Roma. Su estancia en esta última ciudad - concretamente como becario de la Academia de España en Roma- conformaría una de las etapas fundamentales para el músico.

Durante estos años, y en los venideros, el compositor reúne a su vez un gran número de premios y acreditaciones que van sembrando su camino de éxitos. Destacan en este sentido el el Premio de Composición de la Fundación Ernst von Siemens de Munich (2000), uno de los más prestigiosos de Alemania, y el Premio Nacional de Música de España (2003) –pocas veces otorgado a un compositor tan joven-. Es de este modo en Alemania donde Sánchez-Verdú alcanza una consolidación total como compositor y docente, incorporándose además en 2001 a la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf como profesor de composición -cargo que sigue ocupando en la actualidad-.

Así, José María Sánchez-Verdú ha sido autor de creaciones que le han granjeado el reconocimiento de la crítica especializada y una gran valía internacional. Sus obras han sido fruto de encargo y estreno en los festivales más destacados de Europa, siendo programadas en instituciones y organismos de la talla de la Bienal de Venecia, el Festival de música contemporánea Ultraschall de Berlin, el Teatro de la Zarzuela, o -llegando al continente americano- el Lincoln Center de Nueva York. Destacan en este ámbito sus proyectos escénico-musicales, con dramaturgias que engloban la música, el espacio, el color o la luz, y entre los que podemos encontrar sus óperas *GRAMMA* (2004/05), *El Viaje a Simorgh* (2007) o *Aura* (2007/09), las cuales han proporcionado a su autor importantes reconocimientos internacionales y abierto un gran campo de trabajo que camina hacia lo interdisciplinar.

En la actualidad, y tras una también dilatada experiencia como director orquestal de agrupaciones tanto españoles como extranjeras –desde la Orquesta Nacional de España hasta el Ensemble Mosaik Berlin, con los que ha estrenado alguna de sus obras- José María Sánchez-Verdú combina su mencionada actividad en Düsseldorf con los puestos de catedrático de composición en el CSMA de Zaragoza, Vertretungsprofessor für Komposition

en la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hannover, y miembro del departamento de Composición de la Carl Maria von Weber Musikhochschule de Dresde. Asimismo, su labor como compositor sigue en su máximo apogeo, además de mantener una dinámica actividad conferencia invitado a congresos y simposios por toda la geografía europea.

3.2 LA OBRA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ. ANÁLISIS DE ESTILO

«La música es una construcción de ausencias y presencias, de espejos y ecos: de la tradición, de la historia, de técnicas artesanales puramente musicales, de rupturas y encuentros, de reflexión sobre la materia. Es una arquitectura hecha de sonidos y silencios en el aire, en el espacio y en el tiempo»⁸⁸.

Efectivamente, y como muestra el propio, la producción de José María Sánchez-Verdú permite un volumen considerable de interpretaciones y enfoques de análisis distintos. El carácter de su obra, tan abierto como amplio, se sostiene en su concepción de la música como sabia combinación de emoción y material, sensibilidad y técnica. Consideramos necesario en este punto del estudio detenernos en el análisis de los resortes y pilares del trabajo del compositor, extrayendo las consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas que nos lleven a entender en primer lugar, desde una visión general, las bases del lenguaje musical y el discurso conceptual y sonoro de José María Sánchez-Verdú, en un acercamiento a su planteamiento compositivo. Esta breve trayectoria nos permitirá situarnos a continuación, y en segundo lugar, en el ámbito exacto que nos interesa; el plano sinestésico; punto culmen del trabajo que se verá enriquecido por uno de los materiales principales de nuestra tesina: la entrevista personal al músico.

⁸⁸ Sánchez-Verdú, José María, «Arquitecturas del Eco (reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)», *Sibila*, nº 18 (2005), pág. 39.

3.2.1 RASGOS ESTILÍSTICOS Y ESTÉTICOS GENERALES

La apertura de los sentidos a nuevas formas de expresión y percepción es una de las premisas básicas del catálogo de José María Sánchez-Verdú. En sus obras, el compositor explora y conjuga sabiamente materiales de diversa naturaleza e índole, reelaborándolos y combinando toda una serie de variables que, puestas en juego, conducen, según el músico, a la verdadera obra de arte. Abriga así una actitud claramente abierta en la que la simultaneidad de procesos dramáticos se entrelaza con la creación de espacios y tiempos diversos; donde aspectos como la poesía, la arquitectura o la plástica toman cuerpo bajo una mirada - quién sabe- occidental o árabe... futura, pasada, o presente.

Pueden observarse ya desde las primeras composiciones del creador una serie de rasgos o principios estéticos que, aún evolucionando y desarrollándose, acompañan al músico a lo largo de su catálogo compositivo. Estos caracteres, en estrecha vinculación con los intereses artísticos que los respaldan, alcanzan un valor significativo en toda su producción, y toman cuerpo en una serie de ideas que podemos desplegar punto por punto.

Uno de los referentes más importantes a la hora de singularizar el universo creativo de Sánchez-Verdú lo constituye su constante diálogo desde la **intertextualidad**, carácter que articulará en gran medida el conjunto de su obra. La presencia de elementos de obras precedentes, o de relaciones de distinto grado entre unas y otras, no adoptan en el compositor el formato de llana y hueca cita musical, sino que se sujetan a niveles de vinculación más profundos a través de procesos como la transformación o la transestilización y que, de un modo u otro, tienden inevitablemente puentes poderosos hacia la **tradicción** y el **pasado**:

«No me gusta citar por citar, ni hacer fácilmente referencias a otras músicas. Tampoco me atrae nada un lenguaje ecléctico. Prefiero hablar de relaciones intertextuales, de diálogos constructivos entre el hoy y el ayer [...]. Donde encuentro más inspiración es en el perfume de la poesía árabe, en el refinamiento de las texturas de ciertas polifonías del pasado o de otras culturas, en estructuras y procesos de la naturaleza, etc. Más que citar es tomar la esencia de esas formas de emoción ante materiales musicales.»⁸⁹

De este modo, la intertextualidad se asume como parte de una actitud propia frente a la tradición musical del pasado, materializada en el uso de procesos pertenecientes a etapas

⁸⁹ Irizo, Camilo, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor», *Espacio Sonoro*, nº 2 (2004). Disponible en <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/index.htm> [Consultado el 25-09-2014].

estilísticas pasadas o en la utilización de textos concretos, también de periodos anteriores al actual. Esta ferviente necesidad de buscar otros tipos de asideros y mundos tendrá una fuerte repercusión en otros aspectos de la obra del músico que mencionaremos más adelante.

Observando la aceptación de la tradición y la mirada hacia estas tendencias del pasado con la que debe crecer cualquier propuesta artística, Sánchez-Verdú centra especialmente su atención en la etapa medieval y renacentista, rescatando procesos como el *hoquetus* y la isorritmia. Su interés por *el Ars Nova* -Guillaume de Machaut- y los compositores franco-flamencos, tales como Johannes Ockeghem, Josquin des Prez y Jacob Obrecht⁹⁰, toma cuerpo en un sinfín de obras del músico y aparece reflejado ya desde sus primeras composiciones, como *Libro para un Quinteto* (1994) –dedicada, como el subtítulo indica, «a los grandes compositores, poetas, matemáticos, astrónomos...del *Ars Nova* francés»⁹¹ y usando técnicas de estos períodos- o *Schein* (1995), en la que el compositor opta por una organización del material y un juego de relaciones polirrítmicas, polimétricas y heterofónicas rastreables tanto en el *Ars Nova* y en el *Ars Subtilior*, como a la música de origen oriental (aspecto sobre el que hablaremos más adelante). Podemos reconocer en el catálogo del músico a lo largo de los años un gran número de obras representativas de estos puentes musicales; *Memorare (Requiem para flauta subcontrabajo)* (1995/96) –originada a partir de una antifona del canto mozárabe–, *Palimpsestes II* (1996) –cuyo revelador nombre abordaremos próximamente, y que ofrece una cita perteneciente a Antonio de Cabezón–, *Sappho-Fragmente (Cinco fragmentos de Safo)* (1996) –basada en el modelo hemiólico de una *chanson* de Guillaume Dufay–, *Glosas* (1998) –recogiendo la prosa del *Códice de las Huelgas* y cuya alusión culminaría posteriormente en la pieza *Libro de glosas* (2007/08), *Plaine de dueil* (2000) –cuya referencia a Josquin aparece en otra obra del mismo año, *Qabriyyat-, Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2000/01) –fundada sobre la obra primigenia también de Josquin, y condicionada tanto por la estructura del motete bipartito renacentista como por distintos testimonios literarios (citas del músico francés, textos de Ockeghem y de *chansons* anónimas, etc.)– *Libro del destierro* (2001/02) –buscando la expresividad y la construcción polifónica (y politextual) de los motetes de Tomás Luis de Victoria–, o la famosa *Machaut-*

⁹⁰ La escuela franco-flamenca, característica de la polifonía vocal, tuvo su auge durante el siglo XV. Siguiendo los avances adquiridos en el *Ars Nova*, une la influencia francesa proveniente de Guillaume de Machaut con la italiana de los madrigalistas florentinos, desarrollando especialmente la técnica de la imitación y el contrapunto.

⁹¹ Podemos apreciar el subtítulo de la obra en la descripción de la misma que ofrece el catálogo del compositor, disponible en:

http://www.sanchez-verdu.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54:catalogue&Itemid=58
[Consultado el 11-10-2014].

Architekturen I-V (2003/05), grupo de cinco piezas inspirado como su mismo nombre indica en el compositor del Renacimiento francés y su *Messe de Notre Dame*. Encuentra Sánchez-Verdú en esta última pieza una enriquecedora posibilidad de enfrentamiento al universo sonoro de Machaut, rescatando y reinterpretando su vocabulario modal, su construcción formal, y poniendo en juego sus planteamientos isorrítmicos y de articulación melódica.

Los próximos años del catálogo de Sánchez-Verdú muestra múltiples referencias a todo este pasado musical occidental, empapándose del mismo y proyectándolo en una nueva dimensión semántica a través de una práctica intertextual profusa y dilatada. Ejemplo de ello son obras más recientes como *Scriptvra Antiqua (Madrigalbuch I)* (2010/12); sin embargo, no es nuestra intención realizar un análisis pormenorizado de dicho ámbito en atención al resto de aspectos que quedan por considerar.

Y es que, si hasta el momento hemos hablado del peso de la tradición occidental en la producción de José María Sánchez-Verdú, también cabe ponderar el peso de lo oriental. La mirada árabe se conforma así uno de los referentes habituales del músico que, en su acercamiento a la cultura islámica, rebasa las fronteras de la música para embeber su universo poético-sonoro de manifestaciones que toman especial forma en el ámbito de la poesía y la arquitectura, tal y como él mismo afirma:

«No es tanto a la música árabe en realidad, es a la poesía árabe. Y a la arquitectura islámica. Y sobre todo a cuestiones de la cultura árabe que afectan, especialmente, a la caligrafía como escritura. Y de ahí he pasado a la arquitectura, a la poesía... -como Adonis, y otra serie de poetas-. Y por ahí llegué a Juan Goytisolo, para mi ópera *El viaje a Simorgh*.

También es verdad que no todas mis obras tienen títulos árabes. Lo que pasa es que tengo muchas vinculaciones con cosas muy distintas. [...] Con la arquitectura. Y también con cuestiones por ejemplo del mundo japonés, o de la música del *Ars Nova*, como Guillaume de Machaut, del siglo XV, XVI, como Josquin. Hay muchas cosas que me interesan y todos esos intereses se transustancian en los proyectos que hago. Y elementos de la historia, o autores, como filósofos... Hay mucha reflexión. Entonces **no me considero un músico que sólo hace música, sino que creo que respiro con muchas cosas...** no sé, como un musicólogo alemán que habla de cómo la cultura, la gran cultura, es la que se filtra en mis intereses.»⁹²

⁹² Información obtenida a través de una entrevista personal realizada al compositor en fecha de 02 de Julio de 2014, en el marco del *XI Encuentro Música-Filosofía* de la ciudad de Ronda, celebrado entre los días 30 de Junio y 03 de Julio de 2014. La negrita es nuestra.

Esta atracción por el pensamiento de la tradición árabe, que se añade al conjunto del bagaje compositivo del músico, afectará de manera decisiva y constante a la perspectiva estructural -muy influida, como él mismo ha dicho, por la concepción arquitectónica árabe- y formal de todo su proceso creativo, siendo significativa en un gran número de obras, como su ciclo *Kitab* (1995/98) –que a través de la guitarra se acerca al peculiar carácter tímbrico del laúd árabe y el mundo sonoro de las desviaciones microinterválicas- o *Alqibla* (1998) –con el uso de jarchas mozárabes-. El acercamiento al poeta sirio Adonis⁹³ tiene por su parte una fuerte presencia en *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y la noche* (1999) -cuyas dos versiones toman su marco simbólico de un libro homónimo escrito por el poeta en 1965-, *Rosa de alquimia* (1999) –con la introducción de un almuédano y texto del poema de apertura del mencionado *Libro de las huidas*, en una concepción siempre unitaria-, o *Maqbara (Epitafio para voz y gran orquesta)* (2000) –en la que además se introducen fragmentos de Omar Jayyam⁹⁴ que ya aparecían en los *Kitab*, y esquemas rítmicos comunes-. La presencia poética de éste, junto a la de Adonis, será algo reincidente en las obras de los años posteriores; *Ahmar-Aswad* (2000/01) –parte de *Kitab al-alwan (Libro de los Colores)*, junto a *Istikhbar*, *Abyad-Kamoon* y *Taqsim*, y dedicada a su vez al pintor Pablo Palazuelo, factor que mencionaremos más adelante- o *Arquitecturas de la Ausencia* (2002/03). El pensamiento árabe, por su parte, sigue estando presente en el ciclo *Qasid* (2000/01) –en referencia al conocido género de la poesía árabe clásica-, su importante ópera *El Viaje a Simorgh* (2002/06), que nos conduce hasta la figura de Juan Goytisolo - el libreto es una adaptación libre del propio compositor sobre la novela *Las virtudes del pájaro solitario* de este autor, contando además con poemas y textos de otros autores-, o la paradigmática *Libro de las Estancias* (2009).

Encontramos así un constante interés por el empleo del texto como elemento sugerente, connotativo, transustancial, más que como foco de una atención conceptual o fonética expresa y acaparadora. De este modo, el recitado homorrítmico árabe convive en muchas de las obras en perfecta sincronía y bilingüismo con el texto en castellano, en una constante interrelación de los elementos rítmicos y tímbricos de la música islámica con

⁹³ Ali Ahmad Said Esber (1930), más conocido como Adonis, ha desarrollado una reconocida carrera literaria en Líbano y Francia. Acunando un gran número de premios y distinciones, es un pionero dentro de la poesía moderna árabe, habiendo publicado más de veinte libros de poemas en dicho idioma.

⁹⁴ Omar Jayamm (1048-1131) es un astrónomo, matemático y poeta de origen persa. Su faceta de erudito le lleva a cubrir un gran campo de conocimientos en diversas áreas tanto humanísticas como científicas. Destaca su poesía, la cual, tras siglos de desconocimiento, empieza a ser en los últimos años valorada y reconocida.

aquellos heredados del mundo medieval y renacentista español. La rica especificidad tímbrica de esta mezcla ha permitido en el caso de Sánchez-Verdú el alumbramiento de –ya el límite de lo escénico- producciones tales como *ATLAS (Islas de Utopía)* (2011/13), en la que textos de Platón, Francis Bacon, Tomás Moro, Tommaso Campanella, Soto de Rojas, Luis de Góngora y Santa Teresa de Ávila conviven eludiendo cualquier viso de literalidad, sometidos a una necesidad de inspiración general que se ve elevada a un plano de mayor trascendencia y profundidad.

Todo esto aparece estrechamente relacionado con una idea clave para Sánchez-Verdú, la figura del **palimpsesto** –evidenciada de manera clara en su obra de título homónimo *Palimpsestes* (1995)-. El texto musicalizado conforma así un gran entramado de fuentes literarias provenientes de autores muy diversos; Platón, Juan de la Cruz, Ovidio, Dante Alighieri, Adonis, Erasmo de Rotterdam, Ramon Llull, Vicente Aleixandre, Paul Celan, Jacques Derrida, James Joyce, Anna Ajmátova, Carlos Fuentes, Edmond Jabès, Juan Goytisolo, entre muchos otros . Ejemplo de ello es una de sus obras más recientes, *Libro del Frío* (2007/08), que, a través de autores como Antonio Gamoneda, José Ángel Valente o Antonio Machado, pone en alza la dilatada relación de Sánchez-Verdú con la poesía española. Esta técnica compositiva ya representativa del creador a día de hoy, traspasa lo meramente textual para zambullirse asimismo en un juego de acumulación y yuxtaposición cultural y sonora, en el que los estratos y estadios de transformación del material musical configuran un paisaje versátil y envolvente.

Y es que para el compositor la música no es sino una forma de pensamiento, en la que los objetivos comunicativos de la obra trascienden el estrecho marco del ámbito sonoro puro para alojarse en un contexto donde estímulos, memoria, experiencias e intereses de orden dispar puedan darse cita y caminar hacia lo que él mismo define como ese plausible deseo de renovar la tradición desde la vanguardia, buscar esa «transmisión y traducción del pasado al presente para proyectarlo al futuro»⁹⁵.

«Pero hay otros paisajes, más ocultos, menos indagados [...] en que Sánchez-Verdú ahonda sin descanso: la entraña del sonido, su vibración última, sus calidades mínimas

⁹⁵ Sánchez-Verdú, José María, «Arquitecturas del...», op. cit., pág. 41.

dinámicas, tonales y tímbricas y su morfología interna se deshojan en la obra del músico»⁹⁶. No pueden obviarse otros estímulos técnicos y estéticos que han sido, y son, también determinantes en la concepción musical del creador. La **materia sonora** toma en el trabajo del músico un cariz muy especial, trasladándose a un territorio tan abierto como su obra misma, donde los contornos se difuminan y las fronteras se diluyen. En un devenir constante en torno al silencio, el sonido se adelgaza e instala en los espacios limítrofes casi colindando con la nada, buscando la periferia de nuestra percepción. Esta constante manipulación e indagación tímbrica por parte del músico desborda en ocasiones la individualidad de la obra, trasladándose a ciclos unitarios que reflexionan sobre una idea o material común, respondiendo a una suerte de conciencia cíclica que permite la evolución y desarrollo de objetos y ambiciones concretas, caso de las ya mencionadas series *Kitab*, *Qasid*, *Deploratio o Arquitecturas*.

Por último, además de la fragilidad sonora, otra serie de alusiones demuestran alcanzar un valor significativo en la producción de Sánchez-Verdú. No podemos dejar de mencionar así la importancia de las ideas del **tiempo** -remitámonos a su obra *Chronos II* (1990)- y la **memoria** –a la que dedica su pieza *Memorare* (1995/96)-, así como una serie de conexiones particulares con la Naturaleza, la música japonesa o el ámbito italiano, que en momento puntuales de su obra no pueden dejar de brotar.

Los rasgos técnicos y estéticos comentados en este epígrafe constituyen el grueso del corpus conceptual de Sánchez-Verdú, pudiendo ser sin duda susceptibles de un análisis más pormenorizado. Conocedores de la heterogeneidad de su pensamiento e inquietudes, que trascienden los límites de la creación musical contemporánea hacia productos lejanos provenientes de otros tiempos, culturas y artes -como la literatura, la arquitectura o la pintura- obviamos de momento intencionadamente un entorno que alcanza una importancia vital en la obra del compositor: su relación con el ámbito plástico, y que dejamos para el epígrafe posterior.

⁹⁶ Gan Quesada, Germán, «Sánchez-Verdú, al aire...», op. cit., pág. 51.

3.2.2 LA SINESTESIA DENTRO DE LA PRODUCCIÓN DE SÁNCHEZ VERDÚ. ¿HACIA UNA BÚSQUEDA DE LA INTERDISCIPLINARIEDAD?

«José María Sánchez-Verdú no es -o mejor dicho, no es solamente- un músico. Cada nueva obra del compositor de Algeciras rezuma interés por la arquitectura, por la poesía árabe, por la mística española, por la pintura (Klee o Palazuelo son dos de sus referentes más obvios), por el cine (en particular por el expresionismo alemán). De modo que la música de Sánchez-Verdú es una suma de artes, o más exactamente, una suma de búsquedas, de indagaciones en lo que manan las fuentes del placer y del tormento de tantos nombres que han dejado su huella en la cultura de cualquier tiempo y lugar. No es extraño, entonces, que en la música del algecireño respire un saber atávico recorrido de sensualidad, de misterio, de seducción, del encanto oscuro del laberinto.»⁹⁷

Como hemos visto hasta el momento, la música de José María Sánchez-Verdú fluye en un constante intento por invitarnos a una búsqueda incesante; hacer despertar los sentidos y abrirlos a la esencia de las cosas que nos envuelven. La reflexión en torno a una serie de conceptos que sobrevuelan su obra –presente, futuro, pasado, eco, sombra, memoria, aura... en algunos de los cuales nos zambulliremos más adelante- se ve nutrida por otro de los aspectos más importantes de la producción del músico, sobre la que Paco Yáñez afirma:

«Una voz refleja como pocas la concepción de la **interdisciplinarietà** como destilado de fértiles influencias desde las cuales se compacta un discurso propio. [...] Un creador cuya obra, según Germán Gan, se sitúa “en una región fronteriza entre ámbitos creativos”.»⁹⁸

El acercamiento al mundo de la imagen, de la luz, del color, de la pintura, ha sido diverso y variado por parte del músico, adquiriendo diversas connotaciones y niveles de profundidad que han ido *in crescendo* con el tiempo, hasta tomar a día de hoy un papel relevante en su obra. Muchas han sido las aproximaciones que Sánchez-Verdú ha realizado a lo largo de su carrera a figuras del mundo de la plástica: Salvador Dalí *-La persistencia de la memoria* (1991)-, Francisco de Goya *-Lux ex tenebris (Goya-zyclus)* (2003/09) y *Tres Caprichos* (2003/05)-, Paul Klee –investigación pictórica del artista en *Abyad-kamoon* (de

⁹⁷ Rodríguez De La Robla, Ana, «Suma de artes y búsquedas» [artículo en línea], *El diario Montañés*, (2009). Disponible en <http://www.eldiariomontanes.es/20090203/cultura/arte/suma-artes-busquedas-20090203.html> [Consultado el 10-10-2014].

⁹⁸ Yáñez, Paco, «Alquitara poético-musical», *Sibila*, nº 32 (2010), pág. 52. La negrita es nuestra.

Libro de los Colores) (2002/05)-, o Pablo Palazuelo –*Ahmar-aswad* (2000/01), mismo caso que la anterior-. La inspiración pictórica se produce así de una manera totalmente directa. Las asociaciones plásticas surgen tanto de la vinculación a cuadros concretos (hecho palpable en el nombre mismo de algunas de las obras), de los que el artista capta la concepción espacial y arquitectónica básica de su discurrir, como de percepciones generales obtenidas a partir de elementos como el trazado, el rigor expresivo o la repetición, dando en ocasiones cuerpo a una sensación sinestésica muy fuerte que el propio compositor ya manifiesta en algunos de sus escritos: «Para mí es muy importante la sinestesia. Al trabajar determinados tipo de obras con ruidos, alturas, resonancias, timbres concretos, etc., los asocio a determinados colores, texturas, matices...».⁹⁹

Destaca en este contexto su relación con la abstracción pictórica y geométrica de Pablo Palazuelo. El fuerte vínculo conceptual que el músico establece con dicho artista da un giro sustancial al tratamiento y desarrollo del material en el compositor, para el que la peregrinación a través de la materia toma nuevas connotaciones a través de conceptos como el vacío, el silencio, la retórica, la geometría, el laberinto, la ausencia de color o relieve llevada al sonido, la adición o la repetición. El juego con estos elementos adquiere para Sánchez-Verdú el cariz de una fuente de energía enormemente rica y preciosa, que el mismo músico incluso superpone a veces por encima de la inspiración musical, tal y como se evidencia en nuestra entrevista con el mismo:

Autora: Hablando por un lado de Schoenberg, de Messiaen, de Scriabin, y bueno, más de cerca, de Halffter, De Pablo, Tomás Marco, López López, aunque pertenezcan a generaciones distintas. ¿Cómo te enfrentas tú a la tradición musical contemporánea? ¿Qué relación ves con ellos?

José María Sánchez-Verdú: Bueno para mí el tema de la tradición es fundamental. No consigo un trabajo artístico crítico formado sin esa perspectiva de rigurosidad histórica y estética. Me parece fundamental, es lo que intento con mis alumnos además. O sea, es vital y muy importante. ¿Cómo me vinculo a ella? Pues va a depender de los intereses también. Realmente de todos estos compositores, yo diría que en realidad no es tanto de ellos de los que he sacado vinculación, aunque sean generaciones anteriores a mí, como López López o Halffter, o lo mismo, Luis de Pablo. Porque tampoco ellos han trabajado mucho en lo interdisciplinar, y aunque sea Halffter el que más se ha vinculado, muchas veces son también ideas de intertextualidad, de la

⁹⁹ Irizo, Camilo, «Entrevista a José María...», op.cit.

necesidad -también lo ha hecho Luis de Pablo- de buscar otro tipo de asideros, otro tipo de mundos, como pintores concretos, o artistas de determinados ámbitos; esto ha enriquecido continuamente el catálogo de Cristóbal Halffter. Luis de Pablo también ha saltado a otros autores, y se ha vinculado con la poesía, con la pintura, con muchos elementos. Cristóbal Halffter sobre todo también con otras músicas, en forma de citas... Pero es todo el mundo de lo intertextual. Yo creo que de donde más referencias he tenido y más impulsos sin ninguna duda ha sido del universo de las artes plásticas, y de autores sobre todo como Pablo Palazuelo. Sin ninguna duda, de él he aprendido como músico mucho más que de otros mundos...

A: ...que de compositores.

Sánchez-Verdú: Sin ninguna duda. O sea, enfrentarse a la materia musical, a la repetición, a la energía del material, al contraste, al trabajo con ciclos... Todos estos mundos me parecen interesantísimos y son muy musicales por otro lado. Pero yo voy más por ese otro ámbito creo de las artes plásticas, de otras culturas, determinadas formas de componer en Occidente también, como los compositores francoflamencos, gente como Ligeti si nos acercamos más. Él ha tenido muchas más vinculaciones con el mundo de la sinestesia por ejemplo; él soñaba colores, y hablaba muchas veces de temas así. O ha tenido sueños que después se han plasmado como experiencias acústicas en obras suyas. Por eso, todos estos mundos muy distintos, y sobre todo las artes plásticas y la arquitectura, han sido para mí referentes; siguen siendo hoy referencias mucho más importantes a veces que la música.

Este genuino interés por el mundo del color -ya perceptible desde los títulos mismos de muchas de sus obras, tales como la mencionada *Kitab al-alwan (Libro de los Colores)* (2000/05), *Arquitecturas en blanco y negro* (2009), *Jardín Azul* (2011), *Memoria del rojo* (2012) o *Memoria del blanco* (2013), entre otras- no ha ido sino creciendo con el tiempo llegando a alcanzar para el compositor una importancia vital patente a lo largo de su catálogo creativo. Es en todo este contexto donde la idea de la sinestesia empieza a aparecer de forma paulatina, y cada vez más reiterativa, entre las creaciones del músico y los propios textos del mismo, captando nuestra atención de una manera vehemente. La medida en que este concepto estaba arraigado en el músico la desconocíamos hasta el momento.

Focalizando nuestro estudio de la obra de José María Sánchez-Verdú en el susodicho prisma sinestésico -considerado por el propio autor un factor clave en toda su producción pero nunca estudiado en profundidad hasta el momento-, la transferencia de significado entre los distintos sentidos demuestra tomar en la producción del compositor una relevancia honda, más allá de esta primera inspiración pictórica:

A: La sinestesia ha adquirido en las últimas décadas un puesto privilegiado como medio de indagación y exploración de nuevas vías en la creación musical y artística. ¿Qué papel consideras que tiene en tu obra?

Sánchez-Verdú: Tiene un valor fundamental. En primer lugar porque me considero, como creador, como artista, sinestésico. Al principio no me daba cuenta; después me di cuenta de que sí, de que trabajaba con la sinestesia como algo totalmente subjetivo y personal, cosa que no es muy típica; después de años de experiencia me di cuenta de que es muy raro encontrar a gente que se lo plantee como lo hago yo. O sea, lo que para mí era normal, no es lo normal. Y después eso no se ha convertido solo en una forma de ornamentación, o una manera de decorar el discurso musical o el trabajo, sino que ha llegado a ser algo estructural también. Grandes obras mías, si te hablo de mi *Nosferatu*, está vinculada totalmente con el color de los fotogramas, del tintado de los negativos, tal y como hizo Murnau. Ese fue uno de los trabajos más importantes a partir de un trabajo puramente sinestésico; toda la película, 92 minutos. Pero después obras muy grandes, como *Aura*, mi ópera, o *Libro de las Estancias*, están totalmente vinculadas; no solamente como un plano añadido, sino que no sé qué es antes, si es el color la música, o la música y después el color. Van unidos totalmente, y eso afecta al material musical, afecta a la estructura dramática de las varias secciones. Es decir, tiene una cantidad de planos superpuestos que hace de eso algo fundamental, ineludible junto a las frecuencias y lo que es la parte puramente acústica.

A: Sí, digamos que es una síntesis total.

Sánchez-Verdú: Sí, la integración es muy grande, y es una parte digamos propia, interna, estructural, y no como ornamentación, que es algo que tal vez todavía se utilice; eso es algo que encuentras bastante, elementos sinestésicos que ayudan a adornar algo. Pero no, en este caso no es así, es algo propio interno.

A: Sí, me llamó precisamente la atención eso. Al leer tu artículo *La mirada árabe* eras muy preciso en decir el rojo es *sol*, el *do* es negro, etc. Entonces digamos que ¿esa constante se mantiene en todas las obras, no? Siempre son los mismos colores relacionados con las mismas notas musicales.

Sánchez-Verdú: Sí sí, es una vinculación directa, y yo no puedo hacer nada contra ella. Y eso me permite pensar la música de otra manera también. De manera que cuando me enfrento a colores sé la reacción musical que puede haber, y viceversa. Y eso me permite trabajar de una manera muy complementaria entre el mundo visual y del color, y el mundo del sonido.

José María Sánchez-Verdú se pronuncia de manera clara sobre la sinestesia, llegando a hacernos partícipes de esa primera disyuntiva a la hora de afrontar la creación; ¿música o color? El compositor admite la sinestesia como cualidad intrínseca, inherente a su persona,

operativa en cualquiera de los sentidos, y que sin embargo, de manera voluntaria, él integra y decide usar en sus obras como materia prima y fuente de inspiración:

A: Digamos que es una especie de «pensamiento sinestésico» ¿no?

Sánchez-Verdú: Exacto. Lo podría obviar¹⁰⁰, es decir, dejarlo de lado y no hacerle caso. Pero en mi caso voy más allá, yo intento integrarlo también como un parámetro, sobre todo en el mundo en que trabajo mucho de las obras escénicas, instalaciones o teatro musical. Es decir, como trabajo enormemente con el espacio, pues el color es una dimensión más junto a la arquitectura. Si no hiciera nada de eso, solamente obras de cámara, música pequeña o absoluta, como la llaman, si fuera por ahí quizás no habría ese componente distinto que hay. Pero como trabajo con todos estos parámetros y lo interdisciplinar forma parte de mi trabajo, pues es muy querido por mí. Eso hace que el color sea una parte también fundamental.

A: Me llamaba un poco la atención... Yo todo esto lo he visto a nivel de tu proceso creativo. Pero entonces, a la hora de escuchar música, ¿también experimentas un poco ese tipo de relaciones que luego te sirven para componer?

Sánchez-Verdú: Sí, lo que pasa que de esto fui consciente con el tiempo. Yo veía las cosas con colores, sobre todo notas concretas, alturas, textura, etc. Pero no me daba cuenta de hasta qué punto eso era sinestésico o no.

A: Claro, era lo normal para ti.

Sánchez-Verdú: Sí, quizás vaya unido al tema de que tengo oído absoluto. Entonces cuando oigo un violín yo oigo las notas. Me cuesta mucho recordar los textos, porque me quedo con los nombres de las notas. Y eso hace que vaya todo unido. Entonces las alturas son absolutas para mí. Oigo la nota que es, como tal, en el sistema *do re mi fa sol la si*, no en el alemán, y todo eso también tiene vinculaciones con las letras. Hay muchos componentes paralelos.

A: Entonces de la misma manera cuando ves un cuadro, ¿oyes sonidos?

Sánchez-Verdú: Sí, en diferentes maneras, y dependiendo de qué colores son los que veo más como sonoridades. Lo que ocurre es que cuando se utilizan muchas gamas de colores superpuestos o, digamos mixturas, entonces se disparan por supuesto los resultantes sonoros. Y a todo eso se une un poco el tema de lo que he hablado hoy también: del paisaje sonoro, el tema de Murray Schafer. Es decir, cuál es el sonido ambiente que produce un paisaje o una habitación, o diferentes lugares. Y todo eso confluye además con la parte sinestésica. Sí sí, o sea, veo los colores.

¹⁰⁰ Los subrayados que puedan aparecer en los diversos extractos de la entrevista son nuestros, con el fin de realzar los fragmentos señalados.

Nos parece revelador subrayar en este sentido las líneas donde el compositor hace atención a cómo este factor cobra especial importancia debido a sus volcados intereses en el ámbito de trabajo de lo escénico y lo interdisciplinar, manifestando integrar el color como parte fundamental de dicho contexto, junto a dimensiones como la arquitectura o el espacio. La experiencia sinestésica demuestra conformarse para el músico algo realmente importante y asumido, introducido con frecuencia como un parámetro más en el aparato creativo del mismo, especialmente en relación con todo este ámbito.

Pero, ¿de qué forma funciona el vínculo entre ambos mundos? -el uno, sinestésico, y el otro, interdisciplinar-. La a priori concepción dividida que de los mismos el músico manifiesta, -el primero, como algo intrínseco e inevitable, y el segundo, como algo decidible y maleable- se muestra en las palabras del artista, que, al demostrar sin embargo su voluntad férrea de entrecruzarlos, nos pone de manifiesto una cuestión realmente importante, la de la intencionalidad:

A: Como a mí me interesa el tema también de la interdisciplinariedad, ¿crees que en cierto modo se podría equiparar el concepto sinestesia al de convergencia de las artes, o funcionan un poco de forma aislada?

Sánchez-Verdú: Creo que son como dos mundos distintos que en muchos casos se pueden hacer interactuar, pero no uno presupone la existencia del otro. O sea, se puede trabajar sin ningún aspecto vinculado a la sinestesia, y trabajar interdisciplinarmente, y esto es continuo. Hay muchos artistas para los que la sinestesia no juega ningún papel y en cambio el trabajo es absolutamente interdisciplinar, y viceversa. En mi caso no tiene que ver una con la otra del todo, son dos temas para mí creo que bastante separados. Solamente que tú puedes además potenciarlos, si a ti te interesa, por este lado de lo interdisciplinar, y lo puedes enriquecer; en realidad se pueden enriquecer mutuamente. En obras mías como *Libro de las Estancias* hay un enriquecimiento mutuo entre ambos mundos, pero no presupone uno el otro por fuerza.

A: Sí, pueden acabar convergiendo, pero....

Sánchez-Verdú: Sí, pero no es una *conditio sine qua non*.

A: Me pareció curioso porque es verdad que muchas veces al final es casi como inevitable. Compositores como Scriabin con *Mysterium*, u obras así al final acaban siendo interdisciplinares. Y siempre anda la sinestesia de por medio.

Sánchez-Verdú: Sí. Hoy hablaba en mi conferencia un poco de cómo desde el siglo XIX en adelante... Esas corrientes que ha habido, esas teorías de la vibración, ese mundo ocultista, cabalista... O sea, todo eso es una gran columna de pensamiento,

donde está la cábala, donde está Rudolf Steiner. Todos estos movimientos que ha habido están muy focalizados por ahí. La sinestesia está como muy arraigada también en ese tipo de pensamientos y Scriabin es una rama a su vez de todo este mundo, muy distinta a otros creadores de principios del siglo XX. Y por eso ahí sí se dan esos requisitos de intereses interdisciplinares, y la sinestesia también va con ese lado espiritual, con ese lado ocultista, etc.

A: Sí, un poco místico también.

Sánchez-Verdú: Sí, sí, y para mí que siempre ha sido muy interesante, también pertenezco creo a ese lado en mi trabajo.

Esta suerte de afán por integrar ambos mundos, quizás porque uno conduzca a los derroteros del otro, puede rastrearse en un gran número de obras del compositor, del cual podemos elaborar una trayectoria larga y minuciosa, realizando un *zoom* y trayendo a la luz aquellos ítems más atractivos y significativos que, con respecto a este tema, pueden contemplarse en la producción del compositor.



Ilustración 5. Representación y proyección de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Oviedo Filarmonía y Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, en el Auditorio de dicha ciudad, Agosto de 2013. (Fotografía cedida a la autora por el propio compositor).

El primer logro de relación música–color en la obra de José María Sánchez-Verdú tiene lugar en la pantalla de cine, fruto del encargo del Teatro de la Zarzuela. *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, una sinfonía del horror*, 2002/03), pone música a la famosa película del mismo título del director de cine mudo Friedrich Wilhelm Murnau; obra representativa del expresionismo alemán.

Sinfonía visual en cinco actos, en ella, además del planteamiento intertextual que frecuentemente le acompaña –palpable tanto en el tratamiento del material, como en el uso subrepticio y «palimpsestual» de la banda sonora original de Hans Erdmann o de su propia pieza *Taqsim* (2002), sujetos a un plano casi psicológico-, Sánchez-Verdú pone en

juego de una manera rotunda su sensibilidad cromática con respecto a las asociaciones de orden sinestésico. El trabajo que lleva a cabo el compositor está basado de una manera muy potente sobre los colores y tintados del negativo original de Murnau, por el que las tonalidades que se resaltan en la pantalla pasan del sepia al verde; del rojo al amarillo y al azul.

Como el mismo compositor describe en algunos de sus escritos:

«El aspecto plástico, la luz, las sombras -tan importantes en *Nosferatu*- , los colores, etc. han tenido también un papel de primer orden desde un punto de vista sinestésico. Los diferentes tintados, contraluces y contrastes han determinado -sólo bajo mi subjetiva percepción sensorial- las alturas o notas más destacadas, las densidades, los distintos timbres y la orquestación misma. Un ejemplo: para mí el negro de la noche no puede pasar más que por la altura absoluta del Do y mínimas desviaciones microinterválicas; la luz del ocaso sólo puede girar en torno a la nota Sol en la cuerda con reminiscencias en rosas, ocre y blancos de las notas Re o Fa; el color del mar en calma, azul y claro, sólo puede estar en el Mi y sus varios matices... Incluso algunos elementos se van consolidando durante la película hasta convertirse en símbolos: la nota Fa llega a ser la obstinada manera de representar la muerte.»¹⁰¹

La sedimentación de materiales que va acompañando *in crescendo* a la dramaturgia emocional de la película va así estrechamente unida a todo un universo sinestésico, en el que cada personaje está además impregnado de un tipo de sonoridad, armonía, instrumento o timbre concreto. Curiosamente, el compositor lleva a cabo de este modo un proceso creativo inverso al habitual -hecho que comprobaremos en las composiciones de fechas posteriores-, del color a la música, en lugar de la música al color:

A: Y en *Nosferatu*, ¿el planteamiento ha sido a la inversa, no? Es curioso que ahí tenías el negativo con los colores, y a partir de él creaste la música. ¿Era en cierto modo el procedimiento contrario no?

Sánchez-Verdú: Exactamente. Totalmente, los ritmos y las estructuras de tintados de Murnau se van transustanciando en materiales musicales, y de principio a final se va creando un *accantic*, como si fuera una especie de osciloscopio. Continuamente estás enfrentándote a una memoria de los colores y de los materiales musicales, que no

¹⁰¹ Sánchez-Verdú, José María, «Música para una sinfonía del horror: comentarios sobre una nueva partitura» [artículo en línea], (2003). Disponible en <http://acordeon.eresmas.net/meta6/nosfe/nosfe.html> [Consultado 10-10-2014].

solamente son notas, a veces es mucho más rico que eso. Son a lo mejor cientos de notas que se están moviendo, pero la textura es en torno a un viaje -hay varios viajes en mi *Nosferatu*- en torno a determinadas tonalidades del negativo. Y ese material tiene una relación directa sinestésica con el material lumínico, de los colores.

A partir de este momento, los siguientes años en el catálogo del compositor se llenarán de obras con referencias sinestésicas. *Arquitecturas de la ausencia* (2002/03), uno de los trabajos más queridos y apreciados por el músico, se conforma una de las piezas más explícitas en este sentido. Compuesta para octeto de chelos y estructurada en cuatro movimientos relacionados entre sí –*I. Elogio de la sombra, II. Arquitectura de espejos y ecos, III. Fragmento en negro, IV. Arquitecturas del silencio*-, la obra explora diferentes formas de relación entre ámbitos de percepción diversa. Empapado del concepto geométrico y totalizador de la pintura de Palazuelo, el tercer movimiento, de título revelador, es construido así a partir del negro (entendido como ausencia de todo color) que, en infinitos matices, es asociado con la nota *do*, la cual sustenta todo el movimiento.

Paisajes del placer y de la culpa (2003) será otra obra del mismo año que, en su tercer movimiento, *Jardín de oro*, indague en las relaciones sinestésicas. En esta ocasión, éstas ayudan a las pesquisas del músico en torno al brillo, el timbre y la sonoridad, a las que se suma su pasión por las estructuras de los jardines renacentistas italianos. A través de todos estos canales, Sánchez-Verdú busca nuevas formas de expresividad en torno a la instrumentación orquestal.

Color, textura, brillo, ecos, sombras; todos ellos conceptos enormemente cercanos a la pintura, siguen siendo puestos en juego en las próximas creaciones del compositor, quien evita la utilización tradicional de las alturas y el espectro armónico como proceso compositivo, para convertir estos en un aspecto más. Dentro de este planteamiento nos encontramos con «uno de los empeños más sostenidos en incorporar la clave sinestésica a la comprensión de su lenguaje musical»¹⁰², el ciclo de cuatro piezas *Kitab al-alwan (Libro de los Colores)* (2000/05). Nuevamente hallamos una referencia directa y textual desde el mismo título de la obra. El vínculo con la expresión plástica es afirmado por el propio compositor, quien admite la influencia en la misma de los trabajos de Paul Klee y Pablo Palazuelo, una vez más:

¹⁰² Gan Quesada, Germán, *José María Sánchez-Verdú: Músicas del límite*, Las Palmas de Gran Canarias, XXII Festival de Música de Canarias, 2006, pág. 17.

«*Kitab al-alwan* está formado por cuatro obras en las que se desarrollan materiales relacionados con las artes plásticas (Klee y Palazuelo, de forma destacada), presentando determinadas formas de sinestesia en relación con los colores, las texturas, las densidades y las estructuras y procesos puestos en juego. [...] *Ahmar-aswad* significa en árabe rojo-negro. La pieza desarrolla estos dos colores y materiales (de forma sinestésica) cruzándose y entrelazándose como en un diseño de lacería, como en diferentes tipos de ornamentación de tipo geométrico del arte islámico.»¹⁰³

De este modo, el segundo movimiento *Abyad-kamoon* -«blanco-ocre», en castellano-, toma como referencia fundamental la pintura del alemán, mientras que el cuarto –el mencionado *Ahmar-aswad*, «rojo-negro»-, se desenvuelve en torno a los núcleos tonales Sol y Do, respectivamente vinculados a estos colores, y al dibujo geométrico del pintor español. *Tres miradas sobre Machaut* (2003/05) –la segunda de las piezas del proyecto *Machaut Architektur V*- es otra de las obras que, en la misma época, adquiere connotaciones cromáticas para su autor, para quien la misma se concibe en tonos de ocre oscuro, rojizo y negro.

Las siguientes producciones en el catálogo de Sánchez-Verdú se aproximan cada vez más al ámbito de lo interdisciplinar y lo escénico. *GRAMMA, Jardines de la escritura* (2004/05) es definida como «ópera-instalación», y constituye uno de los primeros pasos hacia la simbiosis entre lo visual y lo auditivo. José María Sánchez-Verdú va labrándose cada vez más un lenguaje sólido y maduro, y sus opiniones al respecto, las cuales comienzan a aparecer en distintos medios, se muestran enormemente férreas y esclarecedoras:

«La reflexión sobre el lado puramente acústico es fundamental (como compositor que viene del “mundo de la música”) pero parte de premisas que ya no nacen de ese mundo de forma exclusiva, sino de un espacio que, como un gran jardín, ofrece en sus caminos y posibilidades de desplazamiento una serie de itinerarios que engloban aspectos muy distintos que confluyen en una única propuesta artística. Brevemente: obras en las que conviven, por ejemplo, una gran instalación sonora abierta al público creando espacios a veces “virtuales” con la electrónica en vivo y con voces e instrumentos acústicos que crean un espacio “representado”. Mi ópera *GRAMMA*, uno de los primeros pasos en una forma muy sencilla y clara por esos caminos, fue definida como “ópera-instalación”. Desde entonces, otras obras posteriores han ido

¹⁰³ Sánchez-Verdú, José María, *Ahmar-Aswad*, Barcelona, Tritó, 2005, pág. 3. Nota editorial.

mucho más lejos, en ellas los dos mundos que citabas se abren e interrelacionan creando propuestas creativas propias e inseparables.»¹⁰⁴

Otros de los referentes claves de la creación del músico en todo este ámbito lo constituyen sus óperas *El viaje a Simorgh* (2002/06) y *Aura* (2007/09), enormemente empapadas de esta suerte de poética plástico-musical. Más allá de su pasión por los trasvases históricos y culturales, confluyen en ambos planteamientos estéticos las paradojas sonoras tan características del compositor, con las influencias literarias, pictóricas y arquitectónicas que ya venimos contemplando en sus últimas creaciones. «El tratamiento del espacio que acoge a artistas y público como una arquitectura del sentido; el color como espíritu huidizo que se adhiere al significado con la fuerza de un ideario sinestésico»¹⁰⁵, aparecen de una manera sumamente natural en el trabajo del músico, cuya elegancia y eficacia artística se complementa además con un perfecto dominio de planteamientos que caminan hacia la acumulación de planos conceptuales y artísticos realmente diversos.



Ilustración 6. Representación de *Aura*, Buenos Aires, 2010. (Fotografía cedida por el propio compositor).

¹⁰⁴ Álvarez Fernández, Miguel, «Pasaje de Jardines Abiertos: Entrevista con José María Sánchez-Verdú», *Minerva*, nº 17 (2011). Disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=479> [Consultado 01-10-2014].

¹⁰⁵ Fernández Guerra, Jorge, «Una sintaxis de la alquimia» [artículo en línea], *El País* (2007) Disponible en http://elpais.com/diario/2007/04/28/babelia/1177717152_850215.html [Consultado el 01-10-2014].

Libro de las Estancias (2007/09) y *Qualia, jardí blau* (*Arquitecturas de la luz*) (2004/10) son otras de las obras publicadas en los años posteriores que siguen ahondando en este diálogo constante entre los sentidos. En la segunda, los textos del poeta medieval Ausiàs Marc en convivencia con fragmentos de otros autores –versando desde el punto de vista islámico sobre la conquista de Valencia- se someten a una creación donde el autor afirma recuperar y retomar las experiencias ya iniciadas con su *Nosferatu*, buscando una interrelación profunda entre espacio y luz, música y color: «Los *qualia*, por su parte, hacen referencia a la percepción de los colores. En este sentido, la nueva partitura busca la interacción en cada una de sus secciones o jardines musicales y poéticos con el color como parte de la percepción de la obra.»¹⁰⁶. La concepción sinestésica del ámbito cromático presenta sin embargo una diferencia sustancial en ambas obras, residente en el cambio de función que de una a otra toma el mundo del color. Este hecho es contemplado por el propio compositor como una superación o avance en el camino; un paso más en los niveles de identidad otorgados a ambos mundos y la profundidad del diálogo que estos desarrollan, tal y como podemos ver en las líneas siguientes:

A: Centrando un poco la atención en cosas más concretas. En *Libro de las Estancias* mezclabas un poco la arquitectura, esa distribución en siete pisos... Pero sobre todo partías de las dos ideas esas de confrontar las dos miradas; la árabe con la occidental. Me preguntaba un poco qué papel desempeña la sinestesia ahí. Porque relacionabas siete pisos con siete colores pero, exactamente, ¿qué papel juega?

Sánchez-Verdú: Pues cada una de las siete estancias está vinculada además con alturas y notas musicales. Las estancias donde el color es el rojo, están vinculadas al *sol*; las relacionadas con los marrones lo están con el *re*; el punto culminante, el blanco, es el *la* (que es como acaba la obra); o el negro, cuando está a oscuras, es el *do*. Esas idas y vueltas de los colores -que van subiendo, después bajan, después suben- tienen muchísimo que ver con todas las texturas musicales, etc. Por eso, que es un viaje no solamente a través del espacio -en esa especie de cubo que siempre necesito- sino también a través de esos colores, y a través de paisajes sonoros que van cambiando y siempre están vinculados entre ellos. Lo mismo pasaba en *Qualia*, una obra enorme también, de orquesta y solistas. Y si has visto fotos, todo está vinculado siempre de manera que la orquesta está iluminada en una dramaturgia de colores paralela a los

¹⁰⁶ S.N., «La obra “Qualia-Jardí blau”, de José María Sánchez-Verdú, inaugura el sábado el III Festival del Med» [artículo en línea], *Europa Press* (2010). Disponible en <http://www.europapress.es/cultura/noticia-comunidad-valenciana-cultura-obra-qualia-jardi-blau-jose-maria-sanchez-verdu-inaugura-sabado-iii-festival-med-20100524125019.html> [Consultado el 02-10-2014].

sonidos. Es decir, que no son dos dramaturgias distintas sino es la misma en dos perspectivas. Hay bastantes fotos de esto. Y para mí era muy interesante, porque estaba viendo los colores que yo veo, los veía proyectados al mismo tiempo. Pero me parece más interesante *Libro de las Estancias* porque es crear una dramaturgia de luces que también tiene su propia entidad. Es decir, que no es doblar, redoblar ambos mundos superponiendo lo mismo en dos vertientes, sino en este caso son dos cosas muy distintas.

A: Se van compenetrando ¿no?

Sánchez-Verdú: Sí, es un trabajo mucho más allá del anterior.

No nos pararemos a analizar pormenorizadamente *Libro de las Estancias* pues esta labor será objeto de nuestra atención en el siguiente y último epígrafe de la investigación. Sin embargo, sí hemos de mencionar en última instancia cómo la producción de Sánchez-Verdú ha seguido caminando en esta misma dirección en los años más recientes, buscando ampliar si cabe aún más las fronteras de su ideario y llevando las experimentaciones en torno al sonido, el espacio y el color hasta los extremos más radicales. Mencionamos brevemente *Paraíso cerrado II* (2012) como otra de las obras en las que, en los últimos tiempos, ha rebasado las fronteras del espacio arquitectónico utilizando en sus diversos movimientos, una vez más, las referencias al color. En el primero de estos, *Memoria del rojo*, el espacio de la fortaleza árabe (castillo granate) se torna materia y estructura musical.

Acabamos haciendo una breve alusión a su última gran producción *Atlas, islas de utopía* (2011/13). En esta ópera-instalación desarrollada a partir del universo del *Prometeo* de Luigi Nono -algo que ya se intuía en *Libro de las Estancias*, que podríamos considerar su predecesora-, el despliegue de medios alcanza una magnitud realmente enorme. El compositor, a través de una serie islas sonoras, invita al público a alcanzar e imaginar una suerte de utopía, a través de un dominio musical abstracto, en la que se extreman los límites de la propia percepción. La coexistencia de hasta tres espacios simultáneos y la participación de instrumentos como el *auraphon* –hablaremos de él más adelante- dotan a la obra de un carácter sumamente ambicioso y de novedad total.

Observamos, tras sobrevolar desde esta perspectiva el trabajo del compositor, cómo el pensamiento sinestésico aparece como un factor totalmente arraigado en el músico, que si cabe, con los años ha ido tomando un cariz y un alcance mayor. La música de Sánchez-Verdú

baila con los matices y rugosidades del color, con sus variaciones y combinaciones. Pero su trabajo muestra tener mucho que ver con el mundo de la percepción en general, rebasando la búsqueda del estímulo puramente sonoro:

A: Me resultó curiosa una frase que dijiste que era: «el cerebro puede convertirse en el objeto al que va destinada la creación». Me pareció interesante por el hecho de que todas estas cosas que me cuentas probablemente el receptor inmediato en ese momento no las aprecia directamente. Es algo que está muy oculto, es un proceso que va detrás totalmente. Entonces, perceptivamente es complicado asociar para el público el negro con el *do*, etc. Esta frase me gustó muchísimo porque nunca me lo había planteado, pero en realidad es otro modo de concebir la música totalmente.

Sánchez-Verdú: Sí. Está demostrándose cómo las diferentes formas de arte o de creación sonora o plástica influyen directamente en el cerebro (a través de estudios directamente sobre un cerebro ante la visión de un cuadro o la escucha, se ve cómo ello afecta a diferentes partes). Y eso está poniendo de manifiesto que diferentes formas de arte musical, por ejemplo del lenguaje musical y sobre todo del lenguaje plástico (que es lo que más se ha trabajado), afectan a diferentes partes del cerebro. Eso significa que Mondrian tiene una repercusión totalmente distinta a por ejemplo, un paisaje figurativo. Entonces se abren parcelas cognitivas totalmente distintas y a veces se producen paradojas, o se producen choques, porque estás jugando con los dos hemisferios. Y muchas veces son complementarios, uno controla el color -mantiene el sentido del color; es el que lo percibe y lo entiende-, y el otro en cambio se enfrenta más, por ejemplo, a parte de los contenidos de las palabras. De manera que hay juegos gráficos muy interesantes, como por ejemplo poner palabras en colores, de forma que cuando escribes azul lo pones en verde. Entonces te puedes dar cuenta perfectamente cómo se produce un juego de ping pong en tu cerebro, porque a veces percibes el color pero no la palabra, y a veces percibes la palabra pero no el color. Así ves hasta qué punto todos estos elementos influyen en algo tan nuevo como lo son los estudios de la neurociencia. Entonces el artista no es que esté pensando en el cerebro, pero sí es verdad que sus diferentes propuestas están abriendo parcelas muy muy distintas en la percepción, y eso es muy interesante. O sea, se percibe con el cerebro, con el corazón, por los oídos.... con todo el cuerpo. Y eso es lo que hace que el cerebro interactúe también.

A: Afectan al público casi de un modo inconsciente.

Sí, sí, por supuesto. Es decir que no solamente es el plano cultural, o la percepción según tu audición o la acústica... sino que dentro de todos esos parámetros hay otro parámetro más que es el menos estudiado hasta ahora. Por eso se habla de cómo los artistas pueden ser casi neurólogos, porque están incidiendo precisamente en un

órgano fundamental para la percepción (en todo este mundo de la sinestesia del que hablamos) que es el cerebro. Y ahí se produce algo muy interesante; cómo codifica. Es decir, no solo está la primera fase de percibir a través de los sentidos, sino después, cómo se digiere. Cómo lo entiendes, cómo lo captas, y cuál es la reacción que produce en tu cuerpo. Que puede tener muchos componentes; hasta algunos imagino que hormonales, de excitación... te afecta de muchas maneras. Y todo eso es gracias a la percepción y al aspecto neurológico.

Percibimos así en el compositor la búsqueda de realizar una música casi fisiológica, no pensada únicamente para el intelecto, sino muy relacionada con el mundo de la sensación. La transmisión de las ondas que, a través de su captación por medio de todos los sentidos, tienen su repercusión en el total del cuerpo y hacen vibrar la piel.

Este hecho hace por otro lado plantearse la cuestión de qué papel asume exactamente la sinestesia en el nivel conceptual de la creación. Para Sánchez-Verdú, la sinestesia adquiere un cariz muy íntimo y personal, motor inspirador para el mismo, pero que sin embargo no duda en utilizar en la búsqueda de una experiencia multisensorial. La subjetividad del receptor es algo con lo que el artista cuenta, y que se imbrica con ese carácter pluridimensional que hace de sus obras una experiencia rica y, sobre todo, flexible:

A: Es que leyendo mucho sobre el tema, encontraba dos vertientes de compositores: algunos que afirmaban que eran sinestésicos y componían un arte con cierto fondo conceptual, usando la sinestesia por sí misma -porque era como inevitable para ellos hacerlo, venía con su condición- y otros que sin embargo no lo eran, pero jugaban para provocar esa experiencia en el público -aunque ellos no fueran sinestésicos, lo que pretendían era emular la sinestesia en el público-. Entonces, realmente en tu obra, al partir de la base de que ésta es sinestésica de por sí, no es que pretendas emular en el público esas sensaciones, ¿no?

Sánchez-Verdú: Bueno lo que pasa es que para mí la percepción es individual siempre. Es decir, por mucho que yo hable de este aspecto sinestésico, yo sé que las reacciones en cada persona son distintas. Y eso hace que la percepción sea siempre enormemente individual. Y ya no solamente por componentes de percepción, de capacidad de audición, de formación cultural, de predisposición... Hay millones de temas sociológicos de todo tipo. Pero solamente en ese mundo de la percepción, entra también el universo absolutamente subjetivo e individual de cada persona, desde el punto de vista también neurológico. Gente que puede tener problemas cerebrales neurológicos y hay cosas que le afectan enormemente, como algunos tipos de enfermedades en las que el cerebro te impide por ejemplo percibir algún movimiento (porque no hay una parte que se llama V5, que es la que lo detecta; si eso no funciona

no eres capaz de asimilar determinadas cosas que se mueven). Y lo mismo para los colores: gente que no ve los colores, o que los intercambia. Hay un montón de problemas; genéticos también hay muchos. Pero por eso, que lo que yo creo son estructuras y procesos que son acústicos, y después no es necesario que ellos perciban todo este mundo que yo tengo por medio, que me acompaña.

A: ¿No es una cuestión estética realmente, no?

Sánchez-Verdú: Es una pluridimensionalidad de percepciones absolutamente infinitas. Y eso hace que la percepción varíe en cada uno. Pero bueno eso también ocurre en la arquitectura, y en la poesía. Es decir, que tú no sabes qué vas a crear de cara a la percepción. Pero sí sabes que vas a crear unos códigos y una serie de elementos; y qué van a intentar hacer. Tu primer público eres tú mismo, y después de eso eres capaz de transmitir este tipo de información, de conocimiento, de emociones, de sorpresa. Todo esto lo haces de una manera que choca con otras personas, con su propia percepción. Pero es absolutamente individual siempre. No intento convencer a nadie...

A: Claro. Es que yo me preguntaba al empezar a leer sobre tu obra, si para ti la sinestesia era una cuestión puramente estética, o era algo más biológico, más intrínseco a la obra en ese sentido. ¿Es algo que para ti está tan asimilado que no lo usas como un objeto de estética?

Sánchez-Verdú: No, no, es como una necesidad de trabajar por ese camino, porque eso me hace desarrollar mi propio trabajo. Después la percepción es subjetiva, como digo, y el campo estético que creo es puramente sonoro. Lo que pasa que le puedes dar nombres, o crear asociaciones, o vincularlo. Pero eso es una cosa que no lo hago yo solo, lo hace otra persona después. Mi propuesta es una, pero es siempre pluridimensional. Y por eso en mis últimas obras escénicas el público también se mueve. Y concibo la música con el relieve; tú puedes ver los instrumentos cerca, lejos, a la derecha, a la izquierda. Y te puedes acercar o alejar. Entonces no hay una escucha ideal. No hay una grabación ideal de cd, porque hay infinitas posibilidades según cómo te muevas tú dentro del espacio, como en mi última obra grande que fue *Atlas*. Entonces tú lo percibes de mil maneras. Pero es que esa pluridimensionalidad, dentro de este contexto de lo sinestésico, de lo interdisciplinar, es parte fundamental. Ya no existe una escucha única de la quinta de Beethoven, una versión perfecta. No. Al revés, no existe ni siquiera la posibilidad de jugar con una grabación. Es música en vivo, como una experiencia sensorial pura, y que solo puedes hacer en el momento. Esa es la idea más extrema creo, por este camino.

En última instancia, el músico afirma sentirse estrechamente relacionado con el mundo de la percepción en un sentido amplio, y buscar a través de sus obras ese carácter de pluridimensionalidad que intenta alcanzar a través de factores como la sinestesia o la

introducción de elementos procedentes de diversos ámbitos artísticos, tal y como ya hemos comprobado anteriormente. La música entendida como forma de pensamiento, de conocimiento; como un estímulo permanente para un abandono total a la sensorialidad y experimentación de lo que nos rodea. Así, los tradicionales compartimentos estancos entre el «mundo de la música» y el «mundo del arte» -normalmente tendiendo a situarse el primero dentro del segundo, pero de una manera autónoma e independiente- desaparecen en el trabajo de Sánchez-Verdú y rechazan ese carácter tradicionalmente excluyente. En sus obras, espacios de arte y conocimiento, la parte sonora tiene un peso fundamental pero interactúa con premisas que ya no nacen de ese mundo de una forma única y exclusiva.

«Sánchez-Verdú define la forma de recorrer su propio camino compositivo: un pensamiento musical y una técnica creativa propias sustentadas sobre una idea del hecho musical como suceso complejo, construido sobre la convergencia de distintas disciplinas artísticas – literaria, plástica, arquitectónica- y su materialización directa en el resultado sonoro.»¹⁰⁷

La sinergia de lenguajes, de expresiones, de medios y factores confluye en una propuesta artística en la que culturas, artes, espacios y tiempos devienen un gran todo; una suerte de sinestesia final global, tal y como el propio artista manifiesta:

Sánchez-Verdú: Así que no solamente son notas y formas puras, sino que siempre hay una contaminación. Quizás porque siempre he pensado que la música es una forma de conocimiento. Y con esta frase resumo yo creo casi todo. Y como forma de conocimiento, creo que la música lleva una carga enorme, no sólo semántica, sino de vinculación con la tradición de la que has hablado tú; de aspectos geográficos, topológicos, estéticos, poéticos, espaciales, arquitectónicos... Y todos esos elementos van conviviendo de diferentes maneras, en todas las obras. Sí que la interdisciplinariedad juega un papel en el que está siempre muy presente. Aunque a veces sea, digamos, de una forma muy abstracta, y a veces de una manera totalmente brutal, como en el *Libro de las Estancias*.

¹⁰⁷ Ordóñez Eslava, Pedro, «Memoria y tránsito», *Sibila*, nº 32 (2010), pág. 48.

3.3 LIBRO DE LAS ESTANCIAS

El diálogo interdisciplinar, intertemporal e intercultural puesto en marcha por Sánchez-Verdú a lo largo de todo su catálogo creativo cobra una relevancia especial en su obra *Libro de las Estancias*, la cual, con una potente base sinestésica a su vez, nos servirá como broche final para constatar e ilustrar el discurso realizado a lo largo de nuestra investigación. Cualquier análisis realizable de la pieza escapará al sentido musical tradicional del término y se aproximará más en este caso al ámbito descriptivo, puesto que las ideas formales y estructurales del compositor tampoco se ajustan a la concepción tradicional y, en este sentido, el aspecto que en mayor medida nos interesa se aleja de lo puro y estrictamente musical.

*Libro de las Estancias*¹⁰⁸ es una obra escénico-musical escrita por encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y del Instituto Valenciano de la Música en 2009, para cuya concepción su creador contó con total y absoluta libertad.¹⁰⁹ La pieza, compuesta para contratenor, voz árabe, dos grupos vocales (I y II), dos grupos de cuerda (I y II), dos grupos de metales (I y II), auraphon (8 tam-tams y gongs), electrónica en vivo y diseño de luces, cuenta además con una selección de textos de José María Sánchez-Verdú. Como el mismo compositor manifiesta en la propia partitura, «la obra es una reflexión poética en torno al sonido, al espacio, a la luz y a la voz»¹¹⁰, trazando un «peregrinaje a través de siete estancias, siete espacios-tiempo que surcan un itinerario a través de imágenes poético-sonoras que van desde el desierto hasta la escritura»¹¹¹. El contenido histórico-cultural, los textos, la espacialidad, la electrónica, el color y la luz constituyen los elementos que, aunque *a priori* de diversa índole, dan unidad a esta compleja y completa obra que aúna prácticamente todas las ideas puestas de manifiesto a lo largo de nuestra exposición.

¹⁰⁸ La obra está en el catálogo de la editorial alemana *Breitkopf & Härtel*, la cual amablemente nos ha cedido el material para esta investigación. Es por otra parte la casa con la que el compositor publica la mayoría de sus trabajos.

¹⁰⁹ La pieza se estrenó en Julio del citado año en el atrio del edificio de Caja Granada dentro de la programación del festival, bajo la dirección del propio Sánchez-Verdú y, en segundo lugar, de Joan Cerveró. El equipo de interpretación lo constituyó Isabel Puente (piano), Carlos Mena (contratenor), Macerl Pérès (voz árabe), Coro de la Generalitat de Valencia, Orquesta Ciudad de Granada, y Joachim Haas, Gregorio G. Karman y Sven Kestel dentro del Experimentalstudio für akustische Kunst de Friburgo (auraphon y electrónica en vivo).

¹¹⁰ Sánchez-Verdú, José María, *Libro de las Estancias*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2009, pág. 9.

¹¹¹ *Ibíd.*, pág. 9.

The musical score is divided into several systems. The top system includes the Coro I (FIATI I) and the Orquesta (Archi I). The middle system includes the Piano I and Percussion (Auriphon). The bottom system includes the Coro II (FIATI II) and the Orquesta (Archi II). The score is annotated with various colored boxes and lines to highlight specific elements. A yellow box highlights '(PIANO I) Sdovars / nexo / Dunkel / oscuro'. A diamond-shaped box labeled 'P1' is placed above the Coro I part. The score is annotated with various colored boxes and lines to highlight specific elements.

Ilustración 7. Primera página de la partitura de *Libro de las Estancias*. Los colores son nuestros, para resaltar los aspectos subrayados: distintos elementos de la obra y su posición en la partitura. (Sánchez-Verdú, José María, *Libro de las Estancias*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2009).

La pieza nace de la reflexión sobre dos mundos diferentes, **dos miradas** o perspectivas socio-culturales que, del hombre, del arte y del mundo, pretenden ofrecer dos visiones contrapuestas pero hibridadas y que toman forma en la producción de Sánchez-Verdú. Lo árabe y lo occidental determinan así los dos polos opuestos que sustentan la pieza en un trasfondo reflexivo sobre el encuentro que Al-Andalus supuso entre estas dos formas de contemplar el mundo. Historia, literatura, pintura y arquitectura sirven para unir la mirada árabe, musulmana (la que nace del desierto) con la cristiana (aquella que viene de la ciudad greco-romana), la occidental. La primera, apoyada en una tradición fuertemente oral, se alimenta de la geometría, de esos modos tan particulares de organizar el espacio y ornamentar su caligrafía; la segunda, de tradición prioritariamente escritural, se empapa de otra forma totalmente opuesta de observar el mundo y de habitarlo.

Los textos también reflejan esta dualidad de pensamiento, que de forma muy especial se imbrica con **dos ficciones** que han tenido un peso especial en la historia de la relación de estos dos mundos distintos. Parafraseando lo que el autor afirma en su escrito *La Mirada Árabe*¹¹², la primera se basa en los libros plúmbeos del Sacromonte y el famoso pergamino de la Torre Turpiana de Granada desenterrados a finales del siglo XVI, en un intento morisco por unir y hermanar a través de un pasado místico-religioso el islam y el cristianismo. La segunda, se sostiene sobre la creación del mito que alude a la presencia del apóstol Santiago en tierras gallegas, como figura clave en la consolidación de la Reconquista.

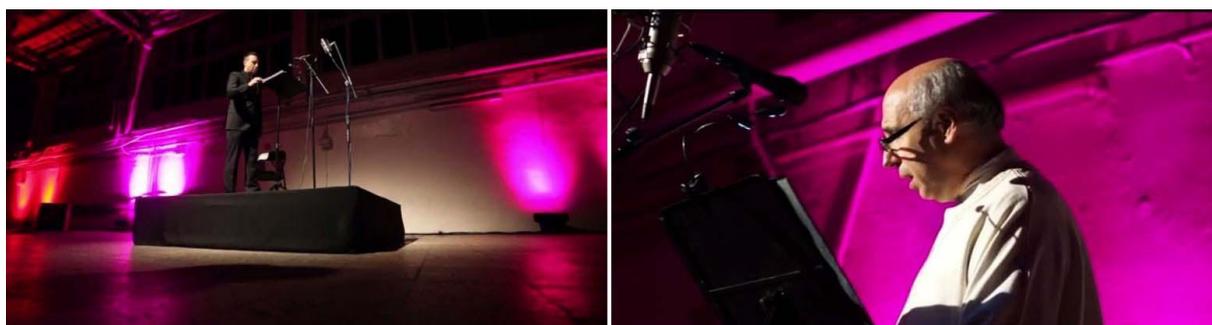
Como el mismo autor explicita en sus notas de la partitura, «estas dos miradas van a determinar la creación y desarrollo de los materiales musicales, de los textos y de las dramaturgias del espacio y de la luz en *Libro de Las Estancias*»¹¹³. La contemporaneidad de los medios se mezcla con la antigüedad. La geometría y la palabra, tal y como ocurre en el arte musulmán, desempeñan un papel fundamental en la obra, cuyas fuentes fundamentales se identifican con cada una de esas dos miradas: el mencionado pergamino morisco de la Torre Turpiana y el manuscrito del *Codex Calixtinus*, conservado en la catedral de Santiago, creando «un gran palimpsesto compuesto como una meditación sobre una parte de la historia de España»¹¹⁴.

¹¹² Sánchez-Verdú, José María, «La mirada árabe en la creación musical. Acercamiento a la obra *Libro de las estancias*», en Roldán Castro, Fátima (ed.), *El mundo árabe como inspiración*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2012, págs. 115-151.

¹¹³ Sánchez-Verdú, José María, *Libro de las Estancias...*, op. cit., pág. 9.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pág. 10.

La distribución y el uso antifonal de los dos cantantes solistas confirman a su vez esta misma idea. Uno árabe y el otro occidental, el primero remite a la figura del almuédano o muecín, mientras que el segundo se aproxima más a la idea de contratenedor en el sentido clásico. Ambos guían la música desde la voz canónica del uno a la plegaria lastimera del otro, y al igual que los dos coros, utilizan los textos en su forma e idioma original (árabe y castellano antiguo), creando una interacción y simbiosis entre ambas lenguas y formas de escritura única y que busca acercarse a lo subyugante.



Ilustraciones 8 y 9. Contratenedor y voz árabe, *Libro de las Estancias*, Warsaw Autumn Festival, 2013. (Fotografías cedidas por el propio compositor).

3.3.1 ESTRUCTURA

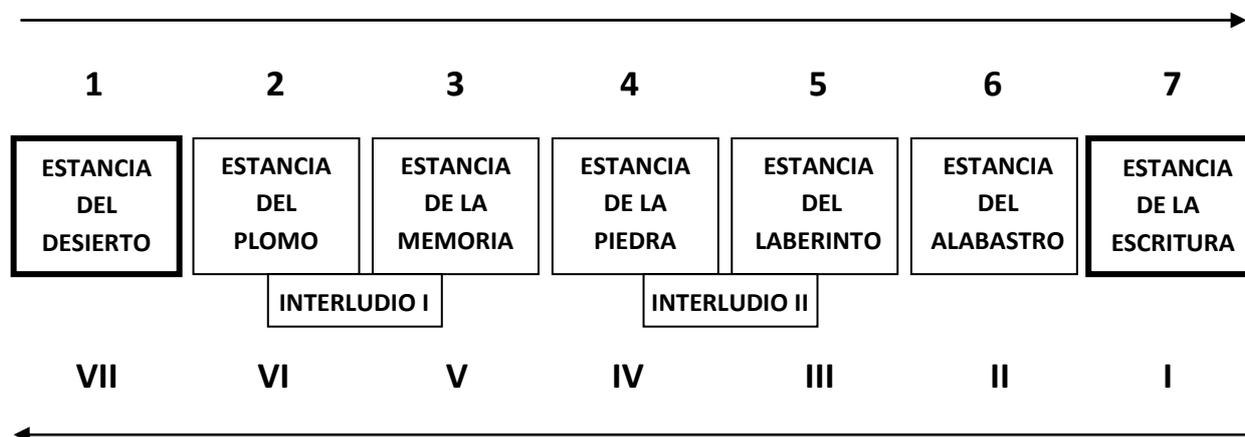
La obra se articula en siete movimientos relacionados con el mismo número de estancias que aluden, según el compositor, a «siete encuentros con símbolos y escrituras de la memoria»¹¹⁵. Cada una de estas estancias tiene así vinculaciones simbólicas, textuales, arquitectónicas y lumínicas propias, del mismo modo que ocurre con el material musical. Aunque no aparece reflejado en la partitura de la pieza, la pieza funciona en cualquiera de las dos direcciones, como afirma Sánchez-Verdú en uno de los escritos que realiza sobre el trabajo.¹¹⁶ Los movimientos aparecen ordenados con números árabigos y romanos que funcionan a la inversa, permitiendo la articulación formal en cualquiera de los dos sentidos, cuya posibilidad de elección es libre y deseada – ya sea llevando a cabo una interpretación siguiendo la numeración arábigo o comenzando, por el contrario, por la romana-. El juego de

¹¹⁵ *Ibíd.*, pág. 10.

¹¹⁶ Sánchez-Verdú, José María, «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: Libro de las Estancias (Book of Abodes) as a Musical Architectural and Visual Installation Proposal», en Pérez, Héctor J. (ed.), *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, Bern, Peter Lang, 2012, págs. 149-173.

espejos y simetrías que asimismo la obra ofrece, hace que cualquiera de las opciones elegidas implique e incluya en cierto modo la contraria.

El esquema estructural de *Libro de las Estancias* se conforma de este modo el siguiente:



Del desierto al plomo. Del plomo a la memoria. De la memoria a la piedra. Del laberinto al alabastro y del alabastro a la escritura. Esta estructura abierta y lineal asienta no obstante sus extremos de forma intencionada: la lectura árabe nace con el desierto; la mirada occidental se origina con la escritura.

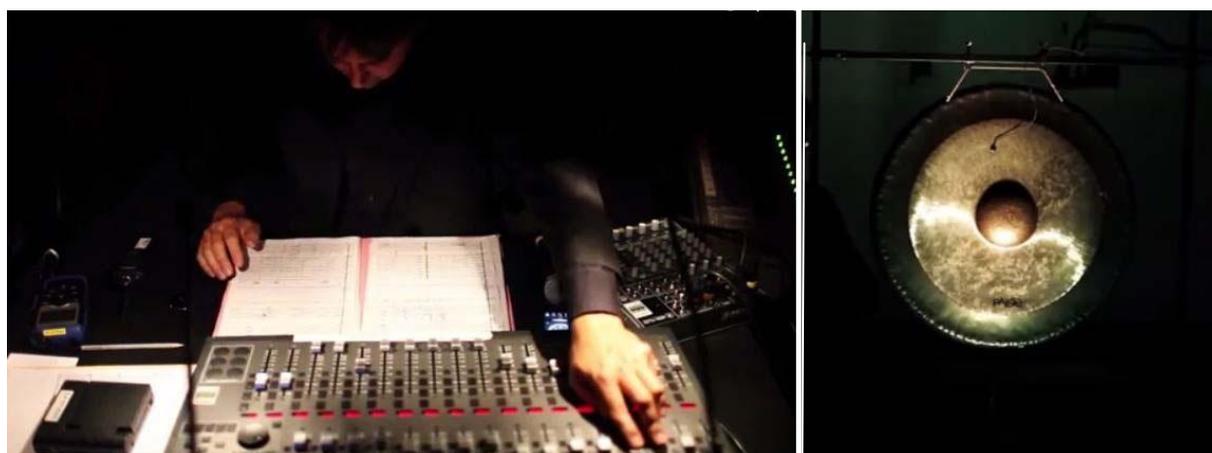
3.3.2 DISTRIBUCIÓN ESPACIAL E INSTRUMENTACIÓN

El interés por el **espacio** como lugar de encuentro de experiencias auditivas y sensoriales que ya aparecía en autores como Luigi Nono con su *Arca de Prometeo* (llevada a cabo en Venecia, 1984), Iannis Xenakis con el *Pabellón Philips* (que tomó forma en Bruselas, 1958) o Elmer Bernstein -que junto al arquitecto Eero Saarinen trasladó esta misma idea al *Pabellón IBM* (desarrollado en Nueva York, 1964)-, tiene una importancia primordial en *Libro de las Estancias*. El cubo es, en esta ocasión, la forma geométrica que articula la obra y en torno a la cual se establece la espacialidad del diseño de luces, la electrónica del sonido y la disposición de los músicos. En una obra muy atenta al peso de los silencios, el planteamiento armónico y tímbrico participa así de un juego de perspectivas plásticas propiciadas por la figura del cubo, cuyas peculiaridades acústicas y posibilidades visuales sirven al compositor para diseñar siete texturas sonoras diferentes valiéndose del mecanismo

de simetrías de los ensembles instrumentales y vocales. La estrategia de la obra se basa así de modo general en «un juego de espejos a partir de dos grupos vocales e instrumentales y dos solistas contrapuestos, que interrelacionados a través de un piano se expanden además a través del auraphon y la electrónica en vivo»¹¹⁷.

Antes de proseguir con el análisis de la disposición instrumental de la pieza, y para la posterior comprensión de la misma, consideramos necesario explicitar lo referido al mencionado y novedoso instrumento: el **auraphon**.

La idea del auraphon, desarrollada por el compositor en el *Experimentalstudio für akustische Kunts* de Friburgo y usada ya en otros trabajos del músico -como en su ópera *Aura*- se sustenta en las experimentaciones con respecto a la espacialidad y el sonido llevadas a cabo por el primero. Como el mismo compositor explica, la propuesta parte de su «interés por crear un “aura”, un espacio de resonancias en el que una serie determinada de instrumentos resonantes (ocho gongs y tam-tams situados en torno al público) interactúe con los instrumentistas y con las voces de la obra.»¹¹⁸. Los componentes de este instrumento-instalación -expresión acunada por el propio Sánchez-Verdú- de carácter múltiple, no son tocados por nadie, actuando de forma autónoma y en resonancia tal y como si de «fantasmas» se tratase (metáfora empleada en numerosas ocasiones por el creador). La reverberación es sin embargo controlada desde la mesa de sonido, en una excitación constante del espacio sonoro que busca provocar el desdoblamiento o la reproducción del «aura» del sonido original producido por cantantes e instrumentistas en otras partes del espacio.



Ilustraciones 10 y 11. Auraphon, *Libro de las Estancias*, Warsaw Autumn Festival, 2013. (Fotografías cedidas por el propio compositor).

¹¹⁷ Sánchez-Verdú, José María, *Libro de las Estancias...*, op. cit., pág. 10.

¹¹⁸ *Ibíd.*, pág. 11.

De este modo, el auraphon se integra en la disposición del conjunto instrumental como uno más, conviviendo sin problemas con todos los demás actores de una escena que sumerge al espectador al interior del sonido mismo.

La disposición de los músicos en *Libro de las Estancias* responde así a esta idea clave por y para la cual los dos grupos orquestales de cuerdas, dos grupos de viento metal, dos coros, un piano y dos solistas vocales -que se ven acompañados de un juego de luces bastante peculiar (sobre el cual nos detendremos más adelante) además de los mencionados recursos electrónicos y del auraphon- se distribuyen de forma cuidadosamente pensada por todo el espacio, creando una envolvente que rodea acústicamente al espectador. Para ello, la concepción del sitio adquiere un cariz en el que los elementos se sitúan en dos dimensiones de alturas: algunos intérpretes (como los instrumentos de viento-metal) están emplazados arriba del todo, en la más remota parte superior del cubo, mientras que el resto, enfrentados, se sitúan en la parte de abajo. Al igual ocurre con los altavoces de la electrónica y el auraphon, cuyos gongs y tam-tams (los primeros afinados; los segundos no), rodean el espacio de forma alternada. De este modo, la componente espacial dista mucho de ser tan solo izquierda/derecha, lejos/cerca... sino también arriba y abajo. El plano único convencional se sustituye por un espacio sonoro totalmente tridimensional. Podemos apreciar esta distribución tan especial en los siguientes esquemas, elaborados para tal causa:

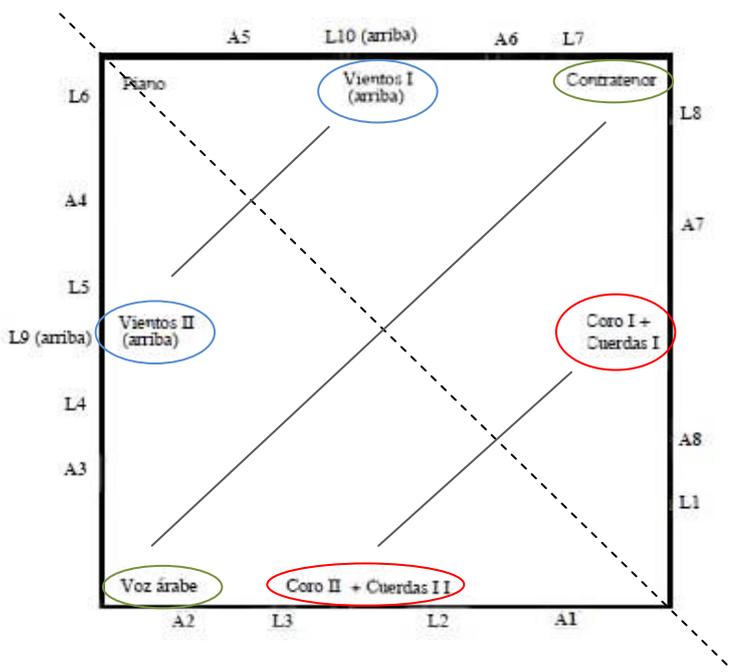


Ilustración 12. Vista en planta de la distribución espacial de intérpretes y elementos. Figura reelaborada y completada a partir de la ofrecida por Sánchez-Verdú en la partitura de su obra.

Observemos cómo el juego de simetrías se entreteje a partir de un eje diagonal.

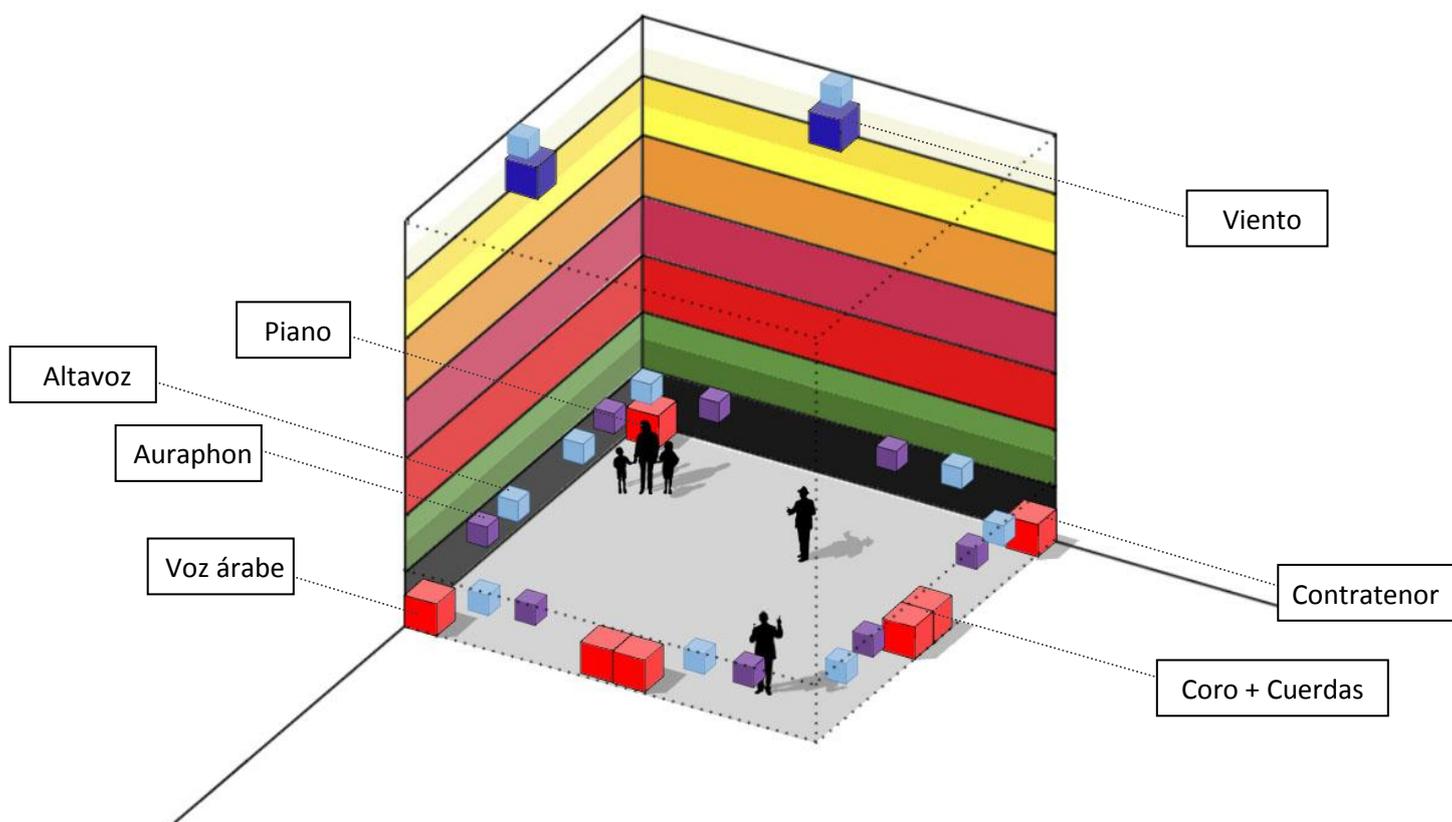


Ilustración 13. Esquema tridimensional de la distribución de elementos en *Libro de las Estancias*. Figura de elaboración propia.

Con ello, el concepto tradicional de escenario-**público** queda abolido, convirtiéndose el último en protagonista interactivo de la representación. *Libro de las Estancias* crea con su instalación otra estrategia, otra posibilidad de sumersión en el medio acústico, mediante la que el receptor deambula libremente por todo el ámbito musical, gozando de la libertad de búsqueda de diferentes perspectivas visuales y sonoras. La dramaturgia va cambiando de escena en escena, evoluciona, se retuerce... El sonido está ahora aquí, ahora allá. Solista, *tutti*. La perspectiva cambia constantemente pero el espectador es libre de moverse con ella y experimentar las distintas sensaciones que el conjunto instrumental produce. La obra está así abierta a una y mil formas de escuchar.

«Y según como tú mires, así tus orejas perciben distinto. Entonces tú puedes seguir el sonido, o volverte, o te puedes acercar a estos que tocan, o puedes percibir desde la lejanía. Y al mismo tiempo puedes escuchar otra serie de instrumentos que hay, que es

el auraphon. [...] La obra está abierta a una buscada multiplicidad en las formas de escucha.»¹¹⁹

Y con el auraphon Sánchez-Verdú pone en juego una de estas nuevas formas de aproximación al sonido, mediante lo que el propio compositor denomina «canto íntimo». Jugando con la idea de sonidos virtuales, el músico introduce deliberadas omisiones en el marco sonoro. El juego de espejos se camufla en el momento en que la fuente sonora real no es percibida, sino tan solo su resonancia en un determinado lugar del espacio, capturada por el auraphon. El eco, el aura de un cantante que se encuentra en el lado opuesto de la sala, es tan solo audible por una presencia cercana, pero aún de lejos busca penetrar en los sentidos y en la piel. Y es que el propio Sánchez-Verdú se emociona aún al pensar en esta idea:

«En los puntos del auraphon, tú puedes oír aquí el eco, como un aura (si te acercas), de lo que está haciendo por ejemplo un cantante que está aquí, o el piano... Eso quiere decir que si estás en el centro de la sala no lo oyes, pero si te aproximas oyes el aura. Y en muchos casos tú ves al instrumentista que canta, pero no lo oyes, y solo oyes su aura en algún sitio. Estás jugando con el espacio, con esa idea de sonidos virtuales que produce esta instalación de gongs y tam-tams que es el auraphon. [...] Instrumentos y cantantes que producen un sonido real. Los reales son normales, tal como los ves, a la distancia que sea. Pero los virtuales, los auráticos, nadie los toca. Y tú ves un tam-tam enorme o un gong que vibra, y estás escuchando el eco o la voz de algo que hay en otro sitio, y entonces funciona como un juego de espejos. Y a veces tienes un coro allí pero también suena allí. Y a veces solo oyes el aura, es decir, una resonancia lejana como decía Walter Benjamin. El aura la oyes en estos instrumentos que tienen una particularidad y es que nadie los toca, vibran solos absolutamente. Entonces son como fantasmas ¿no? Esa idea de fantasma, de aura... tiene dos dimensiones; lo real y lo aurático.»¹²⁰

3.3.3 SINESTESIA: LUZ Y COLOR

La dramaturgia de luces y colores adquiere un papel fundamental en la obra de Sánchez-Verdú, siendo cuidadosamente explicitada y estableciendo sendas instrucciones ya desde las primeras páginas de la partitura de *Libro de las Estancias*.

¹¹⁹ Entrevista personal realizada al compositor..., op. cit.

¹²⁰ *Ibid.*

Con significaciones teológicas incluso, y evocaciones directas a la utilización de los colores por parte del arquitecto musulmán en espacios como el techo del Palacio de Comares de La Alhambra, la utilización del ámbito cromático toma en la obra una forma totalmente integrada y concreta. Tal y como el propio compositor afirma:

«El desarrollo dramático de estos colores a lo largo de la obra interactúa no sólo en relación al tiempo y espacio musicales y las diferentes estancias de la obra, sino también en relación al auraphon y al propio material musical. La **sinestesia** juega un papel muy destacado en la vinculación entre las notas musicales, las texturas sonoras y los colores correspondientes.»¹²¹

La dramaturgia de los colores determina de este modo la estructura en siete plantas o estratos del espacio, desde la base del suelo hasta la zona colindante con el techo. La luz, proyectada sobre las paredes, asciende por las caras del cubo en niveles que van del negro al blanco pasando por distintas tonalidades –un color por nivel por norma general, o dos matices del mismo conviviendo en algunos casos-. Se iluminan así las estancias a medida que el espectador las recorre, pues los cambios de color se desarrollan en concordancia con el tránsito entre unas y otras, adquiriendo un papel muy importante con respecto a la dimensión espacial vertical del conjunto. Los tam-tams y gongs del auraphon tienen, por su parte, un desarrollo específico de luz, pues se iluminan o apagan según su participación en el momento musical –caso de los dos interludios instrumentales de la obra, en que la iluminación de las paredes desaparece y queda reducida sólo a estos-.

En todo este contexto, la sinestesia cobra una importancia primordial a la hora de concebir la relación del mundo visual con el sonoro. El propio Sánchez-Verdú se manifiesta de manera clara sobre ésta:

«Los colores presentan además una vinculación sinestésica directa con la materia musical: en mi propia percepción sinestésica las alturas y las texturas musicales van unidas a los colores (por ejemplo el rojo es Sol; el negro Do; el amarillo Re y Fa; el blanco La, etc.)»¹²²

Ante la pregunta de cómo plasma José María Sánchez-Verdú los colores en la partitura, no cabe sino asombrarnos una vez más ante la precisión del compositor en cuanto a la definición exacta de todos y cada uno de los parámetros de su obra. Así, el autor, además

¹²¹ Sánchez-Verdú, José María, *Libro de las Estancias...*, op. cit., pág. 11.

¹²² Sánchez-Verdú, José María, «La mirada árabe...», op. cit., pág. 27.

de describir el ámbito cromático de cada estancia o piso, usa los códigos internacionales RGB para identificar exactamente el matiz deseado. La evolución de colores en *Libro de las Estancias* se sucede así de la siguiente manera:

		CÓDIGO HEX RGB	CÓDIGO DECIMAL RGB
	Hilera superior: Blanco	-----	-----
	Hilera inferior: Beige	F5F5DC ¹²³	245345220
	Hilera superior: Oro	FFDF00	2552150
	Hilera inferior: Amarillo	FFFF00	25525500
	Entera: Naranja oscuro	FF8C00	2551400
	Entera: Crimson	DC143C	2202060
	Entera: Rojo	FF0000	25500
	Hilera superior: Verde bosque	228B22	3413934
	Hilera inferior: Verde oscuro	006400	110000
	Entera: Negro	-----	-----

Los cambios y transiciones entre los distintos colores en relación con los cambios de estancia también están minuciosamente indicados en la partitura, tanto en el comienzo de la misma, a modo de esquema general, como durante el transcurso de ésta. Podemos verlo en algunas de las siguientes imágenes (en italiano; *piano* indicando «nivel»):

¹²³ Corrección nuestra del código (hemos cambiado el 7 central por una F). Estimamos que hay una errata en el original, que aparece originalmente como F575DC, lo que corresponde al magenta, y no al citado beige. El esquema es nuestro, basándonos en la información ofrecida por el compositor en la partitura de la pieza.

De este modo, la dramaturgia lumínica denota un carácter sumatorio, y con cada una de las estancias aparece un nuevo color –exceptuando los dos interludios, el uno del piano y el otro del auraphon, donde como dijimos vuelve la oscuridad para centrar la luz en dichos instrumentos-. Sólo en la escena final aparece un desarrollo mayor, cuando a la conclusión de la misma todas las plantas se apagan para dejar, relacionado con la nota *la*, culmen de la pieza, el blanco único y final.

El resultado global es el de una pieza de una gran riqueza tanto auditiva como visual. Las técnicas de luz de *collage* y estratificación se suman a un entorno sonoro cargado de complejidad, dando como resultado un trabajo escénico en el que el espacio, la música, la voz y el color son los protagonistas de la escena. En su continua exploración de nuevas y singulares posibilidades estéticas, el cúmulo de sensaciones contradictorias ofrecidas crean en *Libro de las Estancias* un entorno artístico realmente particular.

Las señas de Sánchez-Verdú quedan así muy presentes en una obra en la que una vez más se demuestra que, al fin y al cabo, el arte no está hecho para entender, sino para sentir y para vivenciar.



Ilustraciones 17 y 18. Representación de *Libro de las Estancias*, Granada, 2009. (Fotografías cedidas por el propio compositor).

4. CONCLUSIONES

El objetivo fundamental de esta investigación era analizar el grado de acción del fenómeno sinestésico como estímulo de la renovación estilística en relación con las ideas de la interdisciplinariedad, y, con esta premisa, estudiar la medida en que dicho concepto se hace presente en la actitud estética y las cualidades específicas de la obra de un compositor de renombre actual como José María Sánchez-Verdú. Tras el discurso expuesto en las páginas anteriores, nos encontramos en situación de realizar un compendio del conjunto de las conclusiones que, del fruto de nuestro trabajo, hemos podido obtener.

En primer lugar, el carácter holístico de esta investigación ha permitido constatar que tanto las propuestas artísticas realizadas con la premisa de conseguir la unión entre distintos ámbitos artísticos como los enunciados sobre el fenómeno de la sinestesia han atravesado en las últimas décadas diferentes estratos del panorama cultural, pudiendo identificarse una red discursiva ligada a este fenómeno. La posibilidad de encontrar en los planteamientos de los autores analizados aspectos comunes ligados al fenómeno sinestésico y en el contexto de la renovación estilística, muestra una puerta abierta a la constatación de que la sinestesia ha sido usada de manera recurrente en el ámbito artístico. Su origen lejano, revivido a través de múltiples corrientes de pensamiento, y la última vigencia del fenómeno, explosionado de forma inusitada en los dos últimos siglos, ofrecen la identificación de un cierto pensamiento sinestésico en esta época de vanguardias estrechamente vinculada a las ideas de la convergencia y fusión de las artes.

Por otro lado, del descubrimiento del fenómeno neuropsicológico de la sinestesia y del estudio del auge de propuestas artísticas en torno a la misma, extraemos un acercamiento al trasfondo de la problemática original y la controversia que tradicionalmente rodea a todo este asunto. Pese a que se ha intentado reiteradamente encontrar efectos fisiológicos análogos en el momento de la recepción de las diferentes disciplinas artísticas (con la consiguiente búsqueda de analogías efectivas entre los componentes técnicos y materiales de éstas), esto nunca ha sido posible al cien por cien. El desarrollo y puesta en marcha de estudios científicos que tratan de comprender las artes en función de aspectos como la longitud de onda o los diferentes elementos que las integran nunca ha llegado al puerto deseado. Las teorías científicas se han quedado descolgadas y separadas de un arte que camina cada vez más hacia las proposiciones de entidad propia, abstractas y autónomas, y que nos sitúa en la posición de

calibrar cómo quizás el problema original reside en que **no tenemos los instrumentos científicos y neurológicos para afrontar una teoría que a nivel artístico sí está superada.** De momento carecemos de herramientas científicas para creer en la unidad de los sentidos.

En segundo lugar, hemos visto cómo el arte sinestésico toma como punto de partida el establecimiento de correspondencias entre luz, color, imagen, sonido y poesía, sustentando nexos que provocan impresiones de tipo sensorial. Hemos podido comprobar cómo la interacción resultante se hace presente en la mayoría de los casos por la asignación concreta de una nota específica a un color, llegando a tomar en muchas de las ocasiones parte importante u esencial de la configuración total de la obra musical. Una parte considerable de este tipo de arte nace de la recreación en la propia subjetividad -y en los estímulos recibidos- por parte del creador en particular, considerándose sinéttetas auténticos; tal es el caso de Scriabin o Messiaen. Otra nos muestra que la aproximación al mundo del color es llevada a cabo *quasi* de modo metafórico, buscando la inspiración y evocación pictórica o el establecimiento de un diálogo experimental, tal y como puede observarse en Halffter o Marco. Esta idea, que ya introdujimos en la hipótesis de nuestro trabajo, ha sido así corroborada a lo largo de nuestra investigación, tomando un cariz realmente interesante. Así, frente a aquellos creadores en los que la sinestesia adquiere un **carácter puramente artificial** -considerándola como recurso puramente estético y motor de creación de obras de arte musical- hemos hallado a aquellos que defienden la existencia de **auténticas correspondencias**, manifestando el carácter real de la misma como algo interno e intrínseco a su persona. En este último grupo de artistas, que demuestran confiar en su sinestesia como una importante forma de inspiración, hemos comprobado que podemos encontrar al compositor José María Sánchez-Verdú, para quien plantear al público la veracidad o alcance de su fenómeno no se conforma, a priori, un requisito forzoso.

En este sentido, y volcándonos en tercer lugar en el proceso creativo de Sánchez-Verdú, hemos encontrado a través de este trabajo unas de las defensas más férreas y claras realizadas nunca por el músico acerca de su condición sinestésica, que prácticamente nos ha permitido crear un espectro cromático de las relaciones que él mismo establece entre música y color. Se hace significativo a este respecto manifestar cómo hemos encontrado una palpable y notable **evolución en la actitud creativa** que, con respecto al uso de dicho fenómeno, se ha podido apreciar en la trayectoria compositiva de José María Sánchez-Verdú a lo largo de los

años. Y es que, situándonos en los primeros años de su actividad, el pensamiento sinestésico en el compositor no demuestra superar las lindes del mundo sonoro. En sus primeras obras, que vemos son puramente instrumentales, la sinestesia se sitúa solo en un plano conceptual, sustentada en un posicionamiento inspirador íntimo y personal por parte del compositor, no existiendo de este modo por parte del público posibilidad inductiva alguna de vincular la creación final con la misma (el público solo oye sonidos). Es la elección personal -ya sea por motivos simbólicos o de otra índole- de un color/es asociado/s a una nota que sustenta la base de la obra (sea el caso de *Fragmento en negro*, del octeto para violonchelos *Arquitecturas de la Ausencia*). Este planteamiento se transforma poco a poco con el paso del tiempo, alcanzando finalmente en las piezas posteriores unos niveles altamente reveladores. Así, apreciamos cómo el abandono del plano conceptual, invisible, desemboca en un grueso de **obras en las que los colores aparecen ya de forma directa, presencial, evidente**. El público los ve. Todo es más explícito, pero a la vez más complejo porque el compositor utiliza la sinestesia para caminar hacia otros mundos. Encontramos en la actualidad a un Sánchez-Verdú que, pese a que defiende la correspondencia sinestésica real, parece en realidad muy influenciado por las ideas de la interdisciplinariedad.

En consecuencia, y en cuarto lugar, es preciso responder a la cuestión que ha sobrevolado toda la trayectoria de nuestra investigación. ¿Actúan, o han actuado, sinestesia e interdisciplinariedad como sinónimos? ¿Conduce de un modo buscado sinestesia a interdisciplinariedad en obras de compositores «de vanguardia» como José María Sánchez-Verdú?

Aunque hemos apreciado que la sinestesia no abre un horizonte de relaciones unívocas y los dos campos no pueden considerarse enteramente identificables entre sí, efectivamente hemos corroborado cómo ambos ámbitos se muestran una fuente potente y estímulo generador del contexto de la renovación musical y artística en los últimos años, estrechamente relacionados. José María Sánchez-Verdú ha constituido además a este respecto la ejemplificación y personificación última de nuestros intereses e interrogantes con respecto a todo este asunto. Haciéndonos partícipes de una obra densa y compleja, en su seno claramente convergen e interactúan de forma heterogénea, aunque ineludiblemente encadenados, componentes de diversos ámbitos artísticos. Pese a la en principio concepción separatista que -tal y como hemos visto en su entrevista- el músico manifiesta a priori de ambos mundos, existen evidencias que corroboran la pertinencia del análisis y contemplación de un vínculo

entre sinestesia e interdisciplinariedad en los planteamientos estéticos del mismo. Este hecho, además de verse apoyado en el cariz de las obras del mismo –tal y como ya hemos mostrado-, es por otra parte deductivo a partir los comentarios que el propio músico realiza respecto a su falta de creencia en la separación de las distintas ramas de la creación. **Sinestesia como estímulo. Interdisciplinariedad como punto de llegada.** El músico ahonda en la sinergia de lenguajes, en el ágora de disciplinas, mostrando una reiterada inquietud por explorar y jugar en el límite de las cosas, en un catálogo que, debido a su carácter abierto y activo aún a día de hoy, sigue aportando nuevas posibilidades de lectura y proyección futura de todo este tema.

Por todo lo expuesto, expresamos que tanto el pensamiento sinestésico como el interdisciplinar han tenido y siguen teniendo un peso muy importante en el contexto de la renovación musical y artística de las últimas décadas, apareciendo con dilatada frecuencia como fenómenos ligados y estrechamente relacionados. La cuestión de la intencionalidad del artista se denota así como foco y núcleo de todo este asunto, en ese incesante intento por buscar impulsos y estímulos desde los más diversos campos y ámbitos artísticos, destacando entre ellos el mundo de la plástica y el color. La sinestesia, como exponente máximo de ese universo misterioso, sensorial y puramente perceptivo, alcanza una importancia primordial en la obra de muchos de esos autores que, de un modo u otro, han apostado por dar ese paso, cruzar la frontera para adentrarse en el intrínseco laberinto del juego de las artes que tanto fascinó y capturó para siempre a algunos como Sánchez-Verdú. Caminos ocultos, relaciones subrepticias. Una pequeña pincelada de un universo aún por explorar. Una reflexión latente en el tiempo, perdurable en el espacio, que muta y renace. «La música es un arte de la abstracción, de lo asemántico. Es además la forma esencial de lo ambiguo, de las asociaciones, de las interrelaciones con otras disciplinas y con vertientes concretas de la percepción como la sinestesia»¹²⁴.

¹²⁴ Sánchez-Verdú, José María, «Arquitecturas de la...», op. cit., pág. 39.

5. ANEXOS

ANEXO 1: TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA COMPLETA A JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

Entrevista personal realizada en fecha de 02 de Julio de 2014, en el marco del *XI Encuentro Música-Filosofía* de la ciudad de Ronda, celebrado entre los días 30 de Junio y 03 de Julio de 2014.

Autora: La sinestesia ha adquirido en las últimas décadas un puesto privilegiado como medio de indagación y exploración de nuevas vías en la creación musical y artística. ¿Qué papel consideras que tiene en tu obra?

José María Sánchez-Verdú: Tiene un valor fundamental. En primer lugar porque me considero, como creador, como artista, sinestésico. Al principio no me daba cuenta; después me di cuenta de que sí, de que trabajaba con la sinestesia como algo totalmente subjetivo y personal, cosa que no es muy típica; después de años de experiencia me di cuenta de que es muy raro encontrar a gente que se lo plantee como lo hago yo. O sea, lo que para mí era normal, no es lo normal. Y después eso no se ha convertido solo en una forma de ornamentación, o una manera de decorar el discurso musical o el trabajo, sino que ha llegado a ser algo estructural también. Grandes obras mías, si te hablo de mi *Nosferatu*, está vinculada totalmente con el color de los fotogramas, del tintado de los negativos, tal y como hizo Murnau. Ese fue uno de los trabajos más importantes a partir de un trabajo puramente sinestésico; toda la película, 92 minutos. Pero después obras muy grandes, como *Aura*, mi ópera, o *Libro de las Estancias*, están totalmente vinculadas; no solamente como un plano añadido, sino que no sé qué es antes, si es el color la música, o la música y después el color. Van unidos totalmente, y eso afecta al material musical, afecta a la estructura dramática de las varias secciones. O sea, tiene una cantidad de planos superpuestos que hace de eso algo fundamental, ineludible junto a las frecuencias y lo que es la parte puramente acústica.

A: Sí, digamos que es una síntesis total.

Sánchez-Verdú: Sí, la integración es muy grande, y es una parte digamos propia, interna, estructural, y no como ornamentación, que es algo que tal vez todavía se utilice; eso es algo

que encuentras bastante, elementos sinestésicos que ayudan a adornar algo. Pero no, en este caso no es así, es algo propio interno.

A: Sí, me llamó precisamente la atención eso. Al leer tu artículo *La mirada árabe* eras muy preciso en decir el rojo es *sol*, el *do* es negro, etc. Entonces digamos que ¿esa constante se mantiene en todas las obras, no? Siempre son los mismos colores relacionados con las mismas notas musicales.

Sánchez-Verdú: Sí sí, es una vinculación directa, y yo no puedo hacer nada contra ella. Y eso me permite pensar la música de otra manera también. De manera que cuando me enfrento a colores sé la reacción musical que puede haber, y viceversa. Y eso me permite trabajar de una manera muy complementaria entre el mundo visual y del color, y el mundo del sonido.

A: Digamos que es una especie de «pensamiento sinestésico» ¿no?

Sánchez-Verdú: Exacto. Lo podría obviar, es decir, dejarlo de lado y no hacerle caso. Pero en mi caso voy más allá, yo intento integrarlo también como un parámetro, sobre todo en el mundo en que trabajo mucho de las obras escénicas, instalaciones o teatro musical. Es decir, como trabajo mucho con el espacio, pues el color es una dimensión más junto a la arquitectura. Si no hiciera nada de eso, solamente obras de cámara, música pequeña o absoluta, como la llaman, si fuera por ahí quizás no habría ese componente distinto que hay. Pero como trabajo con todos estos parámetros y lo interdisciplinar forma parte de mi trabajo, pues es muy querido por mí. Eso hace que el color sea una parte también fundamental.

A: También me llamaba un poco la atención... Yo todo esto lo he visto a nivel de tu proceso creativo. Pero entonces, a la hora de escuchar música, ¿también experimentas un poco ese tipo de relaciones que luego te sirven para componer?

Sánchez-Verdú: Sí, lo que pasa que de esto fui consciente con el tiempo. Yo veía las cosas con colores, sobre todo notas concretas, alturas, textura, etc. Pero no me daba cuenta de hasta qué punto eso era sinestésico o no.

A: Claro, era lo normal para ti.

Sánchez-Verdú: Sí, quizás vaya unido al tema de que tengo oído absoluto. Entonces cuando oigo un violín yo oigo las notas. Me cuesta mucho recordar los textos, porque me quedo con los nombres de las notas. Y eso hace que vaya todo unido. Entonces las alturas son absolutas

para mí. Oigo la nota que es, como tal, en el sistema *do re mi fa sol la si*, no en el alemán, y todo eso también tiene vinculaciones con las letras. Hay muchos componentes paralelos.

A: Entonces de la misma manera cuando ves un cuadro, ¿oyes sonidos?

Sánchez-Verdú: Sí, en diferentes maneras, y dependiendo de qué colores son los que veo más como sonoridades. Lo que ocurre es que cuando se utilizan muchas gamas de colores superpuestos o, digamos mixturas, entonces se disparan por supuesto los resultantes sonoros. Y a todo eso se une un poco el tema de lo que he hablado hoy también: del paisaje sonoro, el tema de Murray Schafer. Es decir, cuál es el sonido ambiente que produce un paisaje o una habitación, o diferentes lugares. Y todo eso confluye además con la parte sinestésica. Sí sí, o sea, veo los colores.

A: Como a mí me interesa el tema también de la interdisciplinariedad, ¿crees que en cierto modo se podría equiparar el concepto sinestesia al de convergencia de las artes, o funcionan un poco de forma aislada?

Sánchez-Verdú: Creo que son como dos mundos distintos que en muchos casos se pueden hacer interactuar, pero no uno presupone la existencia del otro. O sea, se puede trabajar sin ningún aspecto vinculado a la sinestesia, y trabajar interdisciplinarmente, y esto es continuo. Hay muchos artistas para los que la sinestesia no juega ningún papel y en cambio el trabajo es absolutamente interdisciplinar, y viceversa. En mi caso no tiene que ver una con la otra del todo, son dos temas para mí creo que bastante separados. Solamente que tú puedes además potenciarlos, si a ti te interesa, por este lado de lo interdisciplinar, y lo puedes enriquecer; en realidad se pueden enriquecer mutuamente. En obras mías como *Libro de las Estancias* hay un enriquecimiento mutuo entre ambos mundos, pero no presupone uno el otro por fuerza.

A: Sí, pueden acabar convergiendo, pero....

Sánchez-Verdú: Sí, pero no es una *conditio sine qua non*.

A: Me pareció curioso porque es verdad que muchas veces al final es casi como inevitable. Compositores como Scriabin con *Mysterium*, u obras así al final acaban siendo interdisciplinares. Y siempre anda la sinestesia de por medio.

Sánchez-Verdú : Sí. Hoy hablaba en mi conferencia un poco de cómo desde el siglo XIX en adelante... Esas corrientes que ha habido, esas teorías de la vibración, ese mundo ocultista, cabalista... O sea, todo eso es una gran columna de pensamiento, donde está la cábala, donde está Rudolf Steiner. Todos estos movimientos que ha habido están muy focalizados por ahí. La sinestesia está como muy arraigada también en ese tipo de pensamientos y Scriabin es una rama a su vez de todo este mundo, muy distinta a otros creadores de principios del siglo XX. Y por eso ahí sí se dan esos requisitos de intereses interdisciplinares, y la sinestesia también va con ese lado espiritual, con ese lado ocultista, etc.

A: Sí, un poco místico también.

Sánchez-Verdú Sí, sí, y para mí que siempre ha sido muy interesante, también pertenezco creo a ese lado en mi trabajo.

A: Hablando por un lado de Schoenberg, de Messiaen, de Scriabin, y bueno, más de cerca, de Halffter, De Pablo, Tomás Marco, López López, aunque pertenezcan a generaciones distintas. ¿Cómo te enfrentas tú a la tradición musical contemporánea? ¿Qué relación ves con ellos?

Sánchez-Verdú: Bueno para mí el tema de la tradición es fundamental. No consigo un trabajo artístico crítico formado sin esa perspectiva de rigurosidad histórica y estética. Me parece fundamental, es lo que intento con mis alumnos además. O sea, es vital y muy importante. ¿Cómo me vinculo a ella? Pues va a depender de los intereses también. Realmente de todos estos compositores, yo diría que en realidad no es tanto de ellos de los que he sacado vinculación, aunque sean generaciones anteriores a mí, como López López o Halffter, o lo mismo, Luis de Pablo. Porque tampoco ellos han trabajado mucho en lo interdisciplinar, y aunque sea Halffter el que más se ha vinculado, muchas veces son también ideas de intertextualidad, de la necesidad -también lo ha hecho Luis de Pablo- de buscar otro tipo de asideros, otro tipo de mundos, como pintores concretos, o artistas de determinados ámbitos; esto ha enriquecido continuamente el catálogo de Cristóbal Halffter. Luis de Pablo también ha saltado a otros autores, y se ha vinculado con la poesía, con la pintura, con muchos elementos. Cristóbal Halffter sobre todo también con otras músicas, en forma de citas... Pero es todo el mundo de lo intertextual. Yo creo que de donde más referencias he tenido y más impulsos sin ninguna duda ha sido del universo de las artes plásticas, y de autores sobre todo como Pablo

Palazuelo. Sin ninguna duda, de él he aprendido como músico mucho más que de otros mundos...

A:que de compositores.

Sánchez-Verdú: Sin ninguna duda. O sea, enfrentarse a la materia musical, a la repetición, a la energía del material, al contraste, al trabajo con ciclos... Todos estos mundos me parecen interesantísimos y son muy musicales por otro lado. Pero yo voy más por ese otro ámbito creo de las artes plásticas, de otras culturas, determinadas formas de componer en Occidente también, como los compositores francoflamencos, gente como Ligeti si nos acercamos más. Él ha tenido muchas más vinculaciones con el mundo de la sinestesia por ejemplo; él soñaba colores, y hablaba muchas veces de temas así. O ha tenido sueños que después se han plasmado como experiencias acústicas en obras suyas. Por eso, todos estos mundos muy distintos, y sobre todo las artes plásticas y la arquitectura, han sido para mí referentes; siguen siendo hoy referencias mucho más importantes a veces que la música.

A: Centrando un poco la atención en cosas más concretas. En *Libro de las Estancias* mezclabas un poco la arquitectura, esa distribución en siete pisos... Pero sobre todo partías de las dos ideas esas de confrontar las dos miradas; la árabe con la occidental. Me preguntaba un poco qué papel desempeña la sinestesia ahí. Porque relacionabas siete pisos con siete colores pero, exactamente, ¿qué papel juega?

Sánchez-Verdú: Pues cada una de las siete estancias está vinculada además con alturas y notas musicales. Las estancias donde el color es el rojo, están vinculadas al *sol*; las relacionadas con los marrones lo están con el *re*; el punto culminante, el blanco, es el *la* (que es como acaba la obra); o el negro, cuando está a oscuras, es el *do*. Esas idas y vueltas de los colores -que van subiendo, después bajan, después suben- tienen muchísimo que ver con todas las texturas musicales, etc. Por eso, que es un viaje no solamente a través del espacio -en esa especie de cubo que siempre necesito- sino también a través de esos colores, y a través de paisajes sonoros que van cambiando y siempre están vinculados entre ellos. Lo mismo pasaba en *Qualia*, una obra enorme también, de orquesta y solistas. Y si has visto fotos, todo está vinculado siempre de manera que la orquesta está iluminada en una dramaturgia de colores paralela a los sonidos. Es decir, que no son dos dramaturgias distintas sino es la misma en dos perspectivas. Hay bastantes fotos de esto. Y para mí era muy interesante, porque estaba viendo los colores que yo veo, los veía proyectados al mismo tiempo. Pero me parece más

interesante *Libro de las Estancias* porque es crear una dramaturgia de luces que también tiene su propia entidad. Es decir, que no es doblar, redoblar ambos mundos superponiendo lo mismo en dos vertientes, sino en este caso son dos cosas muy distintas.

A: Se van compenetrando ¿no?

Sánchez-Verdú: Sí, es un trabajo mucho más allá del anterior.

A: Y en *Nosferatu*, ¿el planteamiento ha sido a la inversa, no? Es curioso que ahí tenías el negativo con los colores, y a partir de él creaste la música. ¿Era en cierto modo el procedimiento contrario no?

Sánchez-Verdú: Exactamente. Totalmente, los ritmos y las estructuras de tintados de Murnau se van transustanciando en materiales musicales, y de principio a final se va creando un *accantic*, como si fuera una especie de osciloscopio. Continuamente estás enfrentándote a una memoria de los colores y de los materiales musicales, que no solamente son notas, a veces es mucho más rico que eso. Son a lo mejor cientos de notas que se están moviendo, pero la textura es en torno a un viaje -hay varios viajes en mi *Nosferatu*- en torno a determinadas tonalidades del negativo. Y ese material tiene una relación directa sinestésica con el material lumínico, de los colores.

A: Un par de preguntas que me han surgido a partir de lo que has comentado en la conferencia. No las tenía planeadas, pero... Me resultó curiosa una frase que dijiste que era: «el cerebro puede convertirse en el objeto al que va destinada la creación». Me pareció interesante por el hecho de que todas estas cosas que me cuentas probablemente el receptor inmediato en ese momento no las aprecia directamente. Es algo que está muy oculto, es un proceso que va detrás totalmente. Entonces, perceptivamente es complicado asociar para el público el negro con el *do*, etc. Esta frase me gustó muchísimo porque nunca me lo había planteado, pero en realidad es otro modo de concebir la música totalmente.

Sánchez-Verdú: Sí. Está demostrándose cómo las diferentes formas de arte o de creación sonora o plástica influyen directamente en el cerebro (a través de estudios directamente sobre un cerebro ante la visión de un cuadro o la escucha, se ve cómo ello afecta a diferentes partes). Y eso que está poniendo de manifiesto que diferentes formas de arte musical, por

ejemplo del lenguaje musical y sobre todo del lenguaje plástico (que es lo que más se ha trabajado), afecta a diferentes partes del cerebro. Eso significa que Mondrian tiene una repercusión totalmente distinta a por ejemplo, un paisaje figurativo. Entonces se abren parcelas cognitivas totalmente distintas y a veces se producen paradojas, o se producen choques, porque estás jugando con los dos hemisferios. Y muchas veces son complementarios, uno controla el color -mantiene el sentido del color; es el que lo percibe y lo entiende-, y el otro en cambio se enfrenta más, por ejemplo, a parte de los contenidos de las palabras. De manera que hay juegos gráficos muy interesantes, como por ejemplo poner palabras en colores, de forma que cuando escribes azul lo pones en verde. Entonces te puedes dar cuenta perfectamente cómo se produce un juego de ping pong en tu cerebro, porque a veces percibes el color pero no la palabra, y a veces percibes la palabra pero no el color. Así ves hasta qué punto todos estos elementos influyen en algo tan nuevo como lo son los estudios de la neurociencia. Entonces el artista no es que esté pensando en el cerebro, pero sí es verdad que sus diferentes propuestas están abriendo parcelas muy muy distintas en la percepción, y eso es muy interesante. O sea, se percibe con el cerebro, con el corazón, por los oídos.... con todo el cuerpo. Y eso es lo que hace que el cerebro interactúe también.

A: Afectan al público casi de un modo inconsciente.

Sánchez-Verdú: Sí, sí, por supuesto. Es decir que no solamente es el plano cultural, o la percepción según tu audición o la acústica... sino que dentro de todos esos parámetros hay otro parámetro más que es el menos estudiado hasta ahora. Por eso se habla de cómo los artistas pueden ser casi neurólogos, porque están incidiendo precisamente en un órgano fundamental para la percepción (en todo este mundo de la sinestesia del que hablamos) que es el cerebro. Y ahí se produce algo muy interesante; cómo codifica. Es decir, no solo está la primera fase de percibir a través de los sentidos, sino después, cómo se digiere. Cómo lo entiendes, cómo lo captas, y cuál es la reacción que produce en tu cuerpo. Que puede tener muchos componentes; hasta algunos imagino que hormonales, de excitación... te afecta de muchas maneras. Y todo eso es gracias a la percepción y al aspecto neurológico.

A: Es que leyendo mucho sobre el tema, encontraba dos vertientes de compositores: algunos que afirmaban que eran sinestésicos y componían un arte con cierto fondo conceptual, usando la sinestesia por sí misma -porque era como inevitable para ellos hacerlo, venía con su condición- y otros que sin embargo no lo eran, pero jugaban para provocar esa experiencia en el público -aunque ellos no fueran sinestésicos, lo que

pretendían era emular la sinestesia en el público-. Entonces, realmente en tu obra, al partir de la base de que ésta es sinestésica de por sí, no es que pretendas emular en el público esas sensaciones, ¿no?

Sánchez-Verdú: Bueno lo que pasa es que para mí la percepción es individual siempre. Es decir, por mucho que yo hable de este aspecto sinestésico, yo sé que las reacciones en cada persona son distintas. Y eso hace que la percepción sea siempre enormemente individual. Y ya no solamente por componentes de percepción, de capacidad de audición, de formación cultural, de predisposición... Hay millones de temas sociológicos de todo tipo. Pero solamente en ese mundo de la percepción, entra también el universo absolutamente subjetivo e individual de cada persona, desde el punto de vista también neurológico. Gente que puede tener problemas cerebrales neurológicos y hay cosas que le afectan enormemente, como algunos tipos de enfermedades en las que el cerebro te impide por ejemplo percibir algún movimiento (porque no hay una parte que se llama V5, que es la que lo detecta; si eso no funciona no eres capaz de asimilar determinadas cosas que se mueven). Y lo mismo para los colores: gente que no ve los colores, o que los intercambia. Hay un montón de problemas; genéticos también hay muchos. Pero por eso, que lo que yo creo son estructuras y procesos que son acústicos, y después no es necesario que ellos perciban todo este mundo que yo tengo por medio, que me acompaña.

A: ¿No es una cuestión estética realmente, no?

Sánchez-Verdú: Es una pluridimensionalidad de percepciones absolutamente infinitas. Y eso hace que la percepción varíe en cada uno. Pero bueno eso también ocurre en la arquitectura, y en la poesía. Es decir, que tú no sabes qué vas a crear de cara a la percepción. Pero sí sabes que vas a crear unos códigos y una serie de elementos; y qué van a intentar hacer. Tu primer público eres tú mismo, y después de eso eres capaz de transmitir este tipo de información, de conocimiento, de emociones, de sorpresa. Todo esto lo haces de una manera que choca con otras personas, con su propia percepción. Pero es absolutamente individual siempre. No intento convencer a nadie...

A: Claro. Es que yo me preguntaba al empezar a leer sobre tu obra, si para ti la sinestesia era una cuestión puramente estética, o era algo más biológico, más intrínseco a la obra en ese sentido. ¿Es algo que para ti está tan asimilado que no lo usas como un objeto de estética?

Sánchez-Verdú: No, no, es como una necesidad de trabajar por ese camino, porque eso me hace desarrollar mi propio trabajo. Después la percepción es subjetiva, como digo, y el campo estético que creo es puramente sonoro. Lo que pasa que le puedes dar nombres, o crear asociaciones, o vincularlo. Pero eso es una cosa que no lo hago yo solo, lo hace otra persona después. Mi propuesta es una, pero es siempre pluridimensional. Y por eso en mis últimas obras escénicas el público también se mueve. Y concibo la música con el relieve; tú puedes ver los instrumentos cerca, lejos, a la derecha, a la izquierda. Y te puedes acercar o alejar. Entonces no hay una escucha ideal. No hay una grabación ideal de cd, porque hay infinitas posibilidades según cómo te muevas tú dentro del espacio, como en mi última obra grande que fue *Atlas*. Entonces tú lo percibes de mil maneras. Pero es que esa pluridimensionalidad, dentro de este contexto de lo sinestésico, de lo interdisciplinar, es parte fundamental. Ya no existe una escucha única de la quinta de Beethoven, una versión perfecta. No. Al revés, no existe ni siquiera la posibilidad de jugar con una grabación. Es música en vivo, como una experiencia sensorial pura, y que solo puedes hacer en el momento. Esa es la idea más extrema creo, por este camino.

A: Bueno, realmente ya no tenía muchas preguntas más. Me entró un poco de curiosidad al ver -aunque esto no tiene que ver del todo con mi trabajo- que te focalizas mucho en la tradición árabe; muchas de tus obras tienen títulos en árabe. ¿Por qué ese interés?

Sánchez-Verdú: Bueno, me lo han preguntado muchas veces. No lo sé, pero soy andaluz, también es verdad. Es cierto que ya fue en Berlín cuando empecé a vincularme más a... no es tanto a la música árabe en realidad, es a la poesía árabe. Y a la arquitectura islámica. Y sobre todo a cuestiones de la cultura árabe que afectan, especialmente, a la caligrafía como escritura. Y de ahí he pasado a la arquitectura, a la poesía... -como Adonis, y otra serie de poetas-. Y por ahí llegué a Juan Goytisolo, para mi ópera *El viaje a Simorgh*. Todo eso me influyó mucho, es algo muy interesante para mí, pero me di cuenta en Berlín. Lo que yo no sé es cuánto tiene que ver eso con mi pasado. Porque claro, yo en mi casa de Granada veía la Alhambra, y la catedral allí en el fondo como si fuera un póster, hasta que tenía 18 años. Y era lo normal. O sea, no es nostalgia, sino reivindicar algo que me parece enormemente rico, muy imponente y que para mí ha tenido mucha importancia. También es verdad que no todas mis obras tienen títulos árabes. Lo que pasa es que tengo muchas vinculaciones con cosas muy distintas.

A: Sí, y con la arquitectura. Esto también me sorprendió mucho.

Sánchez-Verdú: Sí, con la arquitectura. Y también con cuestiones por ejemplo del mundo japonés, o de la música del *Ars Nova*, como Guillaume de Machaut, del siglo XV, XVI, como Josquin. Hay muchas cosas que me interesan y todos esos intereses se transustancian en los proyectos que hago. Y elementos de la historia, o autores, como filósofos... Hay mucha reflexión. Entonces no me considero un músico que sólo hace música, sino que creo que respiro con muchas cosas... no sé, como un musicólogo alemán que habla de cómo la cultura, la gran cultura, es la que se filtra en mis intereses. Así que no solamente son notas, y formas puras, sino que siempre hay una contaminación. Quizás porque siempre he pensado que la música es una forma de conocimiento. Y con esta frase resumo yo creo casi todo. Y como forma de conocimiento, creo que la música lleva una carga enorme, no sólo semántica, sino de vinculación con la tradición de la que has hablado tú; de aspectos geográficos, topológicos, estéticos, poéticos, espaciales, arquitectónicos... Y todos esos elementos van conviviendo de diferentes maneras, en todas las obras. Sí que la interdisciplinariedad juega un papel en el que está siempre muy presente. Aunque a veces sea, digamos, de una forma muy abstracta, y a veces de una manera totalmente brutal, como en el *Libro de las Estancias*.

ANEXO 2: PRIMERA PÁGINA DE LA PARTITURA DE NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (2003).

Nosferatu
Eine Symphonie des Grauens

José M. Sánchez-Verdú
2002-2003

I. Akt

2 Flöten
1 Oboe
2 B-Klar.
1 Alt-Sax. (Eb)
1 Fag.
Stimmen*
2 Hörner (F)
2 Trompetten (C)
2 Tenorbass-Posaunen
Schlagz. I
II
Solo Kb
Akkordeon
Harfe*
Vl. I
Vl. II
Vcln
Celli
Kb.

0'00" (Solo Kb)
0'43" (Personen/Personajes)
1'33" (I. Akt)
2'51" (Wistraz)

* Mit Verstärkung / Con amplificación
** Halber Druck (linke Hand) / Media presión (mano izquierda)

1

Ilustración 19. Sánchez-Verdú, José María, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2009, pág. 1.

ANEXO 3: FOTOGRAFÍAS EXTRA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *LIBRO DE LAS ESTANCIAS*, DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ.



Ilustración 20. *Libro de las Estancias*, Granada, 2009. (Fotografía cedida por el propio compositor).



Ilustración 21. *Libro de las Estancias*, Granada, 2009. (Fotografía cedida por el propio compositor).



Ilustración 22. *Libro de las Estancias*, Warsaw Autumn Festival, 2013. (Fotografía cedida por el propio compositor).



Ilustración 23. *Libro de las Estancias*, Warsaw Autumn Festival, 2013. (Fotografía cedida por el propio compositor).

6. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Adofeita, Isaac Felipe, *Literatura Universal: Introducción a la Literatura Moderna de Occidente*, 1ª ed., Costa Rica, Universidad Estatal a Distancia San José, 1984.
- Adorno, Theodor, «Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura», en Brotons, Alfredo y Gómez, Antonio (versión española), *Th. W. Adorno. Escritos Musicales I-III*, Madrid, Ediciones Akal, 2006, págs. 637-652.
- Alonso, Silvia (intr., compilación de textos y bibl.), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- Alonso Monreal, Carlos, *Pactos de la Memoria*, 1ª ed., Murcia, Tres fronteras, 2005.
- Alonso Ruiz, Amelia, *El color de los sonidos*, 1ª ed., Madrid, Vision Libros, 2011.
- Álvarez Fernández, Miguel, «Pasaje de Jardines Abiertos: Entrevista con José María Sánchez-Verdú», *Minerva*, n° 17 (2011). Disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=479> [Consultado 01-10-2014].
- Ariza, Javier, *Imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, 1ª ed., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2003.
- Astrand, Hans et al., *Escritos sobre Luis de Pablo*, García del Busto, José Luis (revisión y coordinación), Madrid, Taurus, 1987.
- Azpeitia, Ángel, *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas, 1962-2012*, Lorente Pedro (selección de textos), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Baird, Timoti, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004. Disponible en <http://hdl.handle.net/2445/36687> [Consultado 20-09-2014].
- Bazán, Moisés (coord.), *Simposio «Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX: ponencias y comunicaciones»*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2001.

Bernard, Jonathan W., «Messiaen's Synaesthesia: The correspondence between color and sound structure in his music», *Music Perception: an Interdisciplinary Journal*, vol.4 nº1 (1986), págs. 41-68.

_____ «The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music», *Perspectives of New Music*, nº 31 (1993), págs. 86-133.

Blas Gomez, Felisa, *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2010.

Boehmer, Konrad (ed.), *Schönberg and Kandinsky: an historic encounter*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

Cánovas, Paula y Sancho, Alberto (dir.). *Sinestesia: arte, dolor y sexo* [vídeo documental]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia y Universidad de Granada, 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FNHhh2MI5rM> [Consultado el 19-04-2014].

Cavallaro, Dani, *Synesthesia and the Arts*, North Carolina, NC, Mcfarland & Co., 2013.

Coloma Martín, Isidoro, Sánchez López, Juan Antonio (eds.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, 2 vols., XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga 18-21 de Septiembre de 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y Cooperación Cultural, 2003.

Cristiá, Cintia, «Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino» [artículo en línea], *Revista Transcultural de Música (TRANS)* nº16 (2012), artículo 7. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf [Consultado el 08-10-2014].

Cureses de la Vega, Marta, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid, SGAE-ICCMU, 2007.

Cytowic, Richard E., *Synesthesia: a union of the senses*, 2ª ed., Cambridge, MA, MIT Press, 2002.

- Dann, Kevin T., *Bright colors falsely seen: synaesthesia and the search for transcendental knowledge*, New Haven, CT, Yale University Press, 1998.
- De Arcos, María, «Nosferatu, paisajes del rumor y de la sombra», *Sibila*, nº 18 (2005), págs. 51-52.
- De Blas Gómez, Felisa, *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2010.
- De Córdoba, María J., «La investigación científica en la sinestesia: aplicaciones en las didácticas generales y específicas. Proyectos de innovación para comunicación audiovisual», *Cuadernos de Comunicación (CDC)*, nº 3 (2009), págs. 40-48.
- De Córdoba, María J., Riccò, Dina et al., *Sinestesia: los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*, Granada, Ediciones Fundación Internacional Artecittà, 2012.
- Evans, T.R., *The Mysterium of Alexander Scriabine*, Washington, WA, Washington State University Press, 2009.
- Fernández García, Rosa, «La ópera *El viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú», *Revista de Musicología*, vol.31 nº1 (2008), págs. 199-237.
- Fernández Guerra, Jorge, «Una sintaxis de la alquimia» [artículo en línea], *El País* (2007)
Disponible en
http://elpais.com/diario/2007/04/28/babelia/1177717152_850215.html
[Consultado el 01-10-2014].
- Figaredo, Rubén et al., *Zaj: colección del archivo Conz*, Catálogo de Exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.
- _____ «A Zaj lo que es de Zaj» [artículo en línea], 2009. Disponible en
<http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html> [Consultado el 14-09-2014].
- Gan Quesada, Germán, «Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco», en Coloma Martín, Isidoro y Sánchez López, Juan Antonio (eds.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y cooperación cultural, 2002, vol. 2, págs. 199-211.

- _____ *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada, Universidad de Granada, 2003. Disponible en http://digibug.ugr.es/handle/10481/4561#.VDJWrPl_uSo [Consultado el 04-10-2014].
- _____ «De altitudine temporis», *Sibila*, nº 18 (2005), págs. 50-51.
- _____ *José María Sánchez-Verdú: Músicas del límite*, Las Palmas de Gran Canarias, XXII Festival de Música de Canarias, 2006.
- _____ *Carta blanca a Cristóbal Halffter*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura), 2009.
- _____ «Sánchez-Verdú, al aire de su vuelo», *Sibila*, nº 32 (2010), pág. 51.
- García Del Busto, José Luis, *Tomás Marco*, Oviedo, Departamento de Musicología Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1986.
- _____ «“Arquitecturas de la Ausencia” de José María Sánchez-Verdú», *Sibila*, nº 18 (2005), págs. 47-49.
- _____ *Notas al programa*, concierto homenaje al 70º aniversario de Tomás Marco, Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor en coproducción con el Centro Nacional de Difusión Nacional, 2012. Disponible en http://sgae-documentos.s3.amazonaws.com/pdf_SGAE/Notas_al_programa.pdf [Consultado el 10/09/14].
- García, Emanuel E., «Scriabin’s *Mysterium* and the Birth of Genius» [artículo en línea], 2007. Disponible en <http://www.componisten.net/downloads/ScriabinMysterium.pdf> [Consultado el 16-09-2014].
- García Rosado, Benjamín, «José María Sánchez-Verdú: “Lo sudesudo en la música actual es una falacia interesada”» [artículo en línea], *El Cultural*, (2013). Disponible en http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/4941/Jose_Maria_Sanchez?Verdu-Lo_sedesudo_en_la_musica_actual_es_una_falacia_int [Consultado el 11-10-2014].
- González Compeán, Francisco J., *Tonalidad sinestésica: relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*, Valencia, Universitat

Politécnica de València, 2011. Disponible en <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13835/tesisUPV3698.pdf?sequence=6> [Consultado el 15-08-2014].

Griffiths, Paul, *Olivier Messiaen and the Music of time*, London, Faber and Faber, 1985.

Guibert, Álvaro, «El genio de la música», *Sibila*, nº 18 (2005), pág. 47.

Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, Crawford, John C. (trad.), Londres, Faber and Faber, 1984.

Halffter, Cristóbal, «La música de José María Sánchez-Verdú», *Sibila*, nº 18 (2005), pág. 46.

Hernández Barbosa, Sonsoles, *Sinestias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada Editores, 2013.

Hillairet, Prosper, López López, José Manuel, Ferrari, Giordano, Auger, Pascal, «Entrevista La grande céleste» [en línea]. Disponible en <http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es/documents/entrevista-la-grande-c-leste> [Consultado 29-09-2014].

Hochel, Matej, *Synaesthesia: Senses without Borders*, Granada, Universidad de Granada, 2008. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/17377109.pdf> [Consultado 27-09-2014].

Irizo, Camilo, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor», *Espacio Sonoro*, nº 2 (2004). Disponible en <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/index.htm> [Consultado el 25-09-2014].

Krieger, Peter, «György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 90 (2007), pág. 254.

Ligeti, György, *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Londres, Eulenburg Books, 1983.

Lolo, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001.

López Vargas-Machuca, Fernando, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú» [en línea], *Ritmo*, nº 793 (2007). Disponible en

<http://www.revistasculturales.com/articulos/59/ritmo/665/1/entrevista-a-jose-maria-sanchez-verdu.html> [Consultado el 09-10-2014].

Maurer, D. y Spector, F., «Synesthesia: A new approach to understanding the development of perception», *Development Psychology*, nº45 (2009), págs. 175-189.

Marchetti, Walter, «ZAJ, al fondo del sonido», *Minerva*, nº 11 (2009), págs. 70-72.

Marco, Tomás, *Luis de Pablo*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

_____ «Una aproximación a mi propia obra», en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *14 compositores españoles de hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982.

Molina Muro, Sylvia. *Sinestesia y multifónicos: procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en <http://eprints.ucm.es/4824/1/ucm-t26915bis.pdf> [Consultado el 30-08-2014].

Murga Castro, Idoia, «Reseña: Sonsoles Hernández Barbosa. Sinestrasias: Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)», *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*, nº13 (2014).

Ordóñez Eslava, Pedro, «Memoria y tránsito», *Sibila*, nº 32 (2010), págs. 48-50.

_____ *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, 2011. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> [Consultado el 02-10-2014].

Pérez Castillo, Belén, «José María Sánchez-Verdú», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol.9, págs. 693-695.

Ramachandran, V.S., Hubbard, H.M., «Psychophysical investigations into the neural basis of Synaesthesia», *Proceedings of The Royal Society of London B: Biological Sciences*, nº 268 (2001), págs. 979-983.

Robertson, Lynn C., Sagiv, Noam (eds.), *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, New York, NY, Oxford University Press, 2005.

Rodríguez De La Robla, Ana, «Suma de artes y búsquedas» [artículo en línea], *El diario Montañés*, (2009). Disponible en <http://www.eldiariomontanes.es/20090203/cultura/arte/suma-artes-busquedas-20090203.html> [Consultado el 10-10-2014].

Sánchez-Verdú, José María, «Música para una sinfonía del horror: comentarios sobre una nueva partitura» [artículo en línea], (2003). Disponible en <http://acordeon.eresmas.net/meta6/nosfe/nosfe.html> [Consultado 10-10-2014].

_____ «Arquitecturas del Eco (reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)», *Sibila*, nº 18 (2005), págs. 39-41.

_____ «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: Libro de las Estancias (Book of Abodes) as a Musical Architectural and Visual Installation Proposal», en Pérez, Héctor J. (ed.), *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, Bern, Peter Lang, 2012, págs. 149-173.

_____ «La mirada árabe en la creación musical. Acercamiento a la obra *Libro de las estancias*», en Roldán Castro, Fátima (ed.), *El mundo árabe como inspiración*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2012, págs. 115-151.

Schrader, L., *Sensación y Sinestesia*, Conde, Juan (versión española), Madrid, Gredos, 1975.

Scriabin, Alexander, *Poem of Ecstasy and Prometheus: Poem of Fire*, New York, NY, Dover, 1995.

S.N., «La obra “Qualia-Jardí blau”, de José María Sánchez-Verdú, inaugura el sábado el III Festival del Med» [artículo en línea], *Europa Press* (2010). Disponible en <http://www.europapress.es/cultura/noticia-comunidad-valenciana-cultura-obra-qualia-jardi-blau-jose-maria-sanchez-verdu-inaugura-sabado-iii-festival-med-20100524125019.html> [Consultado el 02-10-2014].

S.N., «Los encuentros de Pamplona 25 años después» [artículo en línea]. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues> [Consultado el 10-10-2014]. Sobre la exposición *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 15 de Julio - 14 de Septiembre de 1997.

S.N., «Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental». Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-1972-fin-fiesta-arte-experimental> [Consultado el 10-10-2014]. Sobre la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 27 de Octubre de 2009 – 22 de Febrero de 2010.

S.N., «Encuentros de Pamplona (1972)» [artículo en línea], MACBA. Disponible en http://www.macba.cat/uploads/20091222/lecture_6_encuentros_es.pdf [Consultado el 10-10-2014].

Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México D.F. y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Stuckenschmidt, Hans H., *La música del siglo XX*, Calonge, María y Torrente, Javier (versión española), Madrid, Guadarrama, 1960, pág.19.

Téllez, José Luis y Ford, Andrew, *Música presente: perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid, Fundación Autor-Iberautor, 2006.

Téllez, José Luis, «El sonido de la luz», *Sibila*, nº 24 (2007), págs. 51-53.

Von Hornbostel, E.M., «Unity of the senses», Koffka, Elizabeth y Vinton, Warren (versión inglesa), *Psyche*, 7, nº 28, Londres, 1927, págs. 83-89. Disponible en <http://gestalttheory.net/musicology/hornbostel1.html> [Consultado el 23-09-2014].

Walter, Frisch, *German modernism: music and the arts*, Berkeley y Los Ángeles, CA, University of California Press, 2005, California Studies in 20th-Century Music.

Yáñez, Paco, «Alquitara poético-musical», *Sibila*, nº 32 (2010), págs. 52-54.

Programas de Concierto:

Música para piano, Olivier Messiaen y José Manuel López López, programa de concierto celebrado en las XIX Jornadas de Música Contemporánea de Granada el 11 de marzo de 2008, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Granada, 2008.

Cristóbal Halffter, De Ecos y sombras, programa del Festival de Música de Alicante celebrado entre el 21 y 29 de Septiembre de 2012, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Alicante, 2012. Disponible en <http://festivalmusicaalicante.mcu.es/FileUploads/File/28FMAlibro.pdf> [Consultado 03.10.2014].

Partituras:

Sánchez-Verdú, José María, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2009.

_____ *Libro de las Estancias*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2009.