

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“Cuadros mágicos, relación simbólica entre la pintura de
Fernando Pereznieto y la música de Julio César Oliva.”**

Tesis

que para obtener el título de:

Maestro en Historia del Arte

Presenta:

Lic. Héctor Ávila Cervantes

Director de tesis:

Mtro. Jorge Alberto Manrique

Investigador Emérito

México D.F. febrero de 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

I. Introducción	1
1.1. Breve panorama de la pintura y la música programáticas.	6
1.2. Semblanza de los artistas.	26
II. Principios, dogmas y métodos de la filosofía oculta.	
2.1. Pensamiento mágico y pensamiento pragmático.	30
2.2. El Espiritismo.	33
III. Simbolismo espiritista en la pintura y en la música.	
3.1. El simbolismo espiritista en la obra de Fernando Pereznieto.	37
3.2. El simbolismo espiritista en la obra de Julio César Oliva.	39
3.3. Los cuadros mágicos, relación simbólica entre pintura y música.	43
3.4. Análisis de las obras.	47
Conclusiones	90
Anexo (entrevistas)	93
Fuentes de información	112



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta investigación fue posible gracias al apoyo económico otorgado durante el período 1/IX/2007-1/IX/2009 por la beca DGEP-UNAM.

A mis padres y hermanos,
a Cristina, Corazón, Fernando,
Julio y Antonio.

“Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo.”

OCTAVIO PAZ
El arco y la lira

Cuadros mágicos, relación simbólica entre la pintura de Fernando Pereznieto y la música de Julio César Oliva.

I. Introducción

Por medio de esta investigación, de carácter interpretativo, se plantea el estudio de cuatro cuadros del artista Fernando Pereznieto, que forman parte de la serie “El mundo mágico” que inspiraron al músico Julio César Oliva a componer los “XXV Cuadros mágicos para guitarra”, mismos que le dedicó al autor y a la obra.

Los títulos de las obras son:

“El nacimiento de la música”, “Hacia mundos más luminosos”, “El punto de partida para llegar al infinito” y “La guitarra de cristal”. Hay que señalar que tanto los cuadros como las piezas musicales llevan el mismo nombre.

Los objetivos de este trabajo son hacer un breve recorrido por las obras que vinculan lo pictórico y lo musical durante el siglo XX en América y Europa, con la finalidad de trazar los antecedentes de esta investigación. Y así hacer factible, para asentar las bases de este trabajo, el modo en que está representado el tema de la música en los 4 cuadros de Fernando Pereznieto, y paralelamente al análisis pictórico y musical, tratar de establecer de qué forma simboliza Julio César Oliva temas extramusicales plásticos dentro de su obra.

La importancia de esta investigación radica en que en la producción a estudiar queda plasmado el vínculo entre ambos artistas en vida, lo que afirma la posibilidad de que la relación entre el trabajo de uno y otro, sea más estrecha de lo que aparentemente se percibe al acercarse a sus producciones, pues al parecer entre ambos personajes la relación abarca no sólo el plano amistoso, sino también el místico. De ser así, la relación simbólica que guardan los cuadros con



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

las piezas musicales cobraría un gran interés, ya que estaríamos hablando de una relación entre dos disciplinas artísticas diferentes que comparten un mismo simbolismo y lo expresan por medios distintos.

Analizar la posibilidad de una implicación simbólico-mística dentro de las obras se hace factible, debido a que el compositor para crear se vale de ideas *extramusicales*, es decir, éste toma como punto de partida obras literarias o plásticas para sus creaciones; esta forma de hacer música es denominada *programática* por representar musicalmente una imagen, un estado de ánimo o una escena que se deriva de la impresión que un estímulo (una pintura, un paisaje, la lectura de un libro, etc.) causó en el autor.

Dicha forma encuentra su auge en el siglo XIX en el romanticismo europeo, lo que hace pensar en la música de Oliva como *neo-impresionista* por la manera en que la concibe y *neo-romántica* por el tipo de armonía y melodías que utiliza en sus creaciones.

Acotaciones que vuelven sumamente interesante el trabajo de investigación ya que no se trata de relacionar un cuadro con un pie musical cualquiera, sino dos obras que se enlazan y sustentan entre sí por motivos que, al parecer, van más allá de la pura inspiración. Una diferencia relevante en la que se debe hacer hincapié es que la forma de conformar tanto en la pintura como en la música un tema inspirado en una disciplina artística afín u otra área del conocimiento, no se da de manera arbitraria sino que las dos propuestas a analizar manifiestan de forma tácita su unión a través de un vínculo que involucra el simbolismo místico como punto de encuentro entre ambos.

Una de las ventajas con las que se cuenta para llevar a cabo el estudio es la posibilidad de establecer un contacto directo con el compositor y la esposa del pintor, aún con vida, aspectos benéficos para la investigación, pues de esta forma será posible resolver los planteamientos e

hipótesis que conducen este proyecto a través de una serie de entrevistas que se recabarán como fuentes literarias testimoniales directas, además de fuentes gráficas y artísticas.

Existen como antecedente fuentes literarias poéticas y críticas sobre la obra de Pereznieto, entre ellas cabe destacar las realizadas por: Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Efraín Huerta, Miguel León Portilla, Salvador Novo, Andrés Henestrosa, Juan Rulfo y Jaime Labastida, textos que acompañan las presentaciones a través de numerosas publicaciones, por lo tanto, se plantea ya en ello una necesidad de llevar a cabo el estudio de una parte de su producción (4 cuadros) desde la perspectiva de la Historia del Arte, que propone una contribución de tipo teórico, en la que se analice la obra desde un punto de vista no sólo formal e interpretativo sino a través de las ideas místico-simbólicas de carácter tácito implicadas en las obras, algo que hasta la fecha no se ha hecho con la vasta obra de Pereznieto.

Entonces se parte de que es posible que exista una relación simbólico-mística entre los cuadros de Fernando Pereznieto y la obra musical *XXV Cuadros mágicos para guitarra* de Julio César Oliva, para lo cual se utilizarán diversos procedimientos como la búsqueda documental en el archivo personal del pintor y la recolección de datos a través de entrevistas de carácter testimonial con su esposa Corazón Otero y el compositor Julio César Oliva, así como una revisión de su producción gráfica y artística por medio de la consulta de libretas de apuntes y catálogos de obra.

Se llevará a cabo un análisis formal de las obras tanto pictóricas como musicales de manera individual y por contraste, de igual forma se recabarán fuentes escritas de carácter crítico para obtener información encaminada a resolver la hipótesis de investigación, y se hará una correlación de fuentes literarias críticas, directas y documentales con el análisis iconográfico de las obras.

Las creaciones de las que se hablará en este trabajo de investigación pertenecen todavía al siglo XX. La temporalidad de éstas se enmarca en los últimos años del siglo que apenas ha llegado a su ocaso, para ser más preciso en la década de los noventa. Estos años están marcados por diversos acontecimientos muy importantes dentro de la Historia de México, no sólo de carácter político sino también económico. Entre estos cabe destacar la devaluación económica sufrida el 18 de diciembre de 1994 tras el cambio de presidente. Las causas de la debacle son diversas y no dejan de ser un golpe muy fuerte al orgullo de la banca recién privatizada (1991). El origen es la sobrevaluación de un peso recién sanado (nuevos pesos), el conflicto bélico en el estado de Chiapas del Ejército Mexicano con el EZLN, y los asesinatos de Francisco Ruiz Massieu y Luis Donaldo Colosio, excandidato a la presidencia por el PRI.

A este panorama se suma la participación de México en el TLC y la poca responsabilidad para regular los productos que entran al país, lo que afecta de manera especial aquellos que se producen aquí mismo y tienen un equivalente extranjero. Esta situación lleva a los productos mexicanos a una competencia injusta. Las consecuencias inmediatas son una devaluación monetaria del 15% que se habrá de duplicar en menos de un año, de esta forma el peso ante el dólar pasa de un tipo de cambio de 3 pesos por dólar a uno de 6 pesos por dólar. El FMI (siglas del Fondo Monetario Internacional) ayuda a México con un monto de 50,000 millones de dólares, del cual casi el 60% fue destinado al saneamiento de los bancos a través del Fobaproa; esto salvó a los banqueros de la bancarrota y dejó casi al desamparo a los clientes bancarios. Otra medida para obtener recursos fue el aumento de un 50% en el IVA y otro tanto en los energéticos de uso cotidiano, así la gasolina subió en un 35% y la energía eléctrica un 20%. La repercusión inmediata de la caída económica fueron los suicidios, el desempleo y el aumento de la pobreza extrema.

Ante un panorama tan desfavorable parece casi imposible que se puedan generar obras artísticas, pero si se piensa el arte como producto de su época entonces se podrá ver algún reflejo de lo que acontece ante los problemas o situaciones a través de sus propuestas. En el caso de este estudio las cuestiones de fe representan un papel importante porque las pinturas y la música en las que se reflejan estos intereses están cargadas de un simbolismo “cuasi católico” o “espiritista”, algo que no parece descabellado en una época en que el capitalismo sufrió la crisis más grande del siglo.

La gente al no poder valerse de algo material para sentirse seguro se resguarda en la fe, aunque la filiación a un grupo de tipo esotérico involucra casi siempre el misterio y la promesa de la obtención de un “conocimiento” o “poder”. En el caso de los artistas la veta espiritual la transportan al lienzo o al pentagrama con la finalidad de dejar una huella en el camino de gnosis que van recorriendo, no obstante su fe católica les permite hacer más leve el peso de los problemas, esperanzados en que todo vaya mejor. De lo anterior se puede resumir que la creencia está más ligada a la seguridad personal y el esoterismo a una búsqueda cognoscitiva.

La presente investigación está dividida en tres partes: la primera es un breve panorama de la pintura y la música programáticas que se han producido en Occidente (Europa —Rusia contemplada—, E.U. y México) durante el siglo XX, donde se incluyen también las semblanzas de los dos artistas sobre los que versa este trabajo. La segunda parte es sobre los principios, dogmas y métodos de la filosofía oculta; ahí se abordan los conceptos de pensamiento mágico y pensamiento pragmático en el hacer artístico y cómo estos se relacionan íntimamente con el catolicismo espiritista. La tercera y última parte está relacionada con el simbolismo espiritista en la música y la pintura de Oliva y Pereznieto, ahí se pueden encontrar las pruebas de su práctica espiritista así como algunos elementos iconográficos de sus producciones. La relación simbólico-mística de las obras es tratada en este apartado para finalmente tratar de establecer

las conclusiones. Al final se anexa la transcripción de las entrevistas realizadas a Corazón Otero, esposa del pintor, y a Julio César Oliva.

1.1. Breve panorama de la pintura y la música programáticas.

Para entender el vínculo que existe entre las obras que figuran en esta investigación es necesario conocer sus antecedentes y la manera en como otros artistas, además de Fernando Perznieto y Julio César Oliva, han trabajado la música y la pintura programáticas en años anteriores para tener una idea más clara de su propuesta.

El tema de la asociación entre el sonido con los colores o las formas con el sonido tiene una larga historia, misma que se remonta hasta tiempos de Platón. Por ello tan sólo me ocuparé de algunos artistas pertenecientes al siglo XX que desarrollaron sus ideas y sus obras en torno a esta temática en Europa y Norteamérica, específicamente en Estados Unidos y en México. Para ello será necesario retomar algunas ideas importantes del siglo XIX, tiempo en que la música programática tuvo su auge con los románticos, cuyo eco resuena hasta los primeros años de la vigésima centuria y poco a poco aminora su influencia sobre los creadores conforme éste transcurre. De ahí la importancia de que la presente reseña histórica parta algunas décadas antes del período a abordar, de lo contrario habría una laguna que impediría explicar cómo fue que el carácter programático de las obras a tratar en esta investigación persistió. Igualmente será menester insertar algunos pasajes históricos del dieciocho y del diecinueve con el fin de dar al lector una idea más clara de cómo se une la cultura artística de Europa y Asia mediante un país que forma parte de ambos: Rusia, el que consolida un estilo musical propio entre el XIX y el XX.

Ya a principios de siglo pasado los conceptos¹ desarrollados por Paul Cézanne habían hecho de su propia obra un trabajo en el que se podían ver algunas analogías con la música

¹ Algunos de los conceptos desarrollados por Cézanne son los siguientes: a) el dibujo como parte de la acción de pintar, b) el uso de las formas geométricas (esfera, cono y cilindro) como base estructural de todas las formas, c) la forma convexa como característica de todos los volúmenes en el espacio, d) la relación directa entre la riqueza del

donde destaca el ejercicio de la *modulación pictórica*, concepto que es una adopción del lenguaje musical y se refiere al cambio de una tonalidad² a otra (ir de Do a La menor p.e.), para lo cual es necesario encontrar grados de la escala³ que tengan sonidos comunes a ambas tonalidades.

En el caso del color la idea de transición es significativa y conserva en buena medida el concepto musical de la modulación⁴ pero esta vez como el cambio de un color a otro, mismo que debe ser gradual. De ahí que la modulación pictórica se logre por el paso de un color intermedio entre otros dos, un ejemplo sería el ir del rojo al amarillo, donde el color común a ambos habría de ser el anaranjado, pues su mezcla está hecha de los dos anteriores. De esta forma, la transición de un color a otro se vuelve sutil a la manera de la música al encontrar un punto intermedio que sirva de puente entre dos partes diferentes entre sí, de ahí que al momento de hacer el trazo con el pincel cargado de pigmento se pueda ver uno secundario

color de las formas y la “plenitud” del cuadro, e)el uso de contornos incompletos en la frontera entre dos formas, y f)la modulación pictórica.

² En música una tonalidad es un conjunto de 7 notas para el modo mayor y 9 para el modo menor. Dicho conjunto está determinado por la armadura, número de sostenidos o bemoles que se escriben sobre el pentagrama después de la clave (sol, fa do), lo que determina con qué nota debe empezar la escala que define a la tonalidad. Como ejemplo: sol mayor tiene un sostenido sobre el pentagrama en la línea de fa, esto hace que la escala quede como: sol, la, si, do, re, mi, fa sostenido.

³ En las escalas de siete sonidos existen siete grados, cada uno correspondiente a cada una de las notas de la escala. Así, en la de Do mayor se tiene que el primer grado es Do (tónica o fundamental), el segundo Re (supertónica), el tercero Mi (mediante), el cuarto Fa (subdominante), el quinto Sol (dominante), el sexto La (superdominante) y el séptimo Si (sensible). Se les denomina grados porque cada uno guarda una relación de cercanía-lejanía con respecto al sonido principal que da nombre a la escala, es decir, el primer grado o tónica.

⁴ La modulación musical es el cambio de *tonalidad*, de *modo* o de ambas a la vez (*toni-modal*) por medio de un grado común a dos tonalidades. Así la modulación tonal ocurre cuando por ejemplo en la tonalidad de Do mayor se pasa a la de Sol mayor por medio del acorde de fa mayor (fa sostenido-la-do), es decir, por medio de un acorde común a las dos tonalidades. En la primera funciona como subdominante y en la segunda como sensible. En cambio en la modulación de tipo modal se pasa de un modo a otro, de mayor a menor o viceversa y el sexto grado del primero corresponde al tercero del segundo.

como puente entre primarios, de forma que estos últimos no permanecen intactos por el movimiento de la pincelada.

Un ejemplo de lo mencionado puede establecerse en la modulación pictórica del rojo al amarillo que al pasar por el anaranjado se hace un cambio sutil porque este último color está formado por la suma de los dos primarios anteriores, esto es, una parte tiene del color del cual se parte (rojo), y otra del color al que se quiere llegar (amarillo).

Así es como se vería en la pintura:



Por su parte Wassily Kandinsky⁵ habla en general de la composición del cuadro y de las cualidades perceptuales de las líneas y las formas, como también de las relaciones con el color. Él intenta hacer una traducción gráfica de los puntos de una partitura musical al plano de la plástica, para lo cual compara el punto musical y el punto pictórico. Otro concepto desarrollado por Kandinsky, es *la consonancia*, la que aborda a un nivel compositivo dentro del plano, en ésta se trata de conjugar líneas curvas, es decir, enlazarlas para obtener una configuración agradable por medio de líneas iguales. Más tarde hace analogías del color con el sonido⁶ cuyo argumento se basa en que los colores más cercanos al blanco son los más agudos y los más cercanos al negro son los más graves.

⁵ Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano*, Ed. Colofón, México, 2001, p.p.115-148, (Primera edición en alemán 1926, Ed. Langen, Munich).

⁶ Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p.p.47-88, (Primera edición en alemán 1912, Ed. Piper, Munich).

La denominación que hace de sus composiciones se vuelve interesante ya que las titula de acuerdo al proceso que lleva a cabo para lograr la génesis de cada cuadro. Los tres términos que utiliza son: *improvisación*, *impresión* y *composición*. Estos procesos comparativos entre color y sonido no dejan de ser importantes porque están inscritos en el plano de una equivalencia emotiva entre lo pictórico y lo musical.

Mikalojus Konstantinas Ciurlionis es otro de los pintores rusos que vierte sus ideas musicales sobre el lienzo y a diferencia de algunos, también es compositor. Lo que lo caracteriza es la secuencialidad que busca en sus cuadros, series que intentan emular la estructura secuencial de la música por medio de una transición que implica estados agitados y tensos, en contraste con los estados relajados y tranquilos que puede tener por ejemplo un concierto. Esta idea parte de la manera en que se componen las obras musicales que están conformadas por varios movimientos así se puede decir, por ejemplo en una sonata en que generalmente hay un movimiento rápido (*allegro*), después otro lento (*lento*) y nuevamente otro rápido (*allegro vivace*), que cada una de las partes que conforman el todo tienen una expresión dinámica diferente. Ciurlionis aplica esta forma de trabajo en su *Sonata de las estrellas* (1908) (Fig. 1).



Fig. 1. Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, *Sonata de las Estrellas* (*Andante, Allegro*), 1908, óleo.

Para entender el porqué de la inclusión de artistas rusos dentro del área occidental hay que remontarse a finales del siglo XVIII, tiempo en que las ideas de la Revolución Francesa llegaron hasta Moscú. La importación de cánones franceses en la música, específicamente en la ópera, no fueron las únicas modas adoptadas, ya que históricamente se puede constatar la adopción de la lengua francesa dentro de la corte en la monarquía de Catalina II. En la búsqueda de una identidad nacional, Rusia mandó a sus artistas a estudiar a Europa a la vez que llevó a su país compositores talentosos para que enseñaran a los propios lo más novedoso en el campo de la composición. Para el siglo XIX se vieron beneficiados con este tipo de impulso personajes que eran más bien compositores autodidactas, cuya condición social les permitía dedicarse a la música, ejemplos de ello son Borodín, Balakirev, Modest Musorgsky y Glinka, último conocido también como “padre” de la escuela rusa por haber recuperado las tonadas populares con el fin de incorporarlas a la música culta. La influencia de occidente a Rusia llega también por medio de publicaciones como el *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* (1862) de Hécctor Berlioz, tratado popular entre los integrantes del grupo de los “Cinco” por la promoción que Balakirev⁷ le dio. De esta forma la escuela rusa se va definiendo con una raíz europea evidente que marcaría la música de las generaciones venideras.

En Viena Arnold Schönberg es otro compositor que también pinta⁸ pero a diferencia del anterior él crea un límite más estricto entre ambas disciplinas y no encuentra una relación en la

⁷ Es tal vez el compositor menos conocido de este grupo por no haber incursionado en el teatro con la fuerza de sus demás compañeros. Mili Alxéievich Balakirev además de haber sido de los fundadores del grupo de los 5 fue un promotor infatigable de sus compañeros y también creador de la Escuela libre de música en Rusia. Sus poemas sinfónicos *Rusia* y *Tamara* son lo más destacado de su escasa producción.

⁸ Comienza a pintar en el año de 1907 por influencia de su amigo Richard Gerstl. Éste último pinta en un estilo que rompe con el de la academia vienesa. Su relación es estrecha con compositores como Alexander von Zemlinsky, Gustav Mahler y el propio Schönberg, por quien siente admiración y de cuya esposa se enamora. Tras una amor fallido se suicida un año después de haberla conocido. De su obra pictórica se conservan tan sólo 66

terminología sino más bien en el propio acto creador, pues su plástica y su música significan lo mismo para él en tanto son modos en los que puede expresar sus ideas, presentar emociones a sí mismo. En su trabajo se pueden encontrar retratos y autorretratos de la gente más allegada a él, y desde luego se puede ver la repercusión de su música en las ideas de Kandinsky con quien entabló cierta relación.

El dodecafonismo es la forma que Schönberg encuentra para expresarse mejor por medio de los sonidos y para 1923 ya lo tiene bien sistematizado, mismo año en que parte a Francia debido al antisemitismo; diez años más tarde se ve en la necesidad de ir a los Estados Unidos en busca de refugio. Su música se suele considerar atonal aunque no debe ser así porque su sistema de doce sonidos sigue reglas específicas a diferencia del atonalismo que si bien, hace uso del mismo número de sonidos, lo hace de forma aleatoria.

De 1913 data una pintura de Daniel Vladimir Baranoff-Rossiné titulada *Capriccio Musicale* (Fig. 2), que sorprende por el uso de unos recortes de una partitura que se funden con la pintura.



Fig.2. Daniel Vladimir Baranoff-Rossiné, *Capriccio Musicale*, 1913, óleo sobre tela.

cuadros y 8 dibujos; el resto de su producción se perdió tras el incendio que ocasionó él mismo en su estudio antes de colgarse y darse una puñalada.

Algo que no encontramos en los cubistas y que parece extraño porque el uso del collage bien se los hubiera permitido. Pablo Picasso (Fig. 3), Juan Gris (Fig. 4) y Georges Braque (Fig.5) utilizan las representaciones de instrumentos musicales como la guitarra, el violín y la mandolina en sus composiciones, sin embargo únicamente el último de ellos sugiere el dibujo de partituras por medio de manchas, líneas y puntos. En relación al vínculo entre la imagen y la música es importante para esta investigación mencionar que de este mismo año es el manifiesto de Prampolini sobre *La cromofonía y el color de los sonidos*, aunque tres años antes ya se había publicado el *Manifiesto de los músicos futuristas* que después daría lugar al *Manifiesto de la música futurista* (1911) y al manifiesto de *El arte de los ruidos* (1913) de Russolo.



Fig. 3. Izquierda: Pablo Picasso, *Muchacha con mandolina*, 1913, óleo sobre tela; Fig. 4. centro: Juan Gris, *Guitarra*, 1913, óleo y papel sobre lienzo; Fig. 5. derecha: Georges Braque, *Violín y paleta*, 1909, óleo sobre lienzo.

Este movimiento italiano es particular porque no sólo crea música sino también obras plásticas como los *Ruidos del café nocturno* (1914), obra en tres dimensiones de un papel collage que pretende construir a partir del color y las alusiones musicales las *formas-ruido*, aunque es claro

que la música es algo nuevo ya que estos autores procuraron la creación de pies musicales a partir de la recuperación de los ruidos de las grandes ciudades donde las obras toman como base el sonido onomatopéyico de las industrias y las máquinas como el automóvil. Por esto último no será el tratamiento como tal de la música en la pintura lo que se busque, sino el del ruido de las nuevas tecnologías y la búsqueda de la representación del movimiento. El sonido con fines de representación pictórica puede verse en un cuadro de Russolo que por nombre lleva *La música* (Fig. 6) de 1911, en el que la fluidez de las formas es evocadora.

Una diferencia sustancial de la corriente italiana es la íntima relación que guarda con el “Estado”, quien apoya en buena medida la producción artística y le da al mismo tiempo un aval de tipo institucional que la convierte en bandera de lo nacional. La música ya no está construida por sonidos ahora los ruidos son la materia prima de la composición. Este sistema creó la necesidad de construir nuevos instrumentos que pudieran reproducirlos y, como consecuencia del mismo acto generativo, recibieron el nombre de “entonaruidos”.

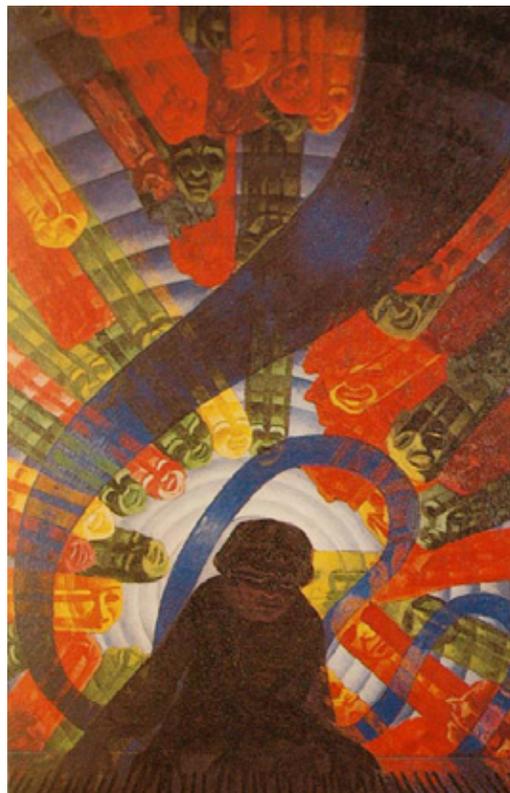


Fig. 6. Luigi Russolo, *La música*, 1911, óleo sobre tela.

En tanto, en Estados Unidos, el artista norteamericano Man Ray es conocido especialmente por sus “rayografías” y su fotografía solarizada. Para el año de 1916, hace una pintura en que simboliza el sonido, se trata de *Symphony Orchestra* (Fig. 7), y que surge al parecer de la idea de que la música se origina a partir de puntos y líneas estáticas que crean planos cuando son interpretadas por el instrumentista.



Fig. 7. Man Ray, *Symphony Orchestra*, 1916, óleo sobre tela.

En 1918 la teoría de Tudor Hart lleva a algunos pintores norteamericanos a pintar con base en sus ideas. Morgan Rusell y Stanton Mcdonald-Wright son dos de ellos, quienes se interesan por la analogía que surge a partir de los tonos luminiscentes y el registro musical, de donde se deriva que una nota cuyo registro sea grave, tendrá por consiguiente un tono lumínico oscuro; mientras que si el sonido está dentro del registro agudo, su tono será más luminoso. Rusell y Mcdonald-Wright en el título de sus pinturas hacen uso de un término nuevo: *Synchromy*, palabra que utiliza para denotar, el vínculo de una sincronía entre el color y el sonido.

Arthur Dove, artista norteamericano, también en la búsqueda de la representación gráfica del sonido, crea un cuadro en el que pinta el movimiento de una onda sonora; no es su único intento en esta búsqueda pero sí es el más acertado porque apuesta por la forma física del

sonido y no por una representación abstracta de éste, acción que lo acerca a la transcripción musical del fenómeno auditivo.

Mil novecientos treinta y dos es el año en el que se funda el movimiento del “musicalismo” por Henry Valensi y Charles Blanc-Gatti en Francia, donde se pretendía hacer una equivalencia de las sensaciones y los valores entre la pintura y la música. Un ejemplo de esta pintura es la *Symphonie Verte* (Fig.8) de Valensi (1935) en que por medio de formas curvas y dinámicas en tonos verdes, genera una sensación sinfónica.

En esta década Paul Klee pinta bajo esta misma relación entre el color y el sonido *Ad Parnassum* (Fig. 9), cuadro basado en el tratado de contrapunto de Johann Josef Flux del siglo XVIII; aunque ya una década antes había comenzado con trabajos alusivos a la música, lo cual no debe parecer extraño porque él tocaba el violín.⁹



Fig.8. Izquierda: Henry Valensi, *Symphonie Verte*, 1935, óleo sobre tela; Fig.9. derecha: de Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, óleo sobre tela.

⁹ The Museum of Contemporary Art, *Visual Music*, Thames & Hudson, Los Angeles, 2005, p. 55. Paul Klee como pintor y ejecutante del violín se permite tomar temas de la música para sus cuadros porque conoce ambas artes. Aprendió a tocar el instrumento con su padre, maestro de música, y se vio influenciado por su madre, cantante de ópera. Su nivel como ejecutante era bastante bueno, y en alguno de sus recitales con acompañamiento al piano conoció a quien sería su esposa, la pianista Lily Stumpf. Conoció a compositores como Shönberg, Bártok y Hindemith, músicos de la nueva escuela vienesa de los que nunca tocó obras al estar en desacuerdo con el dodecafonismo por ser éste un método de composición demasiado racional.

En la década de los 30's en México Manuel M. Ponce funda y dirige la revista *Cultura Musical*, publicación de vida breve, tan sólo un año, con escritos de compositores de todo el mundo como Heitor Villalobos, Aaron Copland, José Rolón y Silvestre Revueltas, para entonces Raúl Anguiano pinta *La música* (Fig. 10) (1936), composición en la que de forma extraña se transparentan los instrumentos musicales y dejan ver partes de los intérpretes, un hombre y una mujer, sugiriendo cierto erotismo por sus posturas y su desnudez.

Otro óleo que comparte el mismo título es el de Agustín Lazo, dos años anterior, y muestra a la música en forma simbólica por medio de un ave posada entre las manos de una niña que es peinada por otra. La relación entre los conceptos musicales y la pintura no se da de forma tan estrecha en la plástica mexicana porque la creación musical busca su independencia, la cual será alcanzada con Carlos Chávez al defender la “música absoluta” en sus conferencias pronunciadas a finales de la década de los 50's en la Universidad de Harvard.



Fig. 10. Raúl Anguiano, “La música” (1936), óleo sobre tela.

Para 1947 en Francia Étienne Souriau quiso transponer conceptos de la disciplina de la música a la de la pintura, entendiéndolo como la correspondencia entre las artes¹⁰. Por medio de la

¹⁰ Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes*, Trad. De Margarita Nelken, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p.p. 236-300, (Primera edición en francés 1947).

ciencia quiso validar su teoría al equiparar las frecuencias de onda auditivas con las frecuencias de onda visibles, hizo una serie de cálculos con logaritmos y redondeó números para que sus operaciones quedaran en enteros, después adjudicó un color a cada número y partió de un *La rojo* para armar la escala de color que supuestamente correspondía con el sonido, finalmente para homologar la parte formal creó el término *arabesco*, al referirse a una textura formada por el dibujo de las notas en el pentagrama, últimas que al ser traducidas en líneas suben o bajan de altura en concordancia con la notación musical a la que hacen referencia, de manera que si hay una nota que asciende del registro grave al registro agudo se traza una diagonal creciente, en cambio si el sonido se mantiene aparece una recta, y si éste baja se traza una diagonal descendente. El problema de su teoría es que no consideró que las ondas del espectro visible no son audibles y viceversa, pues las ondas de luz son demasiado bajas para ser escuchadas y las sonoras demasiado altas para ser vistas.



Fig.11. Rufino Tamayo, *Músicas dormidas*, 1950, óleo sobre tela.

A mediados de siglo XX Rufino Tamayo pinta también un tema referente a los sonidos *Las músicas dormidas* (Fig.11); en este cuadro aparecen dos mujeres negras reposando al lado de sus instrumentos uno de cuerda y uno de viento. La idea del sueño se refuerza al ser un astro oscuro el que se ve en el cielo, lienzo que si se compara con el mural *La música* pintado en el ex Conservatorio Nacional de Música, permite ver una poética que no encontramos en sus trabajos tempranos. La música como tema en Tamayo bien podría ser la forma de expresar su

sentir respecto al instrumento que él tocaba, la guitarra, mismo al cual recurre en numerosas ocasiones para integrarlo en sus creaciones.

Después de esta revisión histórica se puede concretar como base para despuntar el estudio de los cuadros de Fernando Pereznieto y su relación simbólica con la música de Julio César Oliva, la admiración de ambos artistas por la pintura de Remedios Varo.

Como un último ejemplo ya perteneciente a esta década son los primeros trabajos de la pintora, que si bien su origen fue español, vivió buena parte de su vida en México. Ella es de suma importancia para esta investigación por tener una relación directa con la iconografía de Fernando Pereznieto, lo que no parece extraño si vemos que su obra también está cargada de símbolos pertenecientes a los *grupos esotéricos*. Para Varo, la relación de las artes era íntima, aspecto reflejado en la relación de su obra especialmente con la música y con otras ciencias como la física, las matemáticas y la *alquimia*. Algunos de sus cuadros que permiten ver aquella relación son: *Armonía* (Fig.12) (1956), *El flautista* (Fig.13) (1955), (Fig. 14) *Música solar* (1955), *Energía cósmica* (1956) y *Creación de las aves* (Fig. 15) (1957).



Fig.12. Izquierda: Remedios Varo, *Armonía*, 1956, óleo sobre masonite; Fig.13. Derecha: Remedios Varo, *El flautista*, 1955, óleo y nácar incrustado sobre masonite.

Estos cuatro aparecen como fragmentos de la obra *Abismae Aeterno: in memoriam Remedios Varo* del compositor Julio César Oliva, quien aunque no conoció a la artista en vida, admira mucho su obra. Tampoco es casual que a partir de esas obras haya escrito música. Por ejemplo,

en *Armonía*, el pentagrama con objetos marca una melodía, misma que supo aprovechar el compositor. En las otras tres la composición se desarrolló en torno a la musicalidad de los instrumentos representados, como en *El flautista*, con una línea melódica más lírica y fluida.

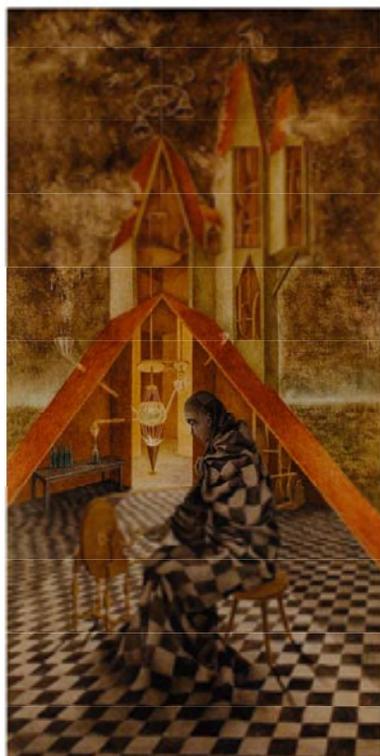


Fig.14. Izquierda: Remedios Varo, *Música solar*, 1955, óleo sobre masonite; Fig.15. Derecha: Remedios Varo, *La creación de las aves*, 1957, óleo sobre masonite.

Igualmente, algunos de los temas de Fernando Pereznieto se puede ver que nacen del conocimiento de la obra de Remedios Varo, pintora por la que sentía un gran respeto y que tiene puntos de coincidencia por el carácter hermético del que está poblada, como por ejemplo, *El saltimbanqui veneciano* (Fig.19) (2000) que guarda una estrecha relación con la obra *El malabarista o el juglar* (Fig. 18) (1956) de la pintora, pues uno y otro muestran el movimiento de las esferas o mundos que el espíritu recorre en cada una de sus vidas hasta llegar a la perfección, de manera que el simbolismo místico queda oculto por la representación de una figura que hace suertes con unas pelotas.

Otro ejemplo es el óleo *Violín triste* (Fig.17) (1999) en el que Pereznieto se permite hacer que el piso ajedrezado de su cuadro se funda con el de la tela del cuerpo de su personaje músico a la manera del alquimista de *Ciencia inútil* (Fig. 16) (1955) de la pintora española. Como

es de notar la solución del pintor es más sencilla tanto en perspectiva como en color, situación acentuada por la complejidad de los paños, en donde la figura de la izquierda es por mucho, más natural en el movimiento de la tela si se le compara con la sencilla curva casi lisa, del ropaje del violinista de la pintura de la derecha.



Comparación motívica entre los cuadros de Remedios Varo, *Ciencia inútil*, 1955 (Fig. 16; izquierda), y de Fernando Pérez Nieto, *El violinista triste*, 1999 (Fig. 17; derecha).

Cabe resaltar que Pérez Nieto tiene en relación a ese mismo cuadro de Varo una litografía con el título de *El alquimista* (1997), que forma parte de su serie *Puebla de mis Ángeles*; esta pieza gráfica muestra a un ángel preparando comida en la cocina del Convento de Santa Rosa e inmediatamente evoca la idea de la mezcla de los elementos, proceso que también se puede ver en la obra de la española. En la pieza de Pérez Nieto la combinación se logra al revolver con una cuchara los ingredientes dentro de una cazuela, en tanto que en el óleo de Varo, el proceso se lleva a cabo por medio del giro de una palanca que activa un sistema de poleas y hace caer los

componentes de una mixtura en un cazo transparente. Ambos casos representan al alquimista, personaje que mediante la combinación de los elementos pretende obtener oro, metal que simboliza el conocimiento. Los temas también muestran correlación entre una y otro productores en otras propuestas, como *Presentimiento* del pintor y *Premonición* (1953) de la artista, o *El pajarero* (1994) muy cercano a *La creación de las aves* (1957).



Comparación motívica entre los cuadros de Remedios Varo, *El juglar*, 1956 (Fig. 18; izquierda), y de Fernando Pérez Nieto, *Saltimbanqui veneciano*, 2000 (Fig. 19; derecha).

Respecto a las obras plásticas que sirvieron como motivo de inspiración para componer música parecen ser escasas, tanto en México como en el extranjero, afirmación basada en la reducida bibliografía existente escrita en el siglo XX sobre la pintura programática.

De este tipo de obras quizá las más significativas sean los *Cuadros para una exposición* del ruso Modest Musorgski (a pesar de ser una obra escrita en 1874 debe su versión más conocida a una transcripción para orquesta que hizo el francés Maurice Ravel en 1922), dedicada al arquitecto Víctor Hartmann en ocasión de su desceso y basada en 16 cuadros del mismo; y la partitura *Tres frescos de Piero Della Francesca*, composición del checo Bohuslav Martinu (1955) también basada en obras plásticas aunque del “quattrocento” italiano.

Otras son la *Sinfonía de Colores* del inglés Arthur Bliss escrita en 1934 y el *Prometeo* del ruso Alexandre Scriabin, dos obras notables que a partir de la interpretación de los colores generan música. En el caso del primero crea una concordancia de tipo anímico donde cada movimiento lleva el nombre de un color: *Purple* para el primero escrito en el estilo de la música de la corte de Luis XIV simboliza para el autor “una exhibición pomposa, amatistas, realeza y muerte”¹¹. *Red* es el segundo movimiento, de carácter festivo, cuyo simbolismo es “rubíes, vino, hornos, festividades, coraje y magia”¹²; el tercer movimiento (*Blue*) es tranquilo y tierno, e intenta representar “los zafiros, las aguas profundas, los cielos, la lealtad y la melancolía”¹³. La última parte (*Green*) es la más intensa y enérgica en su intento de evocar “las esmeraldas, la esperanza, la juventud, la alegría, la primavera y la victoria”¹⁴.

Por otra parte Scriabin interpreta los colores de la luz por medio de sonidos haciendo una correspondencia casi exacta con el orden del espectro lumínico, con excepción del Mi bemol y el Si bemol, colores cuya correspondencia no encuentra pero sí denomina como metálicos. Entonces a cada nota corresponde un color como sigue: Do=rojo, Sol=rosa, Re=amarillo, La=verde, Mi=blanco/azul, Fa sostenido=azul vivo, Re bemol=violeta, La bemol=violeta/púrpura, Mi bemol/Si bemol=gris acero, Fa=rojo/marrón. La razón de esto se hace visible en el momento de ponerla en escena, pues cada pasaje sonoro está acompañado de luces de colores que corresponden a la tabla anterior.

Debido al vínculo de esta investigación con la música para guitarra, se presenta un listado de algunas obras relevantes escritas para dicho instrumento que están basadas en ideas extramusicales relacionadas con la actividad plástica:

¹¹ The Museum of Contemporary Art, *Visual Music*, Thames & Hudson, Los Angeles, 2005, p. 223.

¹² Ibid 11.

¹³ Idem 12.

¹⁴ Idem 13.

Leo Brouwer:

Tres apuntes (1959), Paisaje cubano con lluvia (1984), Paisaje cubano con rumba (1985), Paisaje cubano con campanas (1986), Paisaje cubano con ritual (1989), Hoja de álbum- La gota de agua (1996), Paisaje cubano con tristeza (1996), Paisajes, retratos y mujeres (1997).

Harold Gramatges:

Diseños (1976), sobre una exposición de rostros femeninos del pintor cubano Servando Cabrera, El arpa milagrosa (1983), sobre un cuadro de Fernando Pereznieto.

Tomás Marco:

Tarots (1991), sobre el juego de cartas adivinatorio, en el que cada carta está simbolizada por un tipo de armonía o intervalos que se describen a fondo en los comentarios del disco compacto.

Mario Castelnuovo-Tedesco:

24 Caprichos de Goya (1961) para guitarra sola, basados en el mismo número de grabados de la serie "Los caprichos" de Francisco de Goya y Lucientes de finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

Julio César Oliva:

Suite Montmartre (1976) en homenaje a Toulouse Lautrec, Suite Montparnasse (1976) en homenaje a Modigliani, Abismae Aeterno (1984) in memoriam Remedios Varo, La Pietá (1989), sobre una escultura de Miguel Ángel, Cuadros Mágicos (1995-1998) sobre obras de Fernando Pereznieto, Esculturas amorosas (2006) sobre esculturas de Anabel Fuentes.

Anthony Sidney:

The prosodic procession of the little red peopole with the pointed hat (19790), dedicada a Fernando Pereznieto.

Hasta aquí queda expuesta una breve relación de algunos de los artistas que han contribuido con su arte al enriquecimiento de la música y la pintura por medio del vínculo que han logrado entre las dos. De tal manera que puede hablarse ya de una pintura y una música programáticas como una forma de concebir la obra de arte, herencia del siglo XIX al parecer poco frecuentada en comparación con la práctica plástica y la sonora como disciplinas separadas, razón tal vez de la búsqueda de ambas en torno al *absoluto* como una expresión pura cuyo fin es singularizarlas.

En México los artistas que escriben música programática son escasos en comparación con los que hacen alguna referencia musical de forma plástica. Uno de los legados más logrados en este ámbito es *La jaula* (1976) de Mario Lavista hecha en conjunto con el artista Arnaldo Coen; el nombre de la pieza es la traducción del apellido del compositor John Cage por estar escrita en un estilo conceptualista. El trabajo consiste en tres cubos bidimensionales que están formados por planos superpuestos, superficies de colores que en el primer cubo forman una jaula, en el segundo generan poemas aleatorios y en el tercero música escrita con un sistema de puntos que aparecen y desaparecen cada vez que un plano se sobrepone. Elaboración importante en la creación de finales del siglo XX que a diferencia de los *XXV Cuadros Mágicos* para guitarra de Julio César Oliva, sí fue pensada como una producción conjunta. Para entender mejor esta última partitura se vuelve necesario saber un poco sobre la vida del músico y la del pintor.

1.2. Semblanza de los artistas



Fig. 20. Fernando Pereznieto, fotografía de Gilda Roel (1998).

Fernando Pereznieto (Fig.20) nació en la Cd. de México en 1938, hijo de padres tabasqueños, familia pudiente con larga tradición en el campo del derecho que cuenta hoy en día con un bufete de abogados con el nombre del padre, Leonel Pereznieto, fundado en 1922. Fue egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 1960, año en que lo nombraron profesor titular de la misma facultad. Más tarde realizó estudios de pintura con el acuarelista Edgardo Coghlan de 1960 a 1972 en el taller del maestro.

Fue un artista multifacético, que no sólo trabajó la arquitectura, la gráfica o la pintura, sino también realizó obras cinematográficas, escultóricas y de diseño. En la escultura trabajó el mármol a sugerencia del escultor Henry Moore, quien lo alentó a llevar sus dibujos a tres dimensiones; también trabajó la talla en madera y el vaciado en bronce a partir de sus originales en piedra. Tal vez la más conocida de sus figuras sea la titulada *Vengo a entregarte mi corazón*, un mármol blanco encargado en el año 2000 por el entonces gobernador de Tabasco Roberto Madrazo. En el huecogrado debe la calidad de su técnica al aprendizaje adquirido en el taller *Lacourrière et Frélaud* en 1977 por invitación de Pablo Picasso, a quien más tarde dedicaría su serie

de 69 aguafuertes titulada *Divertimento erótico*. Estudia grabado en la *Villa Schifanoia* en Florencia de 1977 a 1980 y posteriormente de 1981 a 1983 perfecciona su dibujo en el *Gabinetto di disegno degli Uffizi* en la misma ciudad.

En arquitectura destacan el diseño de sus casas *Corazón Otero*, *Tiro al Pichón*, *La Lomita* e *El Castillo* o *Casa Brenda*, así como la proyección del antiguo *Mercado Juárez* en Toluca (1975) durante el gobierno de Carlos Hank González, y la *Central de abastos* (1976) en Oaxaca, ambas construcciones realizadas para Banobras.

Fue digno de reconocimientos de talla nacionales e internacionales entre los que destacan: Premio en el Concurso cinematográfico Luis Buñuel por su obra *La lucha* (1969, México); Mención Especial en el Concurso Nacional del diseño del mueble por su *Sillón Pulman-Pérez* (1971, México); Primer Premio Nacional al Arte Editorial por su libro *Imágenes de la conciencia* editado por la UNAM (1980, México); Primer Premio Nacional de Grabado por su obra *Sonido continuo* (1983, Pelago); Tercer premio Nacional de Escultura por su obra *La felicidad* (1983, Florencia); Primer Premio Nacional de pintura y Premio Nacional de Artes “San Valentino” por sus obras *El amor y la paz* y *Mi ventana* respectivamente (Pescara, 1984), y finalmente, Premio Italia para las Artes Visuales por su obra *La fuga* (Florencia, 1986).

Realizó exposiciones en diversas ciudades de México y del extranjero en países como Italia, Francia, Brasil, España, E.U.A. y Suecia. Cabe añadir que buena parte de su obra ya ha sido publicada pero lamentablemente no se han hecho estudios formales sobre ella. Muchos poetas y escritores han escrito para su obra, entre ellos se encuentran Juan José Arreola (presentación para su libro *La Ciudad de Querétaro*, 1975), Rubén Bonifaz Nuño (texto *Los monstruos de Fernando Pereznieto* del libro *Imágenes de la conciencia*, 1979), Efraín Huerta (texto *La silenciosa belleza* del libro *La Ciudad de Guanajuato*, 1980), Miguel León Portilla (presentación del libro *Presencia Azteca en la Ciudad de México*, 1977), Salvador Novo (presentación de los libros

Apuntes de la Ciudad de México I, 1972, y *Apuntes de Coyoacán y San Ángel*, 1973), Andrés Henestrosa (texto del libro *Conventos Barrocos*, 1979), Carlos Fuentes (presentación del libro *Conventos del siglo XVI*), Matías Goeritz (reseña crítica del libro *Presencia Azteca en la Ciudad de México* publicada en el Excélsior el 11 de diciembre de 1978), Carlos Pellicer (presentación del libro *Apuntes del Méxcio Tenochtitlan*, 1974), Salvador Elizondo (presentación del libro *Presencia Maya*, 1978) y Jaime Labastida (texto *Pereznieto y la vida* para el libro *Varias voces para un mismo canto*, 2000), entre otros.

El tema de la música es recurrente en sus creaciones y por esta razón algunos compositores han dedicado piezas musicales al artista mexicano inspiradas en sus obras plásticas, todas ellas escritas para guitarra, estas son: *El arpa milagrosa* de Harold Gramatges, la pieza *The prosodic procession of the little red peopole with pointed hat* de Anthony Sidney y la serie de los *XXV Cuadros Mágicos* escrita por Julio César Oliva, la cual consiste en un conjunto de 25 piezas en las que cada una lleva algún título de las obras de Pereznieto. Falleció en la Cd. de México el 22 de septiembre del 2001 en su casa, y en ese mismo año recibió el Premio Lorenzo il Magnifico (Florencia) por su trayectoria artística.

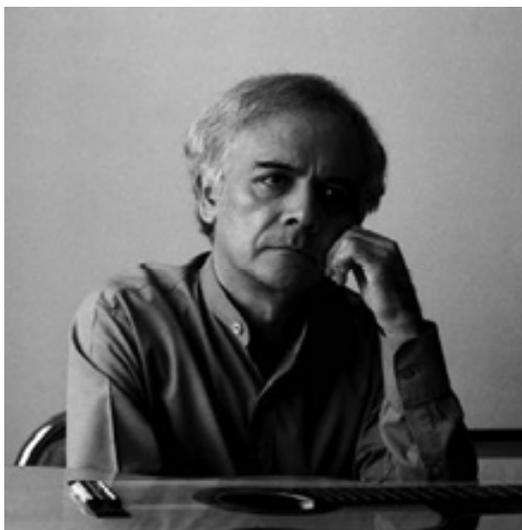


Fig.21. Julio César Oliva, fotografía por Héctor Ávila Cervantes (2009).

Julio César Oliva nació en la Ciudad de México en 1947(Fig. 21). Cuando era niño su padre le enseñó a tocar la guitarra y su hermana lo introdujo al piano a los cinco años de edad. Debido a problemas económicos, este último instrumento fue vendido por su familia, situación determinante para que Oliva se dedicara a la guitarra ya que a pesar de tener un amor especial por el piano no pudo continuar estudiándolo. De ahí que se derive su peculiar forma de componer para el instrumento de seis cuerdas, esto es, parece componer pensando su música para el instrumento de teclado, lo que hace de sus composiciones obras de difícil ejecución. En 1964 ingresó a la Escuela Nacional de Música y dos años más tarde al Conservatorio Nacional, sus maestros fueron Alberto Salas y Guillermo Flores Méndez a quienes dedicó sus dos primeras obras: *Suite Montmartre* y *Suite Montparnasse* respectivamente.

En 1970 tocó el primer programa completo de música de J.S. Bach en México y en 1976 fue el solista invitado para inaugurar la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM. En 2003 se le rindió homenaje en el 6to Festival de guitarra de Taxco por sus 40 años de actividad musical, donde se tocaron los *25 Cuadros Mágicos para guitarra* (escritas entre 1995 y 1998) en la Casa Borda, dentro de una de las salas de exposiciones donde estaban exhibidas las obras del artista Fernando Pereznieto. En el marco de ese mismo festival, el maestro Juan Carlos Laguna estrenó la obra “Santa Prisca” dentro de la Iglesia que lleva el mismo nombre; partitura también escrita por Oliva.

Su obra está compuesta casi en su totalidad para guitarra, en ella se hallan piezas para guitarra solista, dúos, tercetos, cuartetos, sextetos, octetos y orquesta de guitarras. También hay combinaciones del instrumento con voz, flauta y clavecín. En la actualidad existen algunas transcripciones para piano realizadas por el joven arreglista Julio César Castillo, y numerosas versiones orquestales de sus conciertos para guitarra.

Ha publicado su música en revistas como Guitar Internacional (Inglaterra), Gendai Guitar (Japón), Soundboard (EUA), y por las editoras Henry Lemoine, Ricordi, Music Publishers, Musikarf (antes Ediciones Yólotl), Musical Iberoamericana y GSP Publications.

II. Principios, dogmas y métodos de la filosofía oculta.

2.1. Pensamiento mágico y pensamiento pragmático

“...el hombre no es en primer término un ser teórico o pensante, sino un ser práctico, un ser de voluntad y de acción. Su intelecto está íntegramente al servicio de su voluntad y de su acción.”¹

Johannes Hessen

Para entender de forma más completa la obra de los artistas sobre los que trata esta investigación es necesario conocer su forma de pensar el arte, ligada directamente con su forma de ver la vida, ésta es: el espiritismo. En esta breve cita sobre el pensamiento pragmático se resume en buena medida lo que el ocultismo plantea en sus bases, esto es, la voluntad por sobre la razón en el proceso creativo no sólo de la obra de arte sino también como una fuerza a la cual se le debe dar un lugar importante en la toma de decisiones porque rige los actos cotidianos.

Dentro del pragmatismo la practicidad es más importante que la teoría, cuestión común en el ámbito artístico. Si se piensa en ¿cuántos artistas teorizan sobre su obra? o ¿cuántos tienen una formación teórica antes que práctica? Se puede decir que en muchos casos la segunda predomina, lo cual nos lleva a pensar en términos de Arnold Schönberg cuando se refiere a ambas posturas. Así, él define al práctico como un maestro y a su contraparte como un teórico².

En este apartado se mostrará cómo el pragmatismo está inscrito dentro del pensamiento Espiritista, y especialmente en el ámbito artístico. Para ello será necesario revisar el contenido de los escritos espiritistas de Allan Kardec, personaje fundador del Espiritismo en el siglo XIX,

¹ Hessen, Johannes, *Teoría del conocimiento*, Trad. al Español Ed. Época S.A., 1997, México, p. 44, (Primera edición en alemán 1950, Ed. Reinhardt, Alemania).

² Schönberg, Arnold, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, España, 1974, p.p.1-6, Trad. Ramón Barce (Primera edición en alemán 1911, Viena).



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

línea alterna fundada por un grupo de origen católico que tiene como idea principal constatar la existencia del espíritu. La magia es un concepto que también se abordará por ser una actividad de carácter pragmático vinculada directamente con la creación artística. De esta forma las ideas anteriores darán pauta para generar una iconografía nacida del pensamiento espiritista con la finalidad de hacer una interpretación adecuada de las obras.

La magia ya era parte de los rituales de cacería de los primeros grupos humanos. Ritos donde muy posiblemente no sólo intervenía la pintura como una forma simbólica de matar a la presa antes del acto, sino también la música, la danza y la palabra seguramente formaron parte de estas acciones. Estas cualidades eran admiradas por poder plasmar de forma mimética su medio, circunstancia que después dejó de ser importante y dio paso a la iconografía, donde eran más importantes los elementos representados que la manera en que se logran los mismos.

Como base teórica se tomarán los textos de Allan Kardec, figura importante dentro del Espiritismo por haber sido quien sentó los fundamentos de este pensamiento por escrito, lo cual logró con la ayuda de ánimas invocadas por él mismo —sirviendo él como médium— con la intención de reunir el conocimiento de aquellos que ya no formaban parte de este mundo. Como fundador expresa en sus libros las ideas que servirían para establecer los principios del espiritismo, lo cual se tomará como punto de partida para esta investigación por ser de las ideas de Kardec el origen de las de otros autores.

Ahora véase la definición espiritista de magia, que está muy relacionada con lo antedicho:

“Del griego *magos*, sabiduría, sabio, formado de *mageia*, conocimiento profundo de la naturaleza, de donde deriva *mage*, sacerdote, sabio, filósofo entre los antiguos persas: la magia en su origen era la ciencia de los sabios. Todos

los que conocían la astrología, todos los que pretendían poder predecir el porvenir, todos los que hacían cosas extraordinarias e incomprensibles para el vulgo, eran magos o sabios a quienes más tarde se llamó *encantadores*.”³

Dentro de esta definición del *Diccionario Espiritista* de Allan Kardec se habla de la magia como sabiduría, un conocimiento profundo de la naturaleza, idea acorde con la concepción del individuo por ser la suma del corazón y la razón, elementos útiles para dar explicación a todo tipo de fenómenos. Cuestión interesante porque por lo regular la religión se desliga de la razón por estar esta última relacionada con la ciencia, la cual no acepta los dogmas de la fe.

La razón es criticada por el Espiritismo porque la piensa como una inteligencia falseada por la mala educación, el orgullo y el egoísmo, lo que no pasa con el instinto (aspecto pragmático), una inteligencia de otra especie descuidada por el hombre que conduce a obrar casi siempre bien porque nunca se extravía, no deja elección al hombre, a diferencia de la razón, por no tener libre albedrío. En este pragmatismo la intuición es también un concepto interesante porque su valía radica en la transmisión de conocimientos del espíritu al cuerpo, de forma que cuando el cuerpo muere, en el espíritu queda grabado todo el aprendizaje de la vida anterior para que sea útil en la próxima encarnación del mismo. Por ello no resulta extraño para los espiritistas el desarrollo excepcional de algunos individuos en ciertas áreas del conocimiento; en el caso de un músico talentoso la raíz de su habilidad musical se verá como el reflejo de un espíritu que ha progresado bastante en sus vidas anteriores. Esto hace que el instinto vaya de la mano con la intuición, inteligencia reminiscente del pasado que ayuda a la conciencia para que la persona, por medio de la resistencia no cometa las mismas faltas de existencias anteriores. De ahí la importancia del artista, espíritu lleno de conocimiento al que se le ha permitido entrever una parte de “la verdad” por sus logros, y se le ha dotado de una sensibilidad especial;

³Kardec, Allan, *Diccionario Espiritista*, Ed. Edicomunicación, Barcelona, 1986, p.p. 122-123, Traducción al español por Enrique Bosch, (Primera edición en francés, Ed. Didier, París, 1882).

el predominio del sentido moral va de la mano por estar relacionado directamente con la caridad, aspecto esencial para escalar a los niveles espirituales más altos.

La obra de arte es considerada como la inteligencia de “Dios” revelada por un medio físico; la ejecución no depende del ser encarnado sino del espíritu, ya sea el propio o por influencia de otro. En el segundo caso se habla de “inspiración”, una manera de crear en donde un espíritu impetuoso transmite al cuerpo de alguien aquello que quiere realizar, ya sea por medio de un sueño o guiando directamente la mano del artista.

En el caso de la Historia del Espiritismo sucede algo similar, los escritos sobre los que se funda no son más que el dictado que han hecho los espíritus a los hombres por medio de “médiums”, personas con cierta disposición para recibir un espíritu diferente al suyo dentro de su cuerpo.

2.2. El Espiritismo.

Fue fundado por Denizard Hipólito León Rivail nacido en Lyon en 1804, conocido por el nombre de Allan Kardec, pseudónimo adoptado porque él pensaba que era el nombre de su existencia anterior. Se le considera fundador porque hace la sistematización de los fenómenos y le da un carácter de ciencia de observación y doctrina filosófica. Su parte científica parece ser un remanente de la “ilustración” francesa, y su crítica al materialismo una actitud de preocupación ante la “revolución industrial”.

Así mismo es importante notar algunas de las ideas de la Revolución Francesa como parte del dogma; un ejemplo singular es la igualdad entre hombres y mujeres, justificada en el hecho de que el espíritu no tiene sexo definido y por tanto puede encarnar en uno o en otro. Otra es el uso de la paciencia en beneficio de la religión.

Los espíritus habían existido en todos los tiempos pero se les consideraba como almas de gente difunta, y no es hasta el 18 de abril de 1857 el año en que nace el Espiritismo como tal, fecha en que se publica *Le livres des Esprits* de Kardec, libro donde aparece por vez primera el uso del término “espiritismo”. Un año más tarde él mismo funda la revista *Revue Spirita* y crea la Sociedad Parisina de Estudios Espiritistas con el fin de contribuir a la investigación y difusión de este tipo de fenómenos. También en Francia se publicó *La Mediumnité au Verre d'Eau*; en Estados Unidos *The Spiritual Scientist* y *Banner of Light*; en España *Espiritismo* y *Revista Espiritista*, en Alemania *Die Spiritischerationalistische Zeitschrift* y en México *La Revolución Espírita* (1872-1893) dirigida por Refugio I. González.

La ciencia del Espiritismo se hace posible gracias a los “médiums” del latín *medium*, quien es una persona mediadora o intermediaria accesible a la influencia de los espíritus dotada de la facultad de recibir y transmitir sus comunicaciones, una facultad orgánica especial susceptible de desarrollo. Hay toda una tipología que está definida de acuerdo a la manera en que la comunicación se hace posible, ésta puede ser escrita (médium psicógrafo), por medio de dibujos (médium dibujante), por medio de golpes (médium tipólogo), etc.

El catolicismo no reconoce al Espiritismo como parte de su religión y por ello la condena como una práctica de tipo diabólico, aunque hay ciertos casos que acepta como “milagros” y los usa en su favor; baste mencionar la canonización de Pío X en 1924 tras la manifestación de su espíritu. En México la Historia se remonta a mediados del siglo XIX con la llegada de los textos kardecianos después del período de la “Intervención Francesa”, tiempo en que México se ve influido por las modas europeas y se da un afrancesamiento patente hasta el fin del Porfiriato.

Las ideas espiritistas son estudiadas por personajes como Francisco I. Madero, quien fue médium lector y entró en contacto con espíritus como el de su hermano Raúl y el del hermano

José, quien le hace saber su misión en la Tierra. Esto lo lleva a escribir la “Sucesión presidencial” en 1908. Su postura espiritista es criticada en su propio tiempo y es acusado por llevar a cabo prácticas de “charlatanería”. Para el año de 1921 aparecen los primeros vestigios sobre espiritismo en las cartas que José Juan Tablada escribe a sus amigos aunque ya desde antes era practicante. En su trabajo literario se puede rastrear esta veta como en el poema *Fuerza vital* y sus libros *Memorias* e *Historia del Arte en México* de 1923.⁴ Entrado el siglo XX el Espiritismo pierde fuerza debido a una mayor apuesta por el positivismo, actitud difícil de contrarrestar con una filosofía⁵ que se hunde en el pragmatismo a pesar de haber gozado de gran popularidad en el XIX.

Algunos otros personajes pertenecientes a este grupo fueron Ignacio Ramírez, Manuel Gutiérrez Nájera, Santiago Sierra y su hermano Justo, personalidad muy importante para la creación de la Universidad Autónoma de México, hoy la UNAM.

En el ámbito artístico es difícil rastrear a los practicantes de esta ideología, mas algunos temas característicos dan señal de su presencia. Uno de estos es la adopción de “la cuarta dimensión”, concepto que fue investigado por el Dr. J.C. Zöllner en Alemania en el intento de demostrar que el espiritista Henry Slade era un charlatán. Esta idea dio lugar a que algunos matemáticos y físicos se pusieran a trabajar en la demostración de la existencia de la cuarta dimensión, lo cual es teóricamente posible. Si se piensa en que al doblar un plano bidimensional se obtiene uno tridimensional, entonces el tetradimensional habría de surgir al

⁴ <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/juanes.html>; consultada el 3 de septiembre de 2009.

⁵ Allan Kardec define al Espiritismo como “...ciencia que trata de la naturaleza, origen y destino de los espíritus, y de sus relaciones con el mundo corporal.” Pues considera que “El espiritismo es una ciencia de observación y una doctrina filosófica. Como ciencia práctica, consiste en las relaciones que se pueden establecer con los espíritus. Como doctrina filosófica, comprende todas las consecuencias morales que se desprenden de semejantes relaciones.” En: Kardec, Allan, *Qué es el Espiritismo*, Ed. Hojas de luz, España, 2006, p.p.2-3, (Primera edición en francés 1862, Ed. Didier, Francia).

doblar el de tres dimensiones. Por ejemplo, en el cuadro *Crucifixión (corpus hiperbicus)* (1954) Salvador Dalí sugiere esa situación al pintar el hipercubo desplegado a manera de cruz para ser doblado y lograr así una forma de cuatro dimensiones. Otros artistas como Picasso, Metzinger y Duchamp dan muestra de su búsqueda con sus cuadros cubistas, pinturas que pretenden mostrar una forma tridimensional vista por todos sus lados simultáneamente, es decir, la manera en que se vería un volumen de tres dimensiones en una cuarta dimensión. Por último, hay que recordar que Boccioni en tiempo de la corriente futurista ya decía que la multiplicidad de partes de un objeto no representaba una sucesión de movimiento sino más bien una continuidad de las formas en el espacio, o dicho de otra manera, las cosas vistas desde un punto de vista tetradimensional.⁶

⁶ http://www.strangehorizons.com/2002/20020916/fourth_dimension.shtml; consultada el 8 de septiembre de 2009.

III. Simbolismo espiritista en la pintura y en la música.

3.1. El simbolismo espiritista en la obra de Fernando Pereznieto.

En la obra de Fernando Pereznieto hay varios indicios que permiten afirmar que fue practicante del Espiritismo. En principio se puede rastrear en su obra, para sustentar la presente investigación se han revisado casi la totalidad de sus publicaciones con excepción de 5 libros, debido a que las ediciones están agotadas. También se consultó una tercera parte de sus cuadernos de apuntes equivalente a unas 30 libretas. Por difícil que parezca, hay obras que develan algunos conceptos del pensamiento espiritista, generalmente indicados con los títulos, aunque hay otros que tienen nombres comunes que contrastan con el contenido simbólico de los cuadros, por esta razón, los ejemplos que se revisarán en el presente apartado serán correspondientes a ambos casos.

Una serie muy significativa es *Los pecados capitales y cómo ejercerlos con propiedad*, ésta consta de piezas realizadas en litografía y al aguafuerte. Hay otras obras de carácter religioso como el óleo de gran formato intitulado *La Torre de Babel* (1993), *Los pecados de San Fernando* (1984), y *Adán y Eva en el paraíso* (1995).

En particular hay algunas que hacen referencia a conceptos espiritistas como por ejemplo el óleo el *Vuelo de los ángeles* (1993), *Dualidad* (1997), la serie *Puebla de mis ángeles*, sus series dedicadas al dibujo de ciudades coloniales como *Querétaro*, *Guanajuato* y *Oaxaca*, todas ellas colmadas hasta la saciedad de representaciones espiritistas, y por supuesto la serie de su exposición *Imágenes de la conciencia* presentada en el MUCA de la UNAM en 1980. Estas ideas espiritistas son la representación de esferas o niveles a los que asciende el espíritu, el continuo uso de formas etéreas y borrosas que simulan la presencia de las ánimas, la cuarta dimensión como una serie de círculos concéntricos de colores vibrantes, y el desmembramiento de algunas figuras, situación que no podría darse si se tratara de personajes materiales.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Elementos de los que el autor se vale para lograr el acabado de la representación de estas fuerzas místicas, son el difuminado y el uso de la pistola de aire, aunque mediante el manejo de la técnica del grafito es como mejor consigue figurarlos.

Algunos de los símbolos que conforman la iconografía de Pereznieto e indudablemente ligados a los símbolos espiritistas son los siguientes:

1. La flor.

Es la fertilidad de aquello que está vivo (hombres, mujeres, planetas), la vida inextinguible del Universo.

2. El huevo.

Simboliza la unión del cuerpo (cáscara) con el espíritu (yema) por medio del periespíritu (albúmina).

3. La esfera.

Se trata de una referencia a los lugares donde habitan los espíritus. Hay nueve esferas que corresponden a los nueve planetas del sistema solar y cada una de ellas denota el grado de avance en la escala espiritual, aunque el orden de los mismos no se corresponde con el grado se afirma un tipo de vida mejor que en la Tierra.

5. El corazón.

Es un símbolo conocido como el amor de Cristo, y tiene una significación también relacionada con el nombre de la esposa del pintor. Es menester saber que este símbolo está relacionado directamente con la parte intuitiva.

6. Los instrumentos de cuerda.

Estos tienen un carácter evocativo, el de la esposa del artista, Corazón Otero, derivado de la palabra cuerda (chordae), proveniente de corazón (corde) en su raíz latina, pues el golpe de aquella sobre el laúd es similar al del latido del corazón en el pecho. Al mismo tiempo tienen

un sentido nostálgico por traer a cuenta la idea del recuerdo, del latín “ricordare” que quiere decir pasar por el corazón.

7. Los ángeles.

Son los espíritus puros, es decir, los que hacen el bien y han llegado al grado más alto de la escala; mensajeros de Dios encargados de velar la ejecución de sus designios en el Universo.

8. Los magos.

Son los personajes encapuchados que visten de color rojo en casi la totalidad de los cuadros del artista. Representan la sabiduría y en muchos casos aparecen como espíritus.

9. La transparencia.

Indica el entendimiento que puede haber de las palabras de los espíritus al iluminar un médium, su calidad cristalina es lo que hace pasar el mensaje como la luz por una ventana, objeto que refracta el haz (médium) y da lugar a la interpretación. El cristal puede interpretarse como la perfección de los cuerpos inorgánicos.

Dos de las series en que este elemento predomina son *Mi sueño de Florencia* y *Mi sueño de Venecia*, donde la transparencia siempre permite ver elementos del paisaje.

10. La cabeza bicéfala.

Este recurso es recurrente y muestra la separación del espíritu que a veces puede tener el individuo; en ciertos casos puede interpretarse como un espíritu que está actuando sobre un médium.

3.2. El simbolismo espiritista en la obra de Julio César Oliva.

Dentro de la obra de Julio César Oliva también hay obras que abordan temas de tipo místico, algunos de forma directa y otros con un doble significado, uno esotérico y otro exotérico.

Dentro de la música del compositor hay un uso de formas variadas como el estudio, la canción,

el tríptico, la sonata, la suite y el concierto. Un aspecto particular dentro de estas formas es el número de piezas que conforma cada obra, donde son constantes los números 1, 2, 3 y 4, los dos últimos usados para las suites, las sonatas y los conciertos, mientras que los primeros son para piezas más independientes. Los números 5 y 6 sólo aparecen dentro de una obra cada uno, mientras que el 7 aparece en una serie de canciones para niños, una suite y unas piezas sobre poesía de Borges. No hay otros números que sigan la secuencia del siete, cifra que corresponde a la séptima esfera o nivel en la escala del espíritu que a su vez es el número de capas del que está compuesta la esfera terrestre.

Aunque existen tres obras de mayor extensión que tienen más partes, éstas son, una serie de estudios de formas musicales conformada por 14 piezas, otra serie de estudios estilísticos conformada por 20, y la más numerosa, sobre obras de Fernando Pereznieto, la de los *XXV Cuadros Mágicos* para guitarra. Todo ello implica que los números tienen una fuerte significación para el compositor al momento de crear. La ideología del compositor, como él bien lo dice, es una conjunción de todas las formas de pensamiento que ha estudiado a lo largo de su vida, por esta razón dependiendo el período en que compuso, cada obra está impregnada en mayor o menor medida por el simbolismo de alguna de ellas. Entre éstas se encuentran las de carácter hinduista, las de tipo rosacruz, espiritista, católico, profético, etc.

Algunas obras del catálogo del compositor que tienen referencias esotéricas las cito a continuación:

1. *Abismos Eternos* (1984, obra para guitarra sola “in memoriam Remedios Varo”).

Música compuesta sobre pinturas de Remedios Varo, la que en el transcurso de la pieza desarrolla 11 temas diferentes que corresponden a 11 cuadros de la pintora, de los que escoge aquellos que tienen más una afinidad musical, como por ejemplo, “Armonía” del que extrae el tema de la partitura marcada con objetos. Aquí es importante tener en cuenta que los símbolos

de la alquimia son parte fundamental en la iconografía de Varo, mismos que dentro del Espiritismo son válidos.

2. *El Juego de Abalorios* (1985, obra para guitarra sola “sobre una lectura de Hermann Hesse”).

Movimientos: I. Preludio (Castalia), II. Nocturno (Magister Ludi), III. Cuasi Fuga (El Juego de Abalorios).

Conjunto de tres piezas que nacen de la interpretación de la novela del mismo nombre escrita por Hermann Hesse, en cuya historia se narra el relato de la vida de un “Magister” y la manera en la que el conocimiento lo lleva a obtener dicho grado religioso. En la música se puede apreciar una complejidad creciente dentro de la serie de 3 partes que la conforman. Con esto quiero decir que cada pieza está construida sobre una forma musical más complicada que la anterior, y el compositor a su vez va de lo homofónico a lo polifónico¹.

3. *Tres Plegarias Místicas* (1994, obra para guitarra sola). Partes: I. Dios mío ¿Por qué me has olvidado?, II. ¡Oh, Jesús!, lleva mi súplica a tu Padre, III. Señor, muéstrame tu rostro.

Éstas tienen un carácter eclesiástico que se nota en el uso de una armonía rigurosa y se refuerza con las notas largas de los acordes, las que marcan tan sólo los grados de la escala sobre los que fluye la armonía de forma lenta y apacible. El nombre de cada parte ya desde el título sugiere el carácter religioso de la obra, misma que se refiere Jesús y a su Padre.

4. *XXV Cuadros Mágicos* (1995-1998, obra para guitarra sola “sobre obras de Fernando Pereznieto”). Piezas:

¹ La homofonía es la suma de la melodía y la armonía, es decir, una línea que canta acompañada por acordes. En cambio la polifonía es la suma de dos o más melodías, que en su movimiento inevitablemente dan lugar a la parte armónica, es decir, generan acordes. Por tanto, la polifonía también implica a la armonía aunque de una forma dinámica, pues los acordes no se usan como acompañamiento sino son consecuencia del movimiento de las voces.

I. Vengo a decirte que te quiero, II. La guitarra de cristal, III. Homenaje a Chopin, IV. Los diseños de mi corazón, V. El pescador de ilusiones, VI. El laúd encantado, VII. Desde que te vi te entregué mi corazón, VIII. Dúo de amor en Florencia, IX. Te protegeré siempre, X. El punto de partida para llegar al infinito, XI. El nacimiento de la música, XII. La pluma del poeta, XIII. Presentimiento, XIV. La voz de la conciencia, XV. Los secretos de la media luna, XVI. Hacia mundos más luminosos, XVII. La venus del sonido, XVIII. Transfiguración, XIX. Romanza, XX. Fantasía, XXI. En la soledad y el silencio, XXII. Evocación, XXIII. Tocata, XXIV. Apasionadamente, XXV. El amor a la música.

Serie en donde el espiritismo de la plástica de Pereznieto es interpretado por medio de sonidos; los títulos favorecen las formas compositivas musicales.

5. *Los cuatro elementos* (2004, obra para cuarteto de guitarras) Movimientos: I. Tierra, II. Agua, III. Aire, IV. Fuego.

Hace referencia a cada uno de los elementos que según Platón eran la base generativa de todo el universo, el fuego, el aire, el agua y la tierra, diadas que se contraponen y se complementan. En esta partitura es importante notar que cada elemento está representado por un intérprete, de ahí que sea un cuarteto para guitarras.

Lo anterior es el indicio que se puede hallar en la obra de cada uno de los artistas como pertenecientes al grupo espiritista, mas para justificar estas manifestaciones será necesario tomar en cuenta otros documentos de carácter personal para afianzar esta idea.

3.3. Los cuadros mágicos, relación simbólica entre pintura y música.

En el caso del pintor, se puede verificar dicha pertenencia, por medio de dos relatos en donde él mismo da cuenta de sus prácticas mediumnísticas; uno de estos es el titulado “ El Botitas”² el cual narra la experiencia de la primera sesión espiritista a la que asistió en la zona de Tacabuya con un tal don E.P., siglas que se refieren a *El Paparruga* o Edgardo Padilla, padre del músico César Costa, hombre a quien cuenta sobre una de sus anécdotas de alguna sesión y más tarde queda convencido de la existencia de los espíritus tras haber presenciado su manifestación.³ La afirmación de estas dos historias se constató con la información proporcionada por Corazón Otero en la entrevista que se le hizo en Monterrey en marzo de 2009 (ver anexo). Ella relata ambas casi de memoria, situación que hace pensar que aunque probablemente Fernando Pereznieto se las contó, las recuerda más bien como están escritas por la mano del artista.

Relacionarlo con otros personajes es difícil por la escasa información al respecto, pues tanto ella como Fernando omiten los nombres de los asistentes a las reuniones espiritistas por tratarse de “(...)un grupo formado por viejos políticos intelectuales(...)”⁴ muy cerrado. Gracias a la entrevista a Corazón Otero fue posible saber que el músico violinista que asiste a la sesión en que su violín es tocado por los espíritus era Icilio Bredo⁵. A pesar de que los nombres no fueron recabados en las entrevistas fue posible obtener información sobre Ezequiel Padilla

² En su libro: Pereznieto, Fernando, *El encanto de una plática intensa. Remembranzas*, Editorial Themis, México, 2004, p.p. 143-147.

³ Esto se puede revisar en: Pereznieto, Fernando, *Encuentros. 20 recuerdos y una canción desesperada*, Instituto de Cultura de Tabasco., México, 1997, p.p. 73-82.

⁴ Ibid 2. p. 78

⁵ Violinista de origen italiano que fue llamado para cubrir el lugar del fallecido director de orquesta José Rocabruna en la Orquesta Sinfónica de la Universidad, cuya sede apenas había cambiado del Anfiteatro Simón Bolívar en la Escuela Preparatoria al Auditorio Justo Sierra en la Facultad de Filosofía y Letras en Ciudad Universitaria. El período que esta orquesta estuvo a su cargo comprende los años de 1962 a 1966.

(padre de Edgardo Padilla), abogado que tuvo mucho fuero político ya desde el año 1922 cuando fue diputado por vez primera y mantuvo su cargo hasta 1926, dos años más tarde fue Procurador General de la República durante el mandato de Plutarco Elías Calles y Ministro Extraordinario en Italia y Hungría en el período presidencial de Pascual Ortiz Rubio. En 1940 es Secretario de Relaciones Exteriores y seis años después fue candidato a la presidencia por los partidos PDM (Partido Democrático Mexicano) y PAN (Partido Acción Nacional). No fue elegido y en su lugar quedó como presidente Miguel Alemán Valdés por el PRI (Partido Revolucionario Institucional).

Ante la derrota Ezequiel Padilla se fue a vivir con su familia a Scarsdale y Rye, ciudades neoyorquinas, y al término de la gestión de Alemán regresó a vivir a una mansión en Av. Revolución cerca de Tacubaya. Entre sus amistades cabe nombrar a Nicolás Pizarro Suárez, abogado y asesor de compañías afianzadoras y de seguros, y director del ISSTE en el período 1940-1946, y a Julio Serrano Castro, asesor del presidente Lázaro Cárdenas en materia laboral y presidente de la Junta General de Conciliación y Arbitraje, también Subdirector General de PEMEX y senador representante de Chiapas. Los hijos de estos tres importantes políticos fueron a su vez amigos: los tres licenciados en leyes por la UNAM (1954-1958) Manuel Pizarro Suárez, Julio Serrano Castillejos y Edgardo Padilla, este último educado en el Colegio Alemán donde más tarde estudiaría su hijo César Costa, lugar donde seguramente conoció a Fernando Pereznieto aunque su familia posiblemente ya tenía cierta relación por la tradición en materia de leyes.

Ahora, respecto a Julio César Oliva, se puede decir que el indicio más claro de su práctica espiritista está dentro de los apuntes que suele vender en sus recitales, donde aparecen ya desde la primera página una lista de frases; dos de ellas llaman la atención: una es “A veces se

comprende más con la intuición que con la razón”⁶, aspecto que es importante en la creencia del espíritu como ya se vio en el apartado referente al pragmatismo. Otra frase es “Muchas veces la soledad, el silencio y la contemplación pueden ser nuestros mejores guías”, línea que aparece referida en *El Libro de los Médiums*⁷ para poder evocar de mejor manera a un espíritu.

Esta última idea tiene concordancia con la forma en que Oliva genera su música, pues de acuerdo a lo que él contó en una charla en el año 2003 en la ciudad de Taxco, Guerrero, la creación la logra al visitar ciertos lugares como por ejemplo un parque, donde se pasea y contempla el entorno, de repente hay alguien que le dicta aquello que debe escribir (un espíritu) y lo hace, entonces se puede pensar que funciona como un médium musical. En esa ocasión también habló sobre la autoría de sus creaciones, y argumenta que en realidad sus composiciones no son suyas, son de alguien más quien se las dicta desde otro lugar, él lo único que hace es transcribir lo que escucha. Este tipo de práctica la han utilizado algunos espiritistas como Allan Kardec, el propio fundador de esta corriente, a quien fueron dictadas las enseñanzas de los espíritus al funcionar como médium. De ahí que él tampoco considere los libros de su autoría y lo exponga al lector para que se entienda que él es sólo un mediador entre el mundo de lo inmaterial y lo tangible.

Ahora si se regresa a los apuntes de Oliva y se revisa la introducción, en el punto No. 4 de sus objetivos aparece: “Exponer algunas corrientes de pensamiento por las cuales me he sentido atraído desde siempre: misticismo, gnosticismo, hermetismo, esoterismo, profecías, y

⁶ Este conjunto de escritos son unas fotocopias engargoladas que en su portada tienen escritos los temas que tocan: el romanticismo como una mística en el arte, la música y la guitarra, la metodología en la guitarra, breve historia de la guitarrística en México, apuntes personales, y breve reseña autobiográfica. El nombre del compositor aparece también en la portada y aunque no tiene índice, las páginas están numeradas del 1 al 47.

⁷ Kardec, Allan, *Libro de los Médiums*, Grupo Editorial Tomo, México, 2003., p. 242., Trad. Gilberto Domínguez, (primera edición en francés, Ed. Didier, París 1861).

otras más; siempre ligadas a la música, al ser humano y a la vida.”⁸ Nota de valor para saber cuáles son algunas de las inquietudes del artista y así poder entender mejor su obra de acuerdo a las diferentes corrientes de pensamiento que ha estudiado.

Por último, en la sección referente a sus “apuntes personales” hay dos puntos relevantes; el primero en la parte cuarta, en que habla de la primacía que se le ha dado al pensar (ciencia como fin) en detrimento del percibir, y dos, del egoísmo como un sentimiento que prima sobre el amor. Ambas ideas relativas al pensamiento místico espiritista; una, como se vio antes, la intuición debe ser más importante que la razón, y la postrera, que se debe profesar el amor hacia el prójimo porque sólo el amor puro y la contemplación pueden llevar al practicante a los niveles más elevados. En la misma sección en el punto sexto habla sobre la alquimia medieval, y la forma en que se usaba la música para curar, ambas referencias vinculadas con el hermetismo; sugiere al lector que ahonde en el arte y la música como el médico alquimista, incitándolo a tocar de forma profunda para conocer realmente el espíritu y la esencia misma del arte. Y esto es porque el espíritu es quien dicta al cuerpo lo que habrá de hacer, de tal forma que si se confía en el aquél, por medio de la intuición se podrán plasmar las enseñanzas de la “otra inteligencia” en obras llenas de sabiduría, en obras de arte.

También en la entrevista que se le realizó proporcionó datos que dejan ver su práctica simbólico-mística dentro del Espiritismo, como es su interés por lo sobrenatural, lo inexplicable y lo místico así como el uso de símbolos cristiano-espiritistas dentro de los códigos numéricos que se crea; de esta forma el 3 por ejemplo, dentro de la gama de significados posibles está el de la trinidad donde aparece el espíritu.

⁸ También es interesante ver cómo define su propia música. “Mi música es un lenguaje que sugiere un intento de alejarse del mundo y de tratar de descubrir los misterios, lo mágico, lo sobrenatural. Es la búsqueda del amor, llegar a lo apolíneo y a lo dionisiaco, al eros y al tanatos. Es como una revisión constante de los valores filosóficos. Es un intentar descubrir Otra Realidad.”

3.4. Análisis de las obras.

Tras haberse dado las pruebas de que ambos artistas tienen una relación con el ejercicio del Espiritismo, a continuación se procederá con el análisis de las producciones, para lo cual se hará uso de las ideas simbólico-místicas propias de este grupo.

La serie de obras plásticas que seguramente inspiró a Oliva a escribir los *XXV Cuadros Mágicos* para guitarra fue la de *El mundo mágico* de su amigo Pereznieto. En esta última la iconografía espiritista prevalece, de ahí la idea de Oliva de escribir música sobre las obras. En su música da su propia interpretación de las creaciones de Pereznieto y en lo posible intenta conservar el simbolismo de las mismas.

EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA (Fig.22)

“¿Por qué hay, en muchos de sus cuadros, un huevo?

¿Por qué salen de él hombres o corazones?

Este huevo ¿Lo protege del mundo?”⁹

Jaime Labastida

Esta obra como muchas otras del pintor presenta distintas versiones de un mismo tema, en el caso de esta creación el tema está inscrito en el título del cuadro y hace referencia al nacimiento del espíritu. El artista casi siempre parte de un apunte que después se transforma en un estudio y luego en un boceto, último que puede servir para generar una obra mayor. En el caso de *El nacimiento de la música* existen variantes no sólo en el uso de técnicas y materiales sino también en la propia representación del tema. Así, tenemos una versión tallada en pino antiguo¹⁰ y otra hecha sobre mármol¹¹ que parece una obra intermedia entre la escultura y la

⁹ Pereznieto, Fernando, *Pensamientos a la obra de Fernando Pereznieto*, Ed. Estudio Fernando Pereznieto, México, 2001, p. 241.

¹⁰ Esta obra tiene unas dimensiones de 100x73x73 que aparece en el libro: Pereznieto, Fernando, *El amor a la música*, Editorial Themis, S.A. de C.V., México D.F.1994,p.p. 43-47. Una reproducción frontal fue utilizada para el

gráfica por tratarse de un relieve. Las versiones gráficas son más y existen diferencias técnicas que van desde el dibujo hasta el óleo¹² y el aguafuerte¹³. De ellas, la última es la que será mi objeto de análisis por haber sido la que inspiró al compositor Julio César Oliva a escribir la pieza que lleva el mismo nombre y corresponde a la No. XI de la serie de los Cuadros Mágicos.



Fig.22. Fernando Pereznieto, *El Nacimiento de la Música*, sin fecha, 40x60 cm; aguafuerte. Colección Particular, México.

En el aspecto formal se puede establecer la siguiente revisión: obra impresa en formato horizontal que guarda una proporción de 1:1.5 entre su lado mayor y su lado menor. Cargado hacia la izquierda se encuentra una figura con un instrumento de cuerda dentro de un huevo cuarteado, el que reposa sobre una franja de color negro sobre la que se proyecta su sombra. El personaje viste de color rojo y porta un sombrero sobre la cabeza, su mano y su faz son blanquecinas. El color del huevo es de un gris azulado con una franja blanca.

diseño de la carátula del CD: López, Silvina (ganadora del premio SONY en el V Concurso Internacional de Guitarra Manuel M. Ponce), *Música Latinoamericana para Guitarra*, Sony, México, 1998.

¹¹ Reproducción del relieve en mármol *El nacimiento de la música* de 61.7x50.2x8 cm. en: Pereznieto, Fernando, *Varias Voces para un mismo canto*, Editorial Themis, S.A. de C.V., México, 2000, p. 37.

¹² Reproducción de estudios y óleo *El nacimiento de la música* publicados en: Pereznieto, Fernando, *El Mundo Mágico de Fernando Pereznieto*, Fundación tabasco A.C. Luis Donaldo Colosio., Tabasco, 1994., s/p.

¹³ Esta reproducción de *El nacimiento de la música* aparece en: Pereznieto, Fernando, *Música en Silencio*, Gráficos Lor., México, 1999, s/p. La popularidad de este aguafuerte tal vez se deba a que apareció para ilustrar el billete de lotería del Zodiaco del día domingo 15 de enero de 1995.

En el fondo se aprecia una línea de horizonte en el que la tierra ocupa mayor espacio; por medio de curvas de azules claros y oscuros aparecen simuladas las montañas, y el cielo denota limpidez por su tonalidad clara. El color rojo acentúa un punto armónico¹⁴ dentro de la composición y genera un contraste de tonos primarios con el entorno. La luz es cenital y cae de frente con una angulación de derecha a izquierda. Las líneas curvas de las figuras compositivas contrastan con las líneas del formato rectangular del cuadro, lo que hace que se genere tensión.¹⁵



Fig.2

3. H.Bosch, *El jardín de las delicias*, tríptico, óleo sobre tabla.

¹⁴ Aquí me refiero al sitio en que la composición está dividida geoméricamente por medio de líneas imaginarias, donde la proporción entre las partes es una relación armónica que nace a partir de la división del plano en fracciones casi siempre impares (tercios, quintos, séptimos) o de números irracionales (φ , π , etc.) de las que se derivan las divisiones armónicas ($1/\varphi$, φ^2 , φ^5 , etc.)

¹⁵ La tensión es una fuerza que tiene magnitud y dirección, que hace que las formas se repelan o se atraigan dependiendo de las formas que se encuentran contrapuestas, lo que genera sensación de movimiento donde no lo hay, es decir un dinamismo relativo.

En el aspecto simbólico la representación del huevo es frecuente en obras del renacimiento, de forma especial en representaciones alquimistas. Ejemplos son *El Jardín de las Delicias*¹⁶ (Fig. 23) en la parte que corresponde al *Edén*, donde se ve un tumulto de hombres entrando en un huevo y el panel del *Infierno*, en el que se ve un hombre gigante con cuerpo aovado, ejemplos que permiten apreciar cómo la representación en torno al elemento iconográfico del huevo no ha cambiado drásticamente si se compara con la manera en que la pintora española Remedios Varo lo hace siglos más tarde, quien se refiere constantemente a la forma oval en pinturas como *La Huída* (Fig. 24) y *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco* (Fig. 25), pues a veces aparece como el propio objeto ovoide y en ocasiones queda sugerido por el volumen de las formas.

El huevo cósmico es un símbolo de la inmortalidad que también pertenece a la forma de la piedra filosofal¹⁷. Es supuesto que cuando un ser está por morir, teje un huevo alrededor suyo para volver a nacer bajo una nueva apariencia. Este simbolismo se repite en otra de sus obras titulada *Renacimiento* (Fig. 26), la que es muy similar a *El Nacimiento de la Música* y que se distingue porque no porta un instrumento musical y el huevo resquebrajado como único elemento sobre un fondo uniforme.

El huevo como elemento simbólico en la obra de Perezniето hace referencia al continuo renacer de la música, pues cada vez que se toca, comienza nuevamente. La música puede estar escrita, pero no tiene vida sino hasta el momento en el que se tocan las notas del pentagrama y en el momento en el que se escucha un sonido, el anterior ya está muriendo como una sucesión que se renueva, un sonido por otro.

¹⁶ Para una revisión detallada del tríptico, revisar: Dixon, Laurinda, *Bosch*, Phaidon, Col. Art and Ideas, Londres, 2003. , p.p. 260-271.

¹⁷ Rivera, Magnolia, *Trampantojos: El círculo en la obra de Remedios Varo*, Ed. Siglo XXI, México, 2005. , p.p. 171-173.



Fig.24. Izquierda: Remedios Varo, *La Huida*, 1961, óleo sobre masonite; Fig.25. Derecha: Remedios Varo, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959, óleo sobre tela.

También ocurre lo mismo cada vez que se ejecuta la misma pieza, una interpretación nunca será igual a otra por más espléndido que pueda ser un concertista al tocar la misma melodía dos veces. En este punto aparece la renovación, el cambio, la inmortalidad otorgada por un tañedor que da vida a la música para después dejarla en silencio, ciclo que se reitera mientras exista alguien que transforme la materia, el alquimista. Del instrumento de cuerdas es difícil aseverar si se trata de un laúd o una mandolina, pero lo que importa es que tenga filamentos que den origen al sonido, pues hace referencia al instrumento que su amada practicaba todos los días, Corazón Otero, guitarrista quien me comentó: “En este cuadro simplemente representa, de una manera muy personal el inicio de la música.”, inicio y final, dos momentos que se requieren el uno del otro para tener sentido en sí mismos. Todo lo que comienza termina y todo lo que se acaba da lugar a un nuevo origen. El tema aparece sobre un paraje desolado, un lugar sin referencia alguna más que unas montañas y un campo vacío ¿será que se trata de uno de los mundos en los que el espíritu puede renacer? Es posible porque aquellos

mundos en los que el espíritu se eleva son los demás planetas de nuestra galaxia que bien pudieron ser interpretados por Pereznieto.

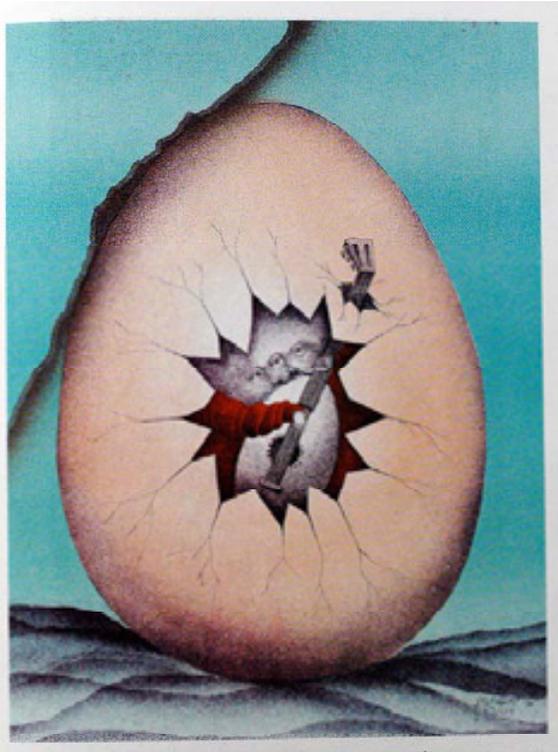


Fig. 26. Fernando Pereznieto, *Renacimiento*, 1996, litografía.

Los colores que utiliza en este aguafuerte son tristes, y aunados a la soledad y la mirada baja del personaje refuerzan esta sensación. En el tratamiento del volumen no se puede decir mucho, la gama de color y de tono es escasa, y las sombras que sugieren las formas son mínimas, podríase decir una imagen casi plana. Esto demuestra que el dibujo es algo predominante en el grabador, pero un dibujo muy lineal y poco preocupado por el juego de luces y sombras, así como del color. Esto hace pensar en que el interés del artista está centrado más en la técnica y el tema de sus creaciones, también reflejados en la multiplicidad de éstas que practica para llevar a término sus ideas.

En la música de Oliva (Fig. 27)¹⁸, escrita en la tonalidad de Mi menor, se puede decir que se trata de una breve historia de la música que va desde un sonido primigenio hasta una forma fugada al tratar un mismo tema en cada uno de los estilos propuestos por el compositor: barroco, romántico, impresionista (él mismo representado)... después del cual hay un silencio para volver al México Romántico del siglo XX¹⁹, punto de término. De forma general expone a la música desde su nacimiento con un sonido y traza su desarrollo a través del tiempo tomando un tema como base para la construcción de las distintas variaciones que se dan en cada período de acuerdo a las formas usadas, por ello tiene un desarrollo que va de lo más sencillo a lo más complejo. Entonces hace uso del canto de una voz, después introduce la homofonía, la armonía y la polifonía. En las formas utiliza el preludio en cada una de sus variantes estilísticas y hasta el final concluye con una fuga. De la misma manera como la armonía vio sus primeras luces en la cultura, la obra comienza hablándonos sobre quintas paralelas²⁰, que interpretan una melodía primitiva e imponente en una escala que parece ser el modo frigio²¹.

¹⁸ Escuchar pieza No.1 del disco compacto.

¹⁹ El Romanticismo musical en México se extendió hasta principios del siglo XX. Aquí hago referencia al tema de la “Fuga” porque a pesar de haber sido compuesta en 1929, muestra el carácter romántico de Ponce, mismo que se refleja en su “Sonata Romántica” del mismo año escrita en el estilo de Franz Schubert. Este período a veces se define como posromántico.

²⁰ Una quinta es el intervalo genérico de 5 grados entre dos notas. P.e. Do-Sol; Re-La; Mi-Si, etc. Así, una sucesión de quintas paralelas consiste en que esta distancia de cinco grados que guardan dos notas se repita inmediatamente después de una primera. P.e. Do-Sol seguido de Fa-Do.

²¹ Las escalas se componen de dos tetracordes cuyas relaciones entre notas varían si se trata de un modo mayor o uno menor. En el caso del modo mayor entre la tercera y la cuarta nota de la escala, y entre la séptima y la octava están los intervalos más pequeños (medio tono), mientras que en el modo menor estos intervalos están entre la segunda y la tercera, y entre la quinta y la sexta notas. En los modos medievales lo que ocurre es que dentro de las mismas escalas cambia el lugar de la tónica (primera nota), lo que crea un cambio de modo aunque se trate de la misma tonalidad. El modo frigio empieza por el tercer grado de la escala si se trata de un modo mayor, y en el cuarto si es un modo menor. P.e. En Do mayor se tendría el modo frigio de Mi, y en La menor se tendría el frigio en Re.



Fig. 27. Julio César Oliva, *El Nacimiento de la Música*, 1998, música para guitarra.



Fig. 28. Fragmento de la transcripción para guitarra del *Preludio de la Suite para laúd No. 1 en Mi menor* de J.S. Bach.

Más adelante parece contarnos otra historia. En ésta aparece un recitativo que está formulado como lo hace Bach en el prelude de la *Suite para laúd solo No. 1 en Re mayor* (Fig. 28). Sin

embargo, el uso de la escala menor armónica²² genera pasos de segunda aumentada²³ en repetidas ocasiones, lo que hace que parezca una sutil referencia a las escalas orientales; a esto contribuye también lo monódico de la línea. Durante una modulación a Do mayor comienza una entrada de voces dando lugar a una fuga, esta vez similar a la de la *Suite para laúd solo No. 3* de Bach (Fig.29).

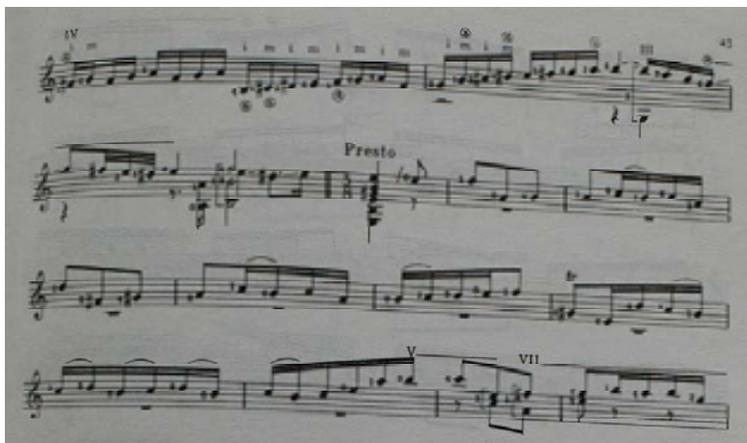


Fig. 29. Fragmento de la transcripción para guitarra del *Preludio de la Suite No. 3 para laúd* de J.S.Bach.

Después, emerge un episodio del romanticismo, donde aparece una sección de acordes martillados a la manera del *Preludio No. 4* de Chopin (Fig. 30), en el que hace uso de sus recursos armónicos acostumbrados, como una armonía más llena con muchas séptimas en los acordes. Posteriormente, el acompañamiento es una mezcla de arpeggios²⁴ y sonidos superpuestos. Modula a mi menor y canta el tema de una forma más libre y orgánica, que se relaciona más con el estilo del compositor. Este episodio termina en la tónica y da lugar a una pausa. Y es aquí donde probablemente llegamos al siglo XX de este *Nacimiento de la Música*.

²² La escala menor armónica tiene el séptimo grado ascendente de la escala natural alterado. La escala menor natural es la que tiene los mismos sonidos que su escala relativa mayor, es decir no sufre alteraciones (bemoles o becuadros).

²³ La segunda aumentada es el intervalo de 3 semitonos entre dos notas. Ej. Re-Fa (Re-Re#-Mi-Fa).

²⁴ El arpeggio es tocar un acorde separando sus notas en sucesión, es decir, en lugar de tocar todas las notas al mismo tiempo, se tocan en orden ascendente o descendente en una secuencia ordenada resaltando alguno de los sonidos de dicha serie.

Dicho espacio nos introduce a la manera de Manuel M.Ponce a una fuga como la del *Preludio*, *Tema Variaciones y Fuga* (Fig.31). Aunque el tema es distinto, la forma y el desarrollo son muy similares.



Fig. 30. Fragmento de la transcripción para guitarra del *Preludio No. 4 para piano* de Federico Chopin.

Como se describió en el análisis del aguafuerte, se trata de un tema relacionado con el espiritismo donde el huevo simboliza el eterno renacer, el pasar de una vida a otra después de la muerte. Este símbolo queda plasmado de forma sonora en la impresión musical de Oliva de una manera muy peculiar, donde la música nace en el momento en el que se comienza a tocar el instrumento y pasa por distintas épocas de la Historia de la Música haciendo un viaje desde sus inicios hasta el tiempo en que él está situado, donde cada cambio de estilo es como un renacimiento, muere uno para dar lugar a otro en la línea espacio-temporal. Y el ciclo se repite cada vez que se toca la música, pues como dije antes, ésta nace cada vez que se le toca²⁵ cual un *continuum* que depende enteramente del ejecutante. Cuando esto no es así, permanece en silencio quizá como una más de las fases que corresponden a la circularidad de la pieza. El uso de un mismo tema musical para toda la composición da la idea de cómo la música en cada

²⁵ Esta idea proviene de un ensayo contenido en: Baricco, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Trad. Romana Baena, Ediciones Siruela, Madrid, España, 1999, p.32, (Primera edición en italiano 1992 Ed. Garzanti). “La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en que es tocada no se puede evitar interpretarla”

renacer, a pesar de cambiar la armonía, deja una constante referente a una parte inmutable en su esencia, lo que en el pensamiento espiritista equivaldría al espíritu, que al morir queda vivo para materializarse en una próxima encarnación, en este caso, una nueva interpretación. La dificultad en la ejecución de la pieza radica en los cambios de tiempo a la par de los de estilo que a su vez generan cambios en la armadura, en cuanto al tiempo es una de sus composiciones en donde más juega con él; hace uso del 9/8 en la parte más lírica, recurso que no se halla en casi ninguna obra de su catálogo pero aparece muy bien justificado por el lirismo que exige al intérprete, un tempo que tampoco es usual en la música para guitarra pero compositores pianistas como Manuel M. Ponce han hecho uso de él en obras también de un estilo lírico como es el preludio de su “Suite No. 1 para guitarra”.

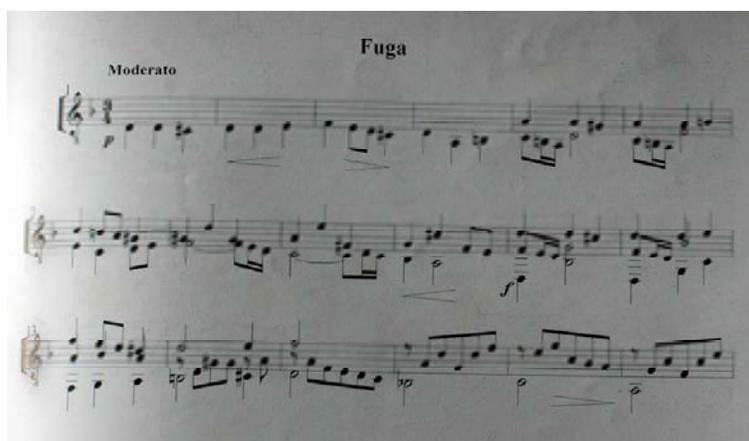


Fig. 31. Fragmento de la *Fuga* para guitarra de la obra *Preludio, tema, variaciones y fuga* de Manuel M. Ponce.

El nacimiento de la música está bien lograda en cuanto a forma; unas variaciones estilísticas que guardan una coherencia notable a pesar de ser ambiciosas en cuanto a la línea temporal que pretenden trazar. No cabe duda de la comprensión del compositor sobre las formas de los distintos períodos históricos de la música. Una pieza que interpreta el simbolismo del cuadro de Pereznieto haciendo de cada cambio estilístico una música más compleja y difícil de tocar, cual si se tratara de los grados que debe escalar el espíritu para llegar a su perfección, todas ellas cargadas de una emotividad muy similar, una sonoridad melancólica.

Así ambas creaciones, la música y la pintura tienen elementos comunes, uno *exotérico* que es el instrumento de cuerdas mudo en la plástica y sonoro en el arte de los sonidos, y otro *esotérico* referente al símbolo del nacimiento y vida del espíritu, en un caso sugerido por el resquebrajamiento de un cascarón y en otro en el uso de variaciones sobre un mismo tema. Ambas interpretaciones apoyadas en buena medida en el título *El nacimiento de la música*.

LA GUITARRA DE CRISTAL (Fig. 32)

“Este cuadro lo realizó en Florencia, Italia, donde pasaba largas temporadas acompañado de su familia.

Corazón, su esposa, solía tocar a dúo con otros guitarristas.

En una ocasión tocó con Flavio Cucchi en la Torre del Castello Mediceo y Fernando quiso representar aquella escena en este cuadro.

A través de las guitarras del dúo dejó ver a su amada Florencia.”²⁶

Corazón Otero

“Los seres de esta sorprendente obra pictórica, la de Fernando Perezniето, está integrada por chelistas ensimismados, saltimbanquis, hacedores de milagros, pajareros y por músicos que tocan violas en forma de corazón o que hacen sonar luminosas guitarras de hielo.”²⁷

Antonio Castañeda

Esta obra es interesante porque en ella se presenta algo que parece inusual, la transparencia²⁸ de los objetos, aunque existe otro óleo, *Las Guitarras de Cristal* (Fig. 33), que no es el

²⁶ Esta nota forma parte de un conjunto de breves apuntes que Corazón otero tuvo la amabilidad de escribirme en el 2008 para tener una idea general de los cuadros.

²⁷ Perezniето, Fernando, *Pensamientos a la obra de Fernando Perezniето*, Ed. Estudio Fernando Perezniето, México, 2001, p.274.

²⁸ Este recurso se repite a lo largo de varias pinturas, que en su mayoría pertenecen a las series de *Mi Sueño de Florencia* y *Mi Sueño de Venecia*, donde se pueden apreciar laúdes, guitarras, violines, violonchelos, trompetas y lienzos que dejan pasar la luz y permiten ver lo que hay detrás.

correspondiente a la obra en la que se inspiró Oliva para escribir su música, pues este nombre pertenece a uno de 106x160 cms. que data de 1998²⁹, por tanto no es al que se refiere Corazón Otero cuando habla de la obra que musicalizó Oliva.



Fig. 32. Fernando Pérez Nieto, *La Guitarra de Cristal*, 1992, 20x90 cm, óleo sobre tela. Colección Leopoldo Navedo.

Se trata de un óleo de formato panorámico que puede ser analizado en términos formales como sigue. En él aparecen cuatro personajes que portan trajes largos de color rojo. Cada uno lleva un instrumento musical, una guitarra, un laúd, un violín y una trompeta; una composición de tipo central donde lo único que destaca es el dorado del instrumento de viento, aunque llama la atención la transparencia de la guitarra. El fondo es un paisaje de montañas con colores azules, violetas y blancos que sugieren las nubes. El cielo ocupa una mayor proporción equilibrada por la longitud del formato. En la composición se pueden apreciar tres planos, el primero donde están los personajes, el segundo donde hay unas elevaciones pequeñas, y el tercero en donde se yerguen lo que parecen ser el Popocatepetl y el Iztaccíuatl. La distinción de los planos está lograda por medio de la perspectiva aérea³⁰, recurso muy utilizado desde el renacimiento para crear la sensación de profundidad por medio de la pérdida de definición en los contornos y la difusión del color en las partes más lejanas.

²⁹ Una reproducción de este óleo aparece en la carátula del álbum: Oliva, Julio César, *La Guitarra de Cristal*, Urtext, México, 1999. y en los créditos aparece bajo el mismo título del álbum, error debido a que en el momento en que se iba a imprimir el libreto del disco compacto, la reproducción fotográfica estaba extraviada.

³⁰ Da Vinci, Leonardo, *Tratado de Pintura Pintura*, Grupo Editorial Gaceta S.A., México, 1985, p.48, (Primera edición, Ed. Langlois, París, 1651).



Fig. 33. Fernando Pereznieto *Las guitarras de cristal*, 1998, 106x160cm., óleo sobre tela.

Respecto a la transparencia, recurso técnico utilizado para representar un material traslúcido, es decir, que deja pasar los haces de luz a través de su cuerpo, parece ser un recurso derivado de la obra de René Magritte, utilizado en cuadros como *La llamada de las cimas*(1942) (Fig.34) *La llave de los campos* (1933) (Fig.35) o *La condición humana* (1935) (Fig.36), donde el lienzo se confunde con el paisaje y no se sabe si es parte del cuadro que está pintado dentro del mismo cuadro y tiene un simbolismo de tipo místico. Reminiscencia de esto, dentro de la pintura de Pereznieto, es notoria en la acuarela de *El paisajista* (Fig.37) que data de 1992, y presenta el mismo caso de un paisaje en donde no se sabe si se trata de un lienzo que encaja en el justo lugar donde no se ve el fondo, o bien, se trata de un cristal que transparenta lo que hay detrás de él.

Lo más importante aquí es entender el simbolismo de esta cualidad diáfana; ésta indica que se trata de un médium porque es un material que aunque sólido deja pasar la luz, es decir, a pesar de aparentar estar ausente no lo está. Y es la simbolización del médium porque es como un objeto que por un momento deja su apariencia física en segundo plano para poner en primer término su cualidad de significación místico-simbólica; un espíritu entra en el cuerpo de la persona para mostrarse mientras el sujeto pierde toda voluntad sobre sí, la apariencia es la

misma pero su espíritu no, cual la guitarra cristalina cuya forma es la misma pero deja ver algo más en su fondo.

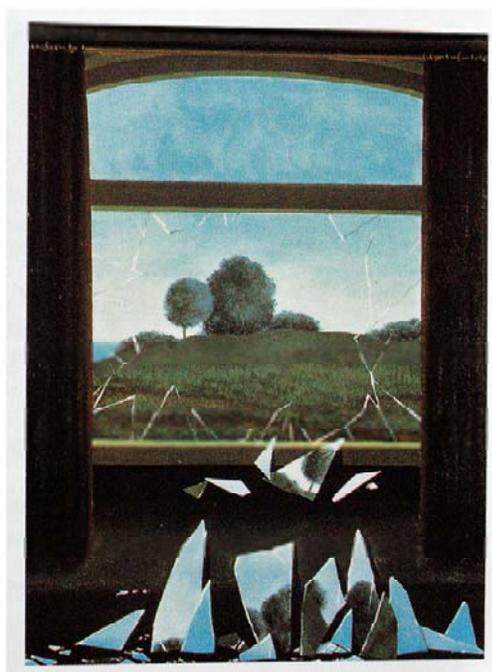
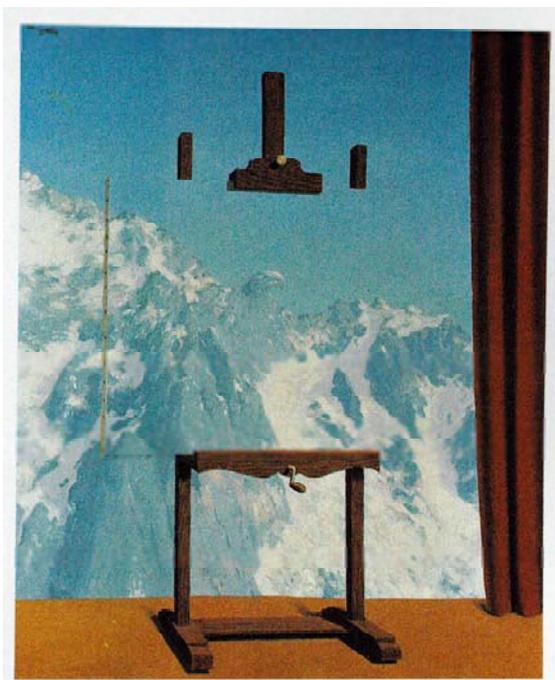


Fig. 34. Izquierda: René Magritte, *La llamada de las cimas*, 1942, óleo; Fig. 35. Derecha: René Magritte, *La llave de los campos*, 1933, óleo.

Ahora ¿cómo explicar la presencia de los otros tres instrumentos? Un laúd, un violín y una trompeta interpretados por tres espíritus más que se comunican, en este caso con el espectador, por medio de sonidos puesto que el uso de instrumentos musicales es un recurso para establecer comunicación con los espíritus. Por lo tanto, el medio que hiciera posible esta situación sería un “médium de efectos musicales” al hacer que los instrumentos suenen sin necesidad de ser tocados. Cabe aclarar que es un tipo de médium muy raro dentro de las categorías que propone Allan Kardec en su *Libro de los Médiums*. Así que se trata de instrumentos musicales por ser estos mejores medios para transmitir un mensaje que por ejemplo otros objetos sonoros como el silbato; la orden y elección de los mismos al parecer

obedecen a un pasaje del libro antes mencionado³¹, la diferencia es que hay un laúd en el lugar del piano, y una trompeta en el sitio correspondiente a la flauta. El cambio del primero se debe a que el laúd no solamente es de la predilección del pintor por ser un instrumento de cuerda sino por tratarse de uno casi tan complejo como su primo, el clavecín de cual más tarde derivó el piano; y el segundo se explica por ser un instrumento de viento. Lo que despierta la trompeta por su boca en el cuadro de Pereznieto, es la materialización del mensaje de los espíritus en forma de pasto.



Fig. 36. Izquierda: René Magritte, *La condición humana*, 1935, óleo; Fig. 37. Derecha: Fernando Pereznieto, *El paisajista*, 1992, acuarela.

Técnicamente es un óleo bien logrado pero de un claroscuro casi nulo en el primer plano, parte en que el ropaje rojo de los músicos apenas sugiere la caída de las telas con una sombra dura, la línea carece de fluidez, es más bien dura y por la falta de dinamismo hace a las figuras duras y pesadas. Pese a que la elección del formato es llamativa, la composición no le favorece al estar los elementos principales casi en el centro de la horizontal. En cambio el fondo tiene un trabajo más depurado ya desde la sugerencia de lejanía lograda por medio de la perspectiva

³¹ La cita completa se puede revisar en :Kardec, Allan, *Libro de los Médiums*, Grupo editorial Tomo, México, 2003, p. 272, Trad. Gilberto Domínguez, (Primera edición en francés, Ed. Didier, París, 1861). En ésta no sólo aparece lo relativo a los instrumentos sino también al cristal como médium.

aérea cuyo tratamiento semeja más la técnica de la acuarela que la del mismo óleo. Esto no debe parecer extraño porque Pereznieto tuvo un dominio de aquella que no pudo igualar en sus obras al óleo, en donde el color no debe estar tan diluído. Quizá de ahí la razón de que las zonas con una pincelada más cargada le resultasen más difíciles de resolver.



Fig. 38. Julio César Oliva, *La Guitarra de Cristal*, 1995, música para guitarra.

La pieza que escribió Oliva en Re mayor (Fig. 38)³² a propósito del cuadro *La guitarra de cristal* de su amigo, inicia con una introducción poco convencional hablando en términos del

³² Escuchar pieza No.2 del disco compacto.

romanticismo: una melodía en escala pentatónica tocada con armónicos³³ de guitarra en cuartas justas³⁴ paralelas que constituyen casi un símbolo representativo de la armonía folklórica china. El uso de estas escalas está asociado al impresionismo, como repetidas ocasiones las utilizó Claude Debussy en ciertas obras (Fig. 39).

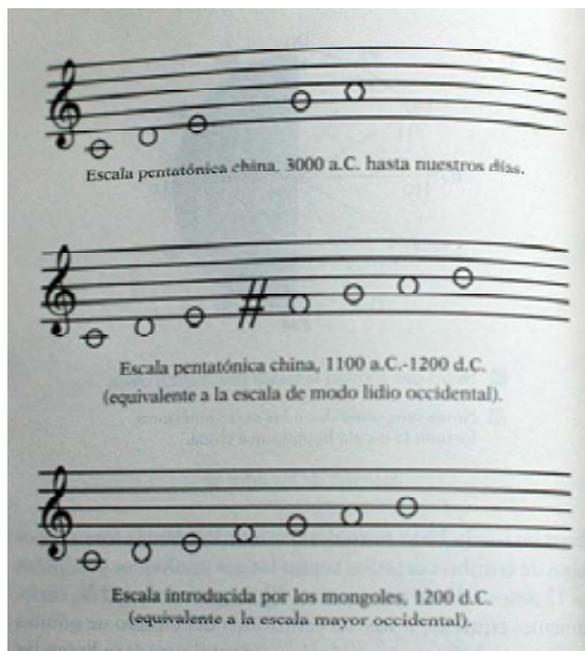


Fig. 39. Escalas chinas que utilizó Claude Debussy.

Finalizada la introducción, se reconoce de inmediato el estilo romántico del autor; aparece el tema melódico principal de esta obra cuyo acompañamiento (acordes en cada tiempo fuerte) armoniza una sucesión cromática descendente³⁵. Entre estos acordes y los subsiguientes figuran muchos de los preferidos por el compositor: dominantes con sexta y novena, sexta

³³ Los armónicos son sonidos generados por el toque de la cuerda en los nodos de la onda que genera la vibración de la misma, esto es, a la mitad de la cuerda, en la tercera, en la quinta, etc. Que producen un sonido una octava más agudo del que produciría la nota al ser tocada en el traste correspondiente.

³⁴ El intervalo de cuarta justa está dado por una distancia de 5 semitonos entre dos notas.

³⁵ Una sucesión cromática descendente es aquella en que las notas al pasar de una a otra, pasan por las notas alteradas (sostenidos o becuadros), sin importar que no pertenezcan a la escala en cuestión, donde se va de la más aguda a la más grave.

aumentada, novena mayor, séptima mayor, semi-disminuidos³⁶. Al final de una de las frases musicales, intercala el motivo impresionista de la introducción de modo que pueda existir algún vínculo entre estos.

Tras esta etapa de presentación hay un cambio de dinámica. Ahora son arpeggios en lugar de acordes y la velocidad aumenta. La atmósfera de la música continúa siendo dulce, melancólica y romántica, con ciertos acordes alterados y otros de varios sonidos, lo que denota el carácter impresionista del compositor. Tras este espectáculo de ascenso y descenso de arpeggios, se intercala nuevamente el motivo melódico de carácter oriental (chino). Hacia el final de esta obra tenemos un cambio en el compás: arpeggios en 5/4 donde pareciera que la intención del compositor fue la de unir un compás inestable con una armonía del mismo tipo, ya que los acordes y cadencias en este pasaje carecen de centro tonal. La armadura³⁷ cambia constantemente por los abruptos alejamientos de la tonalidad pero mantienen una cohesión tanto melódica como estructural que permite convertir este caos local en una parte coherente de la composición. En el final es retomado el tema oriental con la pentatónica y los armónicos, lo que cierra la forma ternaria³⁸ de esta pieza.

Para entender mejor la propuesta de Oliva es necesario recordar que entre sus compositores preferidos se encuentran Fryderyk Chopin, Maurice Ravel y Claude Debussy, de ahí que exista

³⁶ El acorde es la superposición de 3 o más sonidos en sentido vertical. Entonces un acorde de dominante se le llama al del quinto grado, si tienen la sexta o la novena quiere decir que sobre los tres sonidos básicos (primera, tercera y quinta) se superpone una sexta o una novena a partir del sonido fundamental. El acorde de sexta aumentada tiene una nota 5 tonos por encima de la primera, el de novena 11 semitonos por encima de la tónica, el de novena aumentada 13 semitonos por encima de la primera.

Los acordes semidisminuidos son aquellos acordes disminuidos (dos terceras menores superpuestas) con una séptima menor (10 semitonos por encima de la tónica).

³⁷ La armadura es el número de alteraciones que tiene una tonalidad y que se escriben al principio de cada línea de compases. P.e. en la tonalidad de Sol mayor la armadura tiene el Fa#.

³⁸ En la música la forma ternaria es aquella que está formada por tres partes diferentes; se utilizan letras para denominar cada una de ellas (A-B-C).

cierta influencia en su obra y se vea reflejada en su manera de componer. En esta pieza se puede notar el uso de varios recursos de los que se vale el compositor para expresar su impresión personal del cuadro.

Así, uno de los elementos más importantes fue el uso de los armónicos, que de inmediato hacen pensar en el cristal, pues si se golpea un vaso de este material, por ejemplo, se podrá escuchar un sonido muy agudo que por su alta frecuencia recuerda el de los armónicos. Este recurso también genera la sensación de lejanía y lo infinito debido a que son sonidos que se van desvaneciendo poco a poco mientras generan armónicos cada vez más altos, es decir, más lejanos.

Si lo anterior lo ligamos con la idea de que la música fue escrita para guitarra y es interpretada por un ejecutante de ese instrumento, crea la imagen completa que el título sugiere: *La guitarra de cristal*, en tanto una parte del nombre de la obra queda expresada por las características del sonido de los armónicos, y otra por el instrumento con el que la composición es ejecutada. De esta forma Oliva expresa más que el simbolismo del cuadro, el título del mismo por medio de un recurso casi onomatopéyico aunado a la presencia del intérprete. Una obra cuya dificultad técnica radica en el cambio súbito de registro, el uso de los armónicos en forma arpegiada y un cambio de compás a 5/4 (casi al final) con una armadura poco estable, lo que hace necesario algunas extensiones hasta de cuatro trastes en la primera posición (trastes más cercanos a las llaves).

De esta forma el contenido *exotérico* de las creaciones del músico y el pintor es el instrumento de la guitarra, donde el cristal es sugerido por la transparencia en la plástica y por los armónicos naturales en lo sonoro. Mientras que la dimensión *esotérica* no es más que el simbolismo de los elementos anteriores, es la presencia de un médium.

EL PUNTO DE PARTIDA PARA LLEGAR AL INFINITO (Fig. 40)

“Fernando sentía interés por lo esotérico,
en este cuadro se representa él con su esposa,
juntos en la tierra y con la idea de seguir juntos hasta el infinito.”

*Corazón Otero*³⁹

En el año de 1993 Fernando Pereznieto pinta su cuadro *El punto de partida para llegar al infinito*, a la edad de 55 años, para entonces ya ha obtenido varios premios en México y en el extranjero y se ha consagrado como un artista cuya búsqueda lo ha llevado a incursionar en artes muy diversas. Entre éstas hay que hacer especial énfasis en una en la que hasta entonces no se ha atrevido a crear; la música.⁴⁰ Como dije, Pereznieto no compuso música, pero sí se valió de los temas musicales para sus creaciones, donde se refleja en buena medida el amor que profesaba hacia su esposa, pues en las representaciones de instrumentos musicales predominan aquellos de cuerda. Lo sonoro no sólo aparece como formas instrumentales, también es constante su evocación por medio de títulos que hacen referencia al arte de los sonidos, donde las referencias van desde el nombre de formas musicales hasta situaciones en las que se ve al ejecutante del instrumento.

³⁹ Esta breve línea la escribió la esposa de Fernando Pereznieto a raíz de una petición que le hice en el año 2007, en la que le invité a que me hablara un poco de la serie de pinturas sobre las que Oliva escribió su serie de los *XXV Cuadros mágicos para guitarra*.

⁴⁰ Es entendible porque su esposa Corazón, es guitarrista, concertista que no sólo se ha preocupado por cultivar el instrumento de forma personal, sino que sus logros van más allá, pues ha escrito tres biografías de compositores destacados, una es la vida del mexicano Manuel María Ponce, otra la del italiano Castelnuovo Tedesco y la última sobre Alexandre Tansman. También cabe mencionar su labor como difusora de la música para guitarra, en donde destaca la creación del *Concurso Internacional de Guitarra Manuel M. Ponce*, el cual fundó en 1982 y se celebró cada cuatro años hasta llegar a la quinta versión en 2002. En 1983 creó las *Ediciones Musicales Yólotl* y en 1997 fundó el *Concurso Juvenil de Guitarra Yólotl*.

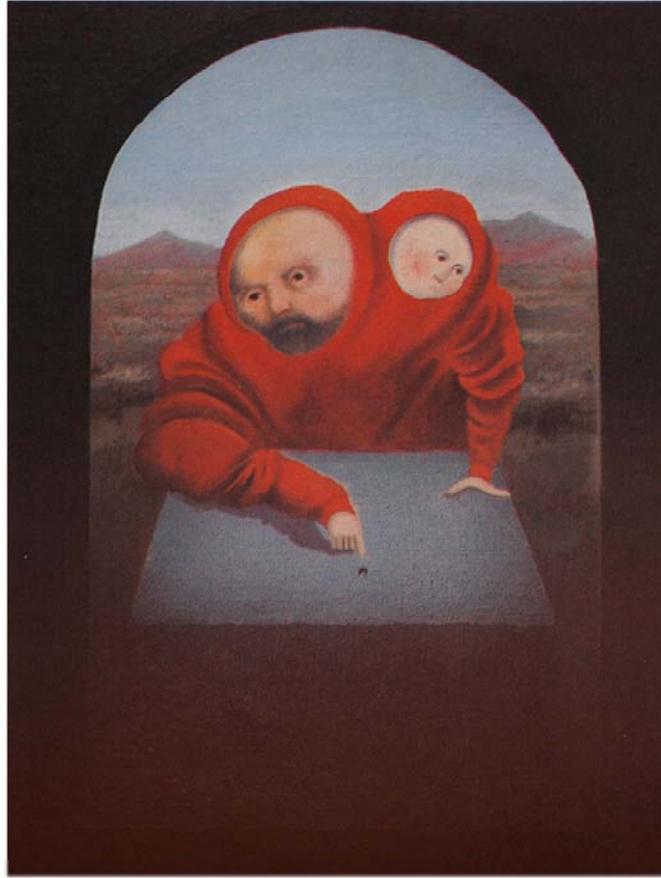


Fig. 40. Fernando Péreznieto, *El punto de partida para llegar al infinito*, 1993, 61x45 cm; óleo y holografía. Colección particular.

Si se analiza de manera formal el cuadro *El punto de partida para llegar al infinito*⁴¹, el autor muestra un personaje siamés de dos cabezas, cuyo punto de atención se centra en un pequeño hueco sobre la superficie trapezoidal color gris que aparece frente al bicéfalo. Ese lugar está señalado por la mano derecha del personaje, quien enfatiza con su dedo índice el minúsculo orificio. En cambio, su otra mano, por estar extendida, parece sostener el cuerpo. La inclinación de este último tiene un claro sesgo de atrás hacia delante, que puede constatarse al ver el lado derecho ligeramente más atrás que su contrario. Esta diferencia de proximidad y la

⁴¹ De este lienzo en particular existen diversos estudios preparatorios a los que recurrió el pintor antes de hacer su versión final del tema. Se puede hablar de varios dibujos a lápiz incluidos en los cuadernos de apuntes que se revisaron en su archivo personal, donde se puede ver la constante de un punto señalado por el dedo índice de una mano.

distancia que se halla entre sus cabezas, da cierta independencia a cada una a pesar de estar unidas por un centro común.

Un factor que acentúa la autonomía de cada una de las dos partes, son las miradas de ambas caras. Así es como el rostro más cercano al espectador mira hacia un punto fuera del cuadro en dirección diagonal inferior izquierda. Lo mismo ocurre con la vista de la otra faz, que viaja también en diagonal hacia abajo pero en sentido contrario a la primera. Detrás, en el fondo, aparece un paisaje desolado, el que se pierde en las montañas por medio de la perspectiva aérea, y en su parte más alta deja ver un cielo azul que contrasta con los rojos y los tierras de los cerros.

El título del cuadro se hace presente en la mano de seis dedos⁴² que indica el punto de partida y el gesto se enfatiza por la sombra que el brazo proyecta. A partir de lo anterior cabe preguntarse ¿Para llegar al infinito? ¿Qué infinito?; pues bien, se trata de un infinito perceptivo, una infinitud expresada por la sensación de un espacio ilimitado. Lo que se logra por medio de la técnica propia del cuadro: la holografía que crea una tridimensionalidad y hace del paisaje un fondo aún más profundo. El primer punto importante es el generado por las líneas de fuga de la base color gris, que al prolongarlas dejan el punto de fuga fuera del cuadro. Éstas sirven como marca de referencia al espectador para situar el paisaje, ya de por sí perdido en la distancia, y al dejar su punto de construcción geométrica en el exterior de la composición el espacio se torna más grande. El segundo aspecto a relacionar es la dirección de la mirada de cada una de las dos cabezas, que si bien, cada una ve hacia un punto diferente, es hacia el

⁴²Los seis dedos están relacionados con el sexto sentido, es decir, la intuición, que también está ligada a la capacidad de interpretación profética de los sueños. Rafael Sanzio también tiene referencias a este símbolo, una de ellas se puede ver en el cuadro *La Madonna de San Sixto* (1516), en que aparece el Papa Sixto IV con la mano diestra hexadactilar.

exterior del cuadro, a un sitio indefinido sobre la dirección diagonal que indican sus ojos. Por tanto tenemos ya tres puntos que aparecen fuera de la composición y son sugeridos por los elementos presentes dentro del cuadro. Esto genera una espacialidad que se desborda fuera de los límites de la superficie bidimensional, es decir, se trata de sitios con coordenadas indefinidas cuya ubicación depende de la subjetividad del espectador. El espacio puede ser más grande o más pequeño, o en otras palabras, hay cantidad infinita de posibilidades para situar los lugares sugeridos por las miradas de los dos rostros.

Entre tanto, si se regresa al punto de fuga (A) y se toma por vértice, al extender una diagonal hacia la izquierda y una a la derecha en sentido descendente, y tomando como referencia los límites proyectados de la base sobre la que descansa *el punto*, se obtiene una forma de tres lados (Fig. 41). Dicha figura es interesante por tratarse de un triángulo divino o áureo menor, esto es, un delta isósceles cuyo vértice mayor es de 36 grados y sus vértices menores de 72 grados (puntos A-B-C).

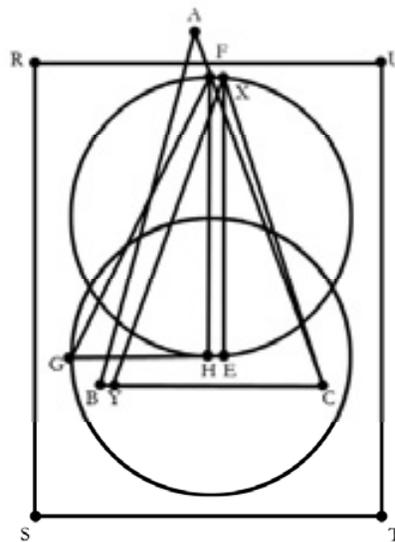


Fig. 41. Diagrama Geométrico del cuadro "El punto de partida para llegar al infinito".

Por tanto la razón geométrica que guarda el lado mayor con el menor es de Φ , lo que es igual a 1.618.⁴³ Es importante ver que si se construye el círculo del arco que enmarca las figuras, y después se traza un segundo círculo del mismo tamaño tomando como centro el punto de la mitad del primero en sentido vertical (punto H), da lugar a la construcción del triángulo F-G-H, triángulo rectángulo cuya relación entre catetos es de $\frac{1}{2}$, y por tanto la hipotenusa guarda una relación de Φ con sus lados. Esta figura es importante porque el segmento F-G, delimita el espacio de las figuras centrales del lado izquierdo. Un último triángulo, también importante, es el que nace al dividir por la mitad, la recta que surge al prolongar las diagonales del primer triángulo hasta el límite del rectángulo R-S-T-U, pues dicho centro coincide con el punto que señala el dedo índice del personaje izquierdo, entonces se genera el triángulo X-Y-C, del cual se puede ver cómo las diagonales coinciden con las miradas de la pareja.

De este análisis geométrico se desprende nuevamente el tema del cuadro donde el punto de partida aparece indicado por el gesto de la mano de la figura que parece señalar una marca sobre la base, construcción visual que a su vez permite establecer una correspondencia de los puntos F-G-H para formar un triángulo en proporción armónica. Dicha proporción por estar basada en el número Φ en seguida se interpreta como una proporción construida a partir de un número irracional, es decir, un número de tamaño *infinito*: 1.61803398875... (el uso de este tipo de diagramas no sería raro en un artista cuya formación fue la arquitectura).

Oliva hace del concepto de infinito algo parecido al pintor, y expresa no sólo de forma perceptual esta idea, sino también lo hace de forma simbólica. La tonalidad en la que está compuesta esta pieza es la de La menor (Fig. 42)⁴⁴, la que crea una atmósfera de perpetua tristeza, pues casi la totalidad de los acordes de la misma son menores. Los enlaces entre ellos

⁴³ Ghyka, Matila, *The geometry of art and life*, Dover, N.Y., 1977, p.p. 1-40.

⁴⁴ Escuchar pieza No.3 del disco compacto.

producen una constante sensación desconcertante debido a las alteraciones descendentes⁴⁵ que se generan. Desde la primera sucesión de acordes la armonía desorienta al escucha, pues ésta consiste en acordes menores enlazados por terceras mayores descendentes. El efecto es drástico debido a que cada descenso en uno de estos escalones implica agregar 3 bemoles a la armadura generando a su vez modulaciones abruptas. Y aunque esto no se cumple en ocasiones, el tema armónico básico es un enlace entre acordes menores de movimiento descendente respecto a la fundamental del acorde.



Fig. 42. Julio César Oliva, *El Punto de Partida para llegar al Infinito*, 1997, música para guitarra.

⁴⁵ Alteraciones (sostenidos o bemoles) que van de lo más agudo a lo más grave en el registro.

Ocasionalmente entre estos descensos el autor introduce una nota cromática en algún acorde con el propósito de variar la armonía y produce sextas menores, mayores o aumentadas⁴⁶.

Así, se viaja a lo infinitamente grave por medio de la armonía en perpetuo descenso o bien a lo infinitamente agudo, pues el tema sugiere un aumento de octava en cada repetición y es reforzado por los arpeggios que concatenan las notas en su bajar y subir.⁴⁷

Entonces encontramos arpeggios del acorde de La Menor, cuyas apariciones pueden interpretarse como indicadores de saltos de octava imaginarios. Existe la posibilidad de que estos saltos sean tanto ascendentes como descendentes, por ejemplo, la armonía es un indicador del descendimiento de las notas, sin embargo, el cambio de octava del tema sugiere que se avanza hacia arriba incrementando cada vez la altura de éste. En cualquiera de ambos casos, según sea la interpretación del escucha, el concepto de infinito se entiende como un movimiento que toca los límites del registro de la guitarra, donde es importante saber que se toca desde el Mi más grave de la sexta cuerda hasta el Si más agudo correspondiente a la primera.

Previo a la segunda repetición del tema, el autor utiliza un episodio en el cual se detiene en una tónica alterna, Do Menor (al fin, es la "relativa mayor" de la tónica⁴⁸) y, dejando la

⁴⁶ El intervalo de sexta menor tiene 8 semitonos entre dos notas, el de sexta mayor 9 semitonos, y el de sexta aumentada 10 semitonos de distancia entre dos sonidos.

⁴⁷ La repetición de la forma en el arpeggio también ayuda a tal efecto:

“The succession of equal metrical wave now produces *intensification*. Every new wave, in comparison with the similar wave that preceded it, is experienced as an increase (an increase in excitement or tranquillity, as the case may be).”

Zuckermandl, Victor, *Sound and symbol : Music and the external world*, Princeton University Press, 1956, p.79, Trad. del alemán por Willard R.Trask, (Primera edición en alemán 1963, Ed. Rhein, Zurich).

⁴⁸ La relativa mayor es la escala que se encuentra a tres grados de distancia hacia arriba de la escala menor en cuestión. P.e. La relativa mayor de La menor es Do mayor.

fundamental fija, mueve la quinta de este acorde cromáticamente hacia la tercera mayor, mientras la nota Do martillea insistentemente. El efecto es de preparación y expectación que será desencadenado después de un novena de dominante: el ascenso de octava del tema mencionado previamente sugiriendo la idea de perpetuo ascenso.

La pieza está hecha para enlazar consigo misma y continuar "subiendo" o "bajando" pero en la segunda repetición el autor decide concluirla porque para continuar la progresión creciente o decreciente exigida por el escucha, sería necesario un registro más amplio, mismo que ya no cabe en el del instrumento hexacorde, es decir, es insuficiente, se desborda. De este modo, la pieza finaliza en un sencillo acorde de quinta sobre la tónica.⁴⁹

Respecto al significado simbólico que puede leerse en la obra, el propio título dice bastante y se refiere al punto de partida para llegar a la perfección, donde dicho sitio no es más que el momento en que el espíritu nace y se encarna para poco a poco, tras un número de varias reencarnaciones llegar al noveno grado, último en la escala espiritual. En él ya no es menester encarnar nuevamente porque la inteligencia es tan grande que la erraticidad cesa y el espíritu pasa a ser un ángel. En el cuadro *El punto de partida para llegar al infinito* aparece entonces un hombre que muestra su ánima como una segunda cabeza, de la que es difícil saber si es una mujer o un hombre porque las fuerzas inmateriales no tienen sexo; el inicio queda al parecer representado como el punto que señala la encarnación de esta nueva energía, y la perfección a

⁴⁹ El compositor sí concluye la pieza a pesar de que podría continuar de forma infinita por el movimiento de la armonía favorecida por el arpeggio cuya forma se repite, (el único problema es que haría falta un instrumento de registro mayor, y en determinado momento uno no temperado) como bien lo propone Zuckerkandl:

“In the temporal component of music, then, we have to deal with a two-faced force, not to say a two-minded force. So far as it is responsible for the organization of the individual measure, it is perpetually intent upon closing a cycle, reaching a goal; it wills the finite. On the other hand, with its renewed, ever more insistent “Oh! Once again” which hammers out a measure after measure, it is striving without end that accepts no limit, a willing of the infinite.” En Zuckerkandl, Victor, *Sound and symbol : Music and the external world*, Trad. Del alemán por Willard R. Trask, (Primera edición en alemán 1964, Ed, Rhein, Suiza).

la que aspira o el infinito, es sugerido por el desbordamiento del espacio y el holograma del paisaje. En dicho cuadro, otra vez, el simbolismo es por mucho, más interesante que la representación de los personajes, cubiertos de un ropaje de pliegues muy duros y poco dinámicos. Los rostros a su vez muestran una gama muy limitada de color, una tonalidad *Rosa Doré* predominante y unos rojos que sugieren cierto volumen. Las superficies en general son planas, no hay texturas ni uso de colores para las sombras, en donde el negro casi siempre cumple esta última función. El paisaje del fondo pese a estar más trabajado, el cielo que se levanta sobre él no tiene el más leve degradado y en vez de semejar la atmósfera compete en demasía con el personaje central. Lo novedoso de esta obra es el uso del holograma para el fondo montañoso, aunque la integración con el óleo no se logra del todo. En cambio la música muestra un nivel de conocimiento de la armonía bastante bueno, la música modula una y otra vez haciendo la lectura difícil porque las alteraciones accidentales son muchas y aparecen constantemente. Para interpretar esta pieza es necesario que el músico esté familiarizado con el instrumento por la razón del uso de los 5 registros (todo el diapasón de la guitarra) de los que se vale para crear esta idea de inicio y sin fin.

De tal forma que músico y pintor muestran el plano *exotérico* de lo infinito mediante recursos técnico-perceptivos, el primero por medio del uso del completo del diapasón de la guitarra mediante progresiones que parecen no tener fin; el segundo hace uso de la perspectiva euclidiana y crea líneas imaginarias que llevan al espectador en su lectura hacia afuera del cuadro. En lo concerniente a lo *esotérico* se trata del símbolo del infinito como la vida eterna del espíritu, donde el progreso se da al pasar a un grado superior y se llega a la perfección cuando se está en el noveno o último nivel de la escala. La partitura sugiere el inicio de este proceso o punto de partida con la tónica de la pieza, y su cambio de grados por medio del uso de

modulaciones lejanas. En el lienzo del pintor este lugar aparece señalado con el índice de la mano de un espíritu, idea que se redondea con el título del cuadro.

HACIA MUNDOS MÁS LUMINOSOS (Fig. 43)

“Siempre con la ilusión de un mundo mejor.”

*Corazón Otero.*⁵⁰

“Porque en el momento donde su mano va produciendo las formas del todo concretas que surgen de las superficies en que trabaja, Fernando Pereznieto Castro no parece disponer de sí mismo, de su voluntad y su capacidad de figuración artística. No parece disponer de sí mismo, sino ser poseído e impulsado y gobernado por criaturas previas latentes en el subsuelo del alma de la realidad que lo envuelve, y que lo utiliza para iniciar lo que será para ellas el testimonio objetivo de su existencia.”

*Imágenes de la conciencia.*⁵¹

La autorreferencialidad en la obra de Pereznieto es un tema común, esto puede rastrearse ya desde sus trabajos más tempranos, referencia a ello se puede encontrar en las notas a sus dibujos realizados en Florencia cuando sale a dibujar por las calles de la ciudad, esto permite ver que la historia de este tipo de género en el quehacer del autor es extensa, y por tanto es difícil saber la cantidad de cuadros en los que él aparece. Aunque es significativo el número de obras pertenecientes a este género que forman parte de los dibujos publicados en el libro *Florencia: Historia de una entrega*, publicado por la UNAM en 1979, dos años después de que Pereznieto regresó de su viaje.

⁵⁰ Notas que escribió la esposa del pintor como referencia para explicarme de forma general los cuadros.

⁵¹ Pereznieto, Fernando, *Imágenes de la conciencia*, UNAM, México D.F., 1980, 108 p.p.

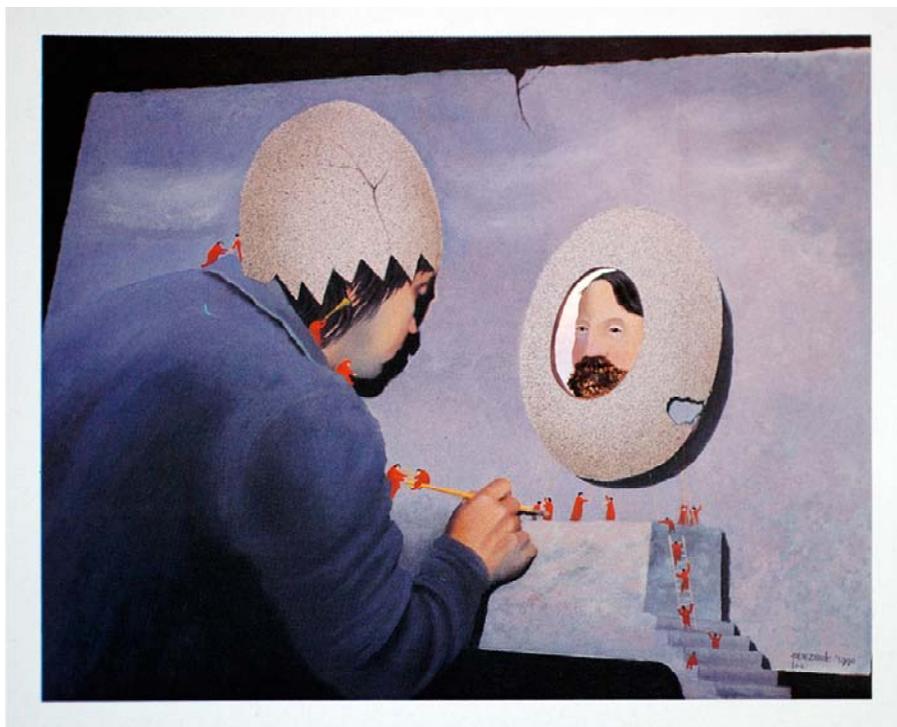


Fig. 43. Fernando Pereznieta, *Hacia mundos más luminosos*, 1990, 50x60 cm; óleo con holografía. Colección particular.

Dentro de este complejo hay un par que son significativos; uno es una acuarela que lleva el nombre de *Autorretrato dibujando* (Fig. 44) que seguramente sirvió como estudio para realizar la litografía *Me miraba desde el fondo de mis pensamientos* (Fig. 45). Ambas realizaciones las cito aquí porque en ellas el artista se retrata de $\frac{3}{4}$ visto de espaldas, postura que se repite dentro de su óleo titulado *Hacia mundos más luminosos* pintado 11 años después. En las primeras dos obras mencionadas es importante notar cómo la ejecución del oficio se desarrolla primordialmente en las calles, hábito que va muy de la mano con la profesión del arquitecto.

Otra coincidencia en ambas obras, es la combinación de dos tipos de representación, una realista en el lugar correspondiente a él, y otra más de carácter esquemático que puede vincularse a los personajes que aparecen en el segundo plano de las dos imágenes. En la litografía antes mencionada el artista aparece mostrando cómo lleva a buen término su oficio.



Fig. 44. Izquierda: Fernando Pereznieto *Autorretrato dibujando*, 1989, acuarela; Fig. 45 Derecha: Fernando Pereznieto, *Me miraba desde el fondo de mis pensamientos*, 1989, litografía.

Si se mira la hoja sobre la que está dibujando con su lápiz se puede ver el parecido entre su esbozo y la escena de la cual parte. En este caso él aparece como un personaje a parte del rectángulo compositivo en su copia, y la distancia que guarda con aquella es clara, él permanece de un lado y los sujetos del otro, circunstancia acentuada por la manera en como él mismo se aísla, representándose fuera del rectángulo como un espectador ajeno al cuadro.

De forma distinta ocurre en su obra *Hacia mundos más luminosos*, donde desde un principio se plantea un doblez en el plano en su esquina superior izquierda, lo que permite a primera vista percibir en la lectura esta angulación como un cuadro dentro de otro. Así bajo estos planteamientos el personaje principal, que es quien pinta el lienzo dentro del lienzo, viste una chaqueta azul, prenda de mezclilla que Pereznieto usaba con frecuencia cuando trabajaba. Algunas veces también usaba un mandil del mismo color para evitar manchar su ropa.

En sus libros, con frecuencia, aparece fotografiado en las caras internas de la sobrecubierta, imágenes que al ser comparadas con su representación, dejan ver el parecido que logra con la habilidad de su técnica (Fig. 46). En el plano oblicuo dentro de la tela destaca un objeto de forma oval que al parecer es un espejo, pues al estar situado frente a él deja ver el rostro que de

espaldas se disimula, la diferencia entre ambos semblantes estriba en que el reflejado tiene barba, lo que podría hacer que el espectador dudara de la identidad del personaje del autorretratado. Pero en una revisión de las fotos seleccionadas aparecidas en sus catálogos se muestra al artista provisto de una barba, aspecto que se puede comparar con los trazos del espejo del óleo. Por último, un elemento más que caracteriza a nuestro protagonista es la forma del peinado del cabello dejando caer una parte sobre la frente, y si se pone atención en el reflejo esta característica forma parte de la autorrepresentación del creador.

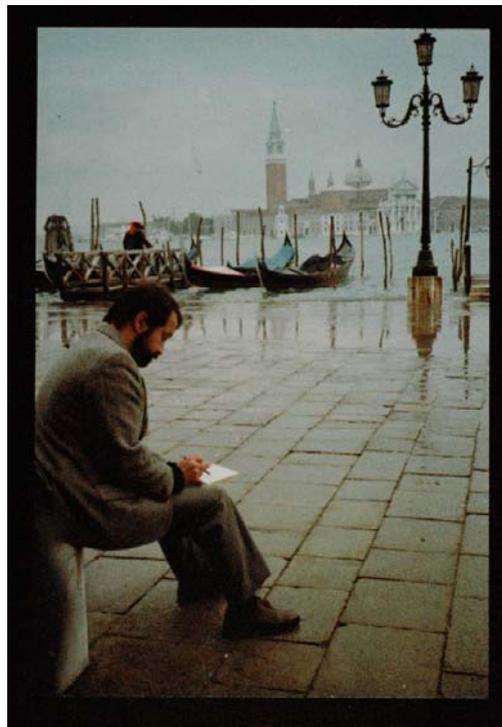


Fig. 46. Fotografía de Fernando Pérez Nieto dibujando en las calles de Venecia (1996).

Ahora, para hablar del significado de los símbolos⁵² del cuadro se comenzará con el espejo. Dentro de éste aparece una zona blanca, seguramente es la luminosidad de la que habla el título de la obra, la “luz espiritual” que se caracteriza por tener su foco en todas partes, por lo que no hay obstáculos en su visión espiritual, la distancia o la opacidad de la materia no disminuyen su

⁵² Aquí hablo de símbolos más bien alegóricos, pues a pesar de que tienen una parte icónica perdurable, ésta se abre a infinitas significaciones.

luminosidad y la oscuridad no existe para ella. Así mismo, existe una “luz material” cuyo campo de acción se circunscribe tan sólo a los cuerpos luminosos. Por lo tanto el espejo es un objeto que sirve para crear una distancia dentro del propio sujeto y le sirve para verse a sí mismo con cierta lejanía, es decir, le permite verse como si fuera alguien más quien lo mirara. De esta forma puede juzgar él mismo sus actos y saber el nivel de su progreso de acuerdo a la luz que refleja, ya sea más espiritual o más material.

Si se piensa en cómo están ligadas ambas partes del óleo, es notorio que esta vez el pintor haya querido formar parte de su propia creación, la cual permite la convivencia entre el “mundo real” y el “mundo que se fabrica”, donde el punto de unión entre ambos está en su mano derecha, la que extrañamente tiene seis dedos⁵³ y porta el pincel como un instrumento mágico. Si se observa el punto de contacto entre las cerdas del mismo y el lienzo, aparece una de sus figuras pictóricas situada dentro del soporte de la pintura como parte de un plano. De inmediato, si se hace el recorrido visual hasta llegar al lado opuesto hay otros dos hombrecitos rojos o espíritus que han dejado el mundo de su creación y parecen estar jugando con una rueda; esto puede hacer pensar al espectador en un pincel aparentemente movido por esos seres diminutos. La mano funciona como un puente entre lo bidimensional y lo tridimensional, entre un mundo contenido en un área y otro contenido en un volumen.

Un ejemplo de este cambio de dos a tres dimensiones se halla en la obra *Manos dibujando* (Fig. 47) de M.C. Escher (1948), mismo que me interesa mencionar como un punto comparativo por su carácter metadibujístico en el que se muestran dos manos dibujándose

⁵³ La autorrepresentación en el espiritista es una forma de autoconocimiento, por ello no es difícil notar que Fernando Pereznieta aparezca constantemente en sus creaciones. Respecto a la mano con seis dedos cabe aclarar que es una característica que se debe a una malformación congénita llamada polidactilia, la que en culturas primitivas se tomaba como una cualidad sobrehumana. El número seis es la conjunción de dos triángulos, que significa la unión del espíritu con la materia.

entre sí y dejan ver una parte perteneciente a un plano y otra correspondiente a un volumen. De esto se deriva un proceso de autorreferencialidad en el cual la mano del delineante crea un bosquejo tan real, que el mismo pasa de ser algo plano a tener tres dimensiones, es decir, el esbozo se dibuja a sí mismo y aparece como creador y producto a la vez. Un proceso similar al que ocurre en el cuadro de Pereznieto, donde sus personajes cobran vida y el propio pintor pasa a formar parte de la fantasía con una mano de seis dedos, de forma que en ambos artistas es difícil distinguir entre la mano autora y la propia creación; finalmente son una misma cosa.

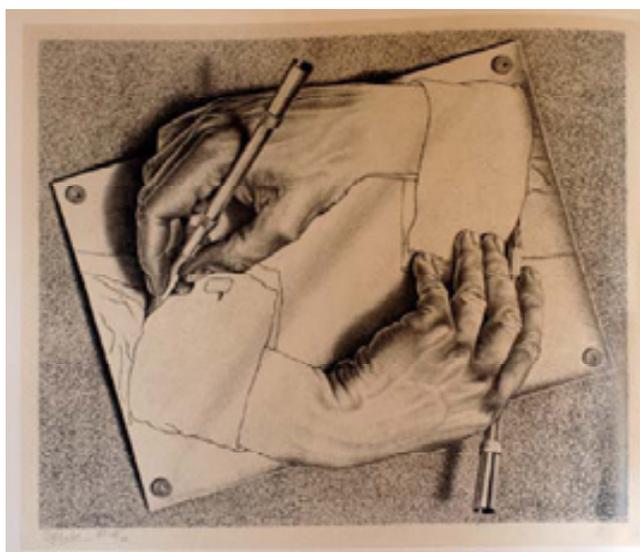


Fig. 47. M.C. Escher, *Manos dibujando* (1948), litografía.

En el conjunto de espíritus que rodean a Pereznieto hay uno particularmente importante porque da idea de cómo en su proceso creativo existe algo así como una voz exterior que le sirve de guía. Éste aparece cerca de la oreja del pintor con una pequeña trompeta⁵⁴ cual si estuviese tocándola a su oído. Se trata de la voz de la conciencia, una de las cualidades de las que está dotado el espíritu y es equiparable al instinto, ya que avisa al individuo en caso de peligro o lo ayuda en momentos de difícil decisión.

⁵⁴ La trompeta es el anuncio de algo importante, un llamado que trae consigo, un aviso . Un ejemplo conocido es el del toque de trompeta que advierte el Apocalipsis.

La cáscara de huevo que aparece sobre la cabeza del pintor está relacionada con la materialidad del sujeto y al estar quebrado indica que acaba de ocurrir un renacimiento. Al ser el huevo un símbolo de la inmortalidad⁵⁵ dentro del espiritismo puede interpretarse en este caso como una cualidad dada por el propio oficio de pintar, actividad que trasciende y en cierta forma inmortaliza al pintor por medio de su obra. Otro elemento que está relacionado íntimamente con lo anterior es el espejo que se sitúa frente al artista, el cual *lo mira* con una faz distinta.

El objeto reflejante tiene forma aovada y su exterior mantiene esta cualidad, con la diferencia de que la textura corresponde a la de la cáscara del huevo. Se trata de la simbolización del auto conocimiento por medio de la unión de dos símbolos, el huevo y el espejo⁵⁶, y al tratarse de un autorretrato la idea se refuerza. El cambio de faz corresponde a una representación interior, por ende, la manera en que se ve él a sí mismo. Los pequeños espíritus en color rojo ayudan a acomodar el espejo en su lugar por medio de unos hilos amarillos, construcción visual que da cuenta cómo su propia pintura ayuda a que ese autoconocimiento poco a poco se acomode, es decir, se afiance a un lugar, aspecto que muestra cómo la propia observación del yo-interno asciende en la escala de iluminación por medio del autoconocimiento hasta que el autor se da cuenta de quién es interiormente; por lo tanto, se trata de llegar a un punto de equilibrio por medio del movimiento de los hilos, balance apoyado por los espíritus guías.

⁵⁵ Magnolia Rivera en su trabajo *Trampantojos, el círculo en la obra de Remedios Varo*, Siglo XXI, México, 2005, p. 173 dice a cerca del huevo cósmico: “Es útero, rueda y origen del mundo, y sobre todo “tiempo y espacio cósmicos”, otro símbolo del eterno retorno.”

⁵⁶“El espejo es la metáfora de la dualidad complementaria y de la otra realidad. Representa al Yo, al Otro, a la espiritualidad y a la unidad” Rivera, Magnolia, *Trampantojos, el círculo en la obra de Remedios Varo*, Siglo XXI, México, 2005, p.135. La autora propone la idea del espejo como forma de autoconocimiento por ser la pintora la protagonista de sus cuadros, simbolismo que yo retomo porque en Pereznieta la situación es muy similar.

La sombra proyectada sobre el lienzo en el que pinta el artista enseña una tridimensionalidad que finge ser bidimensional. Lo mismo sucede con la escalera del borde inferior derecho al proyectar su sombra sobre la superficie pictórica; ésta simboliza el ascenso del espíritu en la escala de los 9 grados para llegar a esos mundos más luminosos de los que habla el cuadro, pues cada existencia es un nuevo punto de partida o un escalón que hay que subir. Al tener esta escalera tan sólo 6 peldaños indica que hacen falta tres niveles para llegar a un estado superior, mismos que aparecen sugeridos por uno último de mayor dimensión. Y ¿por qué hay más claridad en ciertos mundos? Es porque la luz como símbolo de conocimiento es cada vez más espiritual que material en los mundos más cercanos a la perfección.

Por último hago énfasis en la cuarteadura que aparece sobre el lienzo en la parte superior casi al centro, fisura que muestra cómo la pintura al resquebrajarse también se renueva si se piensa como un procedimiento que se repite y cambia en cada uno de los cuadros del artista. Una labor cotidiana que deja ver el interior del autor por medio de formas diferentes, donde se conserva una esencia inmutable pero le hace progresar en su camino de gnosís.

El amor por la música y el amor por la cultura renacentista italiana son dos constantes que se repiten en casi todas sus obras. Ésta guarda una estrecha relación con el surrealismo debido a que hace uso de la iconografía alquímica, lo que también puede encontrarse en otros pintores como René Magritte, Remedios Varo, Salvador Dalí y Giorgio de Chirico. Este cuadro a diferencia de muchos otros del mismo artista tiene un mejor acabado técnico, pues la superficie violácea se compone de algunos tonos y texturas que rompen la monotonía del fondo; el huevo también tiene un grano propio generado por un punteado fino a pesar de que la cáscara quebrada tiene bordes poco naturales por el zig-zag muy regular. En las sombras el uso del negro no deja de ser un recurso que hace de las zonas oscuras una región de gama tonal pobre.

Hay fluidez en el trazo del autorretrato pero se pierde en la ejecución de los espíritus en rojo. El contenido simbólico es rico y las técnicas del óleo y la holografía se integran bien al grado de parecer sólo una.

En la música de Oliva (Fig. 48)⁵⁷ nos enfrentamos a una obra complicada tanto para el oído como para la mente analítica debido a que parece haber una ausencia de tonalidad. La totalidad de la armonía y melodía están encausadas con una coloratura impresionistas, y —a pesar de formar acordes completos— parecen evadir la tonalidad en el mayor grado posible.

Los primeros compases de esta pieza repiten un ansioso⁵⁸ acorde de 11va, mismo que resume el estado de ánimo de la pieza. No se ve afectada esta sensación más adelante, pues los enlaces de acordes que le siguen son completamente sorprendidos hacia tonalidades lejanas con hasta 5 alteraciones de diferencia, algo que desorienta al escucha, o bien, lo aleja de toda idea de tonalidad. No suficiente con esto, aparecen repentinamente combinaciones de sonidos con múltiples choques entre los acordes, es decir, se genera mucha tensión. La melodía parece moverse la mayor parte del tiempo dentro de alguna escala diatónica (que por cierto, cambia arbitrariamente), pero por momentos tiene el sonido característico de la música dodecafónica.

De forma inesperada la dinámica de la pieza cambia y comienza una rítmica acelerada en la que una melodía en semicorcheas se mueve rápidamente sobre acordes en negras (variaciones cromáticas del acorde de Do con séptima).

⁵⁷ Escuchar pieza No.4 del disco compacto.

⁵⁸ La tensión en música se genera por una perturbación en el equilibrio, lo que equivale a decir que si dentro de una tonalidad un sonido alterado que no pertenece a la escala tonal aparece, entonces crea tensión hasta que dicho sonido no vuelva a un estado de equilibrio, es decir, resuelva en algún sonido perteneciente a la tonalidad. En este caso, la ansiedad como un tipo de tensión, se genera por el uso del acorde de onceava, que tiene tres sonidos que no corresponden al acorde perfecto fundamental y aparecen como disonancias, estos son, la séptima, la novena y la propia onceava.



Fig. 48. Julio César Oliva, *Hacia Mundos más Luminosos*, 1998, música para guitarra.

Esta melodía utiliza intervallos cromáticos y saltos alterados produciendo sensación de atonalidad.⁵⁹ Con la misma velocidad la forma del acompañamiento cambia esta vez por arpeggios de 3 semicorcheas en el bajo a trastiempo con negras en la melodía, fragmento que utiliza una armonía similar. El momento clímax de esta parte trepidante surge cuando el acompañamiento se convierte en acordes en negras sobre un insistente pedal en semicorcheas.

⁵⁹ La atonalidad es un término que se utiliza para describir una obra en la que no se puede saber con certeza a qué tonalidad pertenece (Do, Re, La menor, etc.) debido a que el uso de los grados de la escala no están regidos por una tónica o fundamental, y por tanto no giran alrededor de un centro tonal. Lo que permite estar en grados de la escala que pueden pertenecer a varias tonalidades simultáneamente, rasgo que genera incertidumbre e inestabilidad.

Los enlaces entre estos acordes —la mayoría de estos mayores— son sorprendidos y abruptos⁶⁰, los que siguen el carácter de la pieza, generando más y más tensión cada vez. Ésta es finalmente liberada hacia una sola línea melódica de sabor dodecafónico en una especie de recitativo.

Ya liberada la tensión, los únicos vestigios de intranquilidad son arpegios en corcheas con el mismo carácter disonante y dodecafónico del principio que más adelante intentan formar armonías tonales sin conseguirlo del todo. Para terminar, la obra cierra su ciclo al retomar el tema y armonía inicial tras el cual se presenta un acorde de La Mayor para concluir, el que no tiene la mínima relación con el inicio ni las cadencias intermedias de la pieza, aspecto que da cuenta de la ausencia de tónica.

En esta composición la idea de no tener una tonalidad inicial y una final indica un recorrido que siempre va más allá del principio y el término, que quiere decir ir *Hacia mundos más luminosos*⁶¹, esos mundos que el músico interpreta como lejanos, pues pasa a tonalidades de esta índole dentro de las modulaciones y sugiere la idea de un *continuum* sin fin; el equivalente del símbolo de la eternidad reflejado por el huevo, donde cada renacimiento queda marcado por las modulaciones lejanas, es decir, mundos más elevados.

Al inicio de la obra aparecen acordes que duran tres tiempos cada uno, en un registro agudo bajo el matiz *crystalino*, y se pueden entender en términos de luminosidad como destellos lumínicos. Como ya se vio, el cristal es símbolo de la manifestación de un espíritu por acción de un médium, por esta razón puede hablarse de matices musicales de carácter espiritista; hay

⁶⁰ La sorpresividad en los acordes se debe a que aparecen repentinamente en el movimiento ascendente de los arpegios, y son abruptos porque algunas notas del acorde al estar aunadas al movimiento del arpegio, sofocan su sonido rápidamente.

⁶¹ Este recorrido ascendente también se puede ver dentro de la pintura, el que está indicado por la escalera como un símbolo de ascensión, donde hay grados superiores e inferiores del ser regidos por leyes físicas, mentales, morales o espirituales; en el Espiritismo existen 9 grados.

otros dos que llaman la atención, el primero es *con spirito* o con espíritu, una referencia directa y clara de la presencia espiritista, la segunda y que reafirma esto es *con ánima* o con alma, que indica el momento en que el espíritu se ha encarnado.

Por último el matiz de *enigmático* sugiere la convivencia entre un mundo imaginario y un mundo tangible donde no se sabe a bien dónde está el límite entre ambos. Musicalmente esta composición es compleja en su armonía, situación que hace de la interpretación un aspecto difícil porque las disonancias desconciertan y tienden a generar errores en la lectura. Los acordes del registro más agudo no son sencillos porque la postura de la mano izquierda en ocasiones queda muy forzada, las extensiones y las contracciones de la misma hacen cansado el tocarla. En cuanto al tempo se puede decir que es muy simple, un compás de $\frac{3}{4}$ que se mantiene a lo largo de toda la pieza. A pesar de esto la sección más difícil de interpretar está en la parte de la escala cromática que asciende y desciende como una línea melódica sin acompañamiento, pasaje en el cual el tiempo fuerte del compás no coincide necesariamente con la lírica de la línea melódica. La armadura siempre se mantiene vacía y por ello las alteraciones accidentales hacen de su lectura un reto para el ejecutante.

De esta forma, el músico en el plano *exotérico* sugiere la luminosidad de aquellos mundos con el timbre brillante de las notas y una melodía que modula de una tonalidad a otra de forma inestable cual si estuviese cambiando de un lugar a otro. En su caso el pintor lo hace con el dibujo de un espejo y unos seres que parecen ser de otra parte. En el nivel *esotérico* es necesario interpretar el símbolo de la escalera como la escala de los 9 grados del espíritu, el cascarón como la idea de un nacimiento recién acaecido y la imagen del espejo como el autoconocimiento. Así la idea de dirigirse a los mundos más luminosos de los que habla el título se entiende como el recorrido que hasta el momento el pintor ha hecho para llevar a su espíritu a la perfección. La idea del músico también advierte cambios de tonalidad que en

efecto se deben interpretar como el paso de un grado a otro por el nivel de complejidad sugerido por la armadura en la partitura. La continuidad en el proceso de ascenso la hace patente al terminar la pieza en una tonalidad diferente al inicio, es decir, no cierra el ciclo, lo que advierte todavía la posible elevación del espíritu.

Lo siguiente es ver la relación que guardan las dos series de obras (plásticas y musicales), para lo cual haré referencia a algunas preguntas que el compositor me contestó por escrito⁶². De acuerdo a sus respuestas, es posible suponer que el simbolismo utilizado, sea el del Espiritismo por el simbolismo numérico del que se vale. Un ejemplo está en cómo organiza el conjunto de los “Cuadros mágicos” para interpretarlos en público, los que aparecen casi siempre en conjuntos de tres:

“Toco siempre 3, ya que también es un número muy importante en el universo: Padre, Hijo, Espíritu; Bien, Verdad, Belleza; Nacimiento, Desarrollo, Muerte; Inicio, Auge, Final; etc.”

Estos conceptos forman parte del pensamiento espiritista y son sólo algunos ejemplos del significado que puede tener este número. Lo más interesante es que al momento de escribir la música, en el subtítulo de cada pieza aparece entre paréntesis: *Sobre una obra de Fernando Pereznieto*. Dato interesante porque si se piensa en los sinónimos de la palabra *sobre*, se tienen: aproximadamente, relativo, justo, exacto, relacionado y referente, por mencionar algunos. De ahí que Oliva mencione sobre el proceso creativo: “...fue arduo, pues requirió de cuatro años de búsquedas de ideas musicales.”

En la génesis musical, el músico comenta que lo primero fue ver la obra y a partir de ello pensar en cómo se habría de hacer la música, al respecto me habló sobre los *Cuadros para una exposición* de Mussorgsky, en donde a él le pareció que la música superaba por mucho a los cuadros y la relación con los mismos era mínima. En su caso no quería que pasara lo mismo,

⁶² Ver documento anexo de la entrevista.

razón que le hizo darse tiempo para componer cada uno. Por esto se supone que la relación que guardan ambas obras supera la mera inspiración, y de acuerdo a los análisis realizados, se trata de dos obras complejas (pintura y música) en que se puede ver el respeto de los símbolos pictóricos por medio de una transcripción musical en la que se interpreta el *sobre*, como aproximadamente. Esta aproximación se hace contundente tras haber analizado ambas obras,⁶³ y a su vez denota que el vocablo utilizado no fue elegido al azar pues la correspondencia que guarda el significado del mismo y la manera en cómo fue pensada la invención musical es evidente, se trata de una aproximación, no de una traducción literal, donde la exactitud de las palabras destruye el significado de los enunciados.

⁶³ La aparición impresa de la versión musical es importante resaltar que fue editada como libro con los 25 cuadros juntos (pinturas y música) por la Editora Musikarf, nombre adquirido tras haber pasado a propiedad de Federico Carmona, pues antes era propiedad de Corazón Otero y se llamaba *Ediciones Musicales Yólotl*. Es importante señalar que en el libro aparece el nombre de la segunda editorial puesto con una etiqueta que tapa el nombre de la primera; esto muestra que al cambiar de dueño, la editorial mandó a hacer estas etiquetas que puso sobre sus productos impresos no sólo porque los precios de reimposición pudiesen ser elevados, sino porque con la compra de la casa editora compró también los derechos de las obras. Finalmente se imprimió la versión que contiene todas las piezas y la versión en que aparece cada cuadro por separado como piezas sueltas en grupos de dos o individualmente, impresiones que fueron posibles a pesar de la falta de apoyo a la cultura como consecuencia de la crisis del peso ocurrida en el sexenio del presidente Salinas de Gortari y se agudizó con Ernesto Zedillo.

Conclusiones:

Fue posible trazar un panorama, aunque breve, de las obras plásticas ligadas a las obras musicales y viceversa, donde las relaciones han sido muy diversas. En algunos casos se trata tan sólo de títulos que evocan a la otra arte, en otros hay un trasfondo teórico en el que se intentan transportar conceptos de una disciplina a otra y en algunos más el simbolismo es lo que se prevé como liga entre ambas materias.

Se puede afirmar, después del análisis de las obras y de los datos recabados de ambos artistas, que fueron practicantes del Espiritismo. Su amistad permite ver una relación estrecha, constatada por medio de las entrevistas y la generación de esta serie de los *XXV Cuadros Mágicos para guitarra*, idea nacida a Julio César Oliva por el contacto íntimo con Fernando Pereznieto.

El simbolismo que genera el músico a partir de las pinturas se puede decir que es análogo; su expresión la logra por distintos medios musicales, los que casi siempre parten del título. Así, hay ocasiones en que se vale de recursos técnicos para plasmar el símbolo plástico, en otras lo hace mediante procedimientos formales (formas musicales, estilos, escalas); pero también hay momentos en que la manera en que interpreta los cuadros es con medios sensoriales, es decir, genera sensaciones que pueden ser entendidas en términos conceptuales y luego simbólicos. Por último también saca provecho de los elementos de la escritura musical, como por ejemplo los matices, breves líneas escritas que sirven para la interpretación de ciertos pasajes, que ayudan a matizar o a enunciar los símbolos.

Las obras de uno y otro artistas están ligadas de forma inclusiva. Aunque no lo parezca, una, la pintura es una fuente de evocación musical por medio de personajes portadores de instrumentos, algo así como una música en silencio, que al ser interpretada, el compositor retoma elementos de la misma para hacerla sonar de una forma personal, aunque



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

simbólicamente afín. De esta forma la música no puede existir sin el cuadro, pero a su vez ya el cuadro ha cobrado una vida sonora imposible de no ser tomada en cuenta, pues la visión de lo plástico también cambia por la acción de lo acústico. La relación de los creadores es indispensable para que este punto sea plausible debido a un interés siempre mutuo en la obra del otro, al punto de promoverse en el ámbito profesional de forma recíproca pero desinteresada.

El contenido místico-simbólico de las pinturas permite ver las dos caras de la moneda, esto es, el significado exotérico, muchas veces disimulado por medio de los títulos, aspecto del que hablaba sólo con quienes lo entendían; y el significado esotérico, del que nunca hablaba Pereznieta a su esposa, como se pudo confirmar en las entrevistas. No obstante hay ciertos títulos que sugieren conceptos espiritistas como *El pescador de ilusiones*, *Transfiguración*, *En la soledad y el silencio*, *Evocación*.

Cabe remarcar que a pesar de la intención del compositor por querer hacer una serie de piezas que fueran equiparables en calidad estética a los cuadros del pintor, éstas superan a la producción plástica sobre los que se basan y quedan en una situación similar a la serie de *Cuadros para una exposición* de Mussorgsky, donde la música es muy superior a los lienzos. Esto se afirma con base en los análisis de ambas creaciones, donde se pudo ver que sólo a nivel simbólico las obras de uno y otro son equiparables, en tanto que a nivel estético se ve cierta pobreza en la pintura, no así en su técnica, muy depurada pero no con el grado de invención del músico, quien ha desarrollado una nueva técnica y una nueva manera de tocar la guitarra a partir de pensar sus composiciones como escritas para piano.

Se trazó una iconografía del pintor de forma general que servirá para futuros análisis de su obra, y a pesar de no haber sido posible dentro del lenguaje del músico, se develaron algunos de los procedimientos que sigue en la generación de su obra; a su vez se encontraron ciertas

constantes que definen su estilo, donde él mismo bien lo llama “neoimpresionismo” y “neoromanticismo”, en su intento por cubrir aquellos períodos de la Historia de la Música en México que no se dieron en las composición para guitarra, una adopción del movimiento neoromántico que se dio en Francia en los años 30s con los compositores Eric Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Arthur Honnegger.

ANEXO Entrevistas

Primera Entrevista a Corazón Otero.

Monterrey, Nuevo León a 23 de marzo de 2009.

Por Héctor Ávila Cervantes.

1. ¿Me puede hablar acerca de cómo era la relación entre Fernando Pereznieto y Julio César Oliva?

Sí. Nosotros conocimos a Julio César hace muchos años, en uno de sus recitales. Fue la primera vez que lo escuché tocar, en un concierto con sólo música de Bach, en la Sala Chopin; y realmente quedamos impresionados porque interpretaba muy bien. En verdad quedamos conmovidos.

En aquella ocasión nada más lo felicitamos pero no lo conocíamos. Después ya no recuerdo cuándo nos lo presentaron más formalmente y nos hicimos amigos; realmente su relación con Fernando fue muy estrecha, congeniaban muy bien, los dos artistas, ambos sensibles a la vez que modestos porque saben que hacen bien las cosas; coincidían en muchos aspectos: entrambos de una cultura muy amplia.

Invitábamos a Julio a que fuera a la casa para comer o a cenar, y platicábamos durante horas, pues es un buen conversador, ya sabes, muy ameno, te habla desde platillos voladores hasta de la música, de todo.

Él nos decía como admiraba a Remedios Varo y a otros pintores; inclusive había dedicado música a sus cuadros. Así que platicando, la obra de Fernando le gustaba muchísimo, y siempre que iba a visitarnos, él le mostraba lo nuevo que había hecho, y cuando tenía una exposición lo invitaba.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

También nosotros hacíamos casi siempre un recital al mes en casa, teníamos incluso una sala que mi esposo proyectó como sala de conciertos, el techo de madera y el piso también de este material, para tener una buena acústica. Era un lugar pequeño y se podía escuchar perfectamente. Éste se encontraba abajo, luego estaba el comedor en otro nivel, y en otra planta teníamos un cuarto de billar y una pequeña biblioteca. Entonces se podía colocar la gente en todos estos pisos así como en la estancia.

Teníamos un fosito donde estaba la chimenea, ahí se ponía el intérprete y al lado se hallaba el piano, porque muchas veces eran conciertos con este instrumento o de cantantes acompañados por el mismo. Entonces Julio César estaba invitado. En ocasiones iba a escuchar a otros y a veces él mismo tocaba. Numerosas veces tocó ahí en la casa. Inclusive cuando sacó el disco en el que incluyó 3 piezas a propósito de los cuadros de Fernando—que creo se llama la Guitarra de Cristal—hicimos en nuestra residencia una presentación del mismo.

En fin, cada vez fuimos estrechando más la amistad porque congeniamos muy bien. Mi esposo le mostraba sus cosas y llegó un momento en que le dijo que compondría una obra sobre un grabado que le había gustado mucho. También le dimos algunos de sus libros con reproducciones de sus creaciones; viéndolos se inspiraba y luego quería ir a conocerlos personalmente. Así que cada ocasión que componía una pieza nos hablaba e iba a la casa, nos la tocaba y Fernando se quedaba emocionadísimo, siempre feliz; decía que lo había descrito de maravilla sonoramente, porque él los hacía pensando en la música, pues casi todos sus trabajos bidimensionales y sus esculturas tienen instrumentos, entonces la idea de que un compositor los representara era para él muy emocionante. Así seguía y se seguía, y a momentos decíamos “parece que nunca va a parar Julio César de hacer cuadros”.

En ocasiones juntaba 2 ó 3 e iba a la casa y nos los tocaba. Inclusive mi marido le había dicho que cuando los terminara todos le financiaría para que se hiciera el disco con todas las

interpretaciones musicales de los cuadros. Entonces Julio dijo: “pues bueno, los voy a empezar a estudiar, pero tendrá que ser en varias sesiones” debido a que eran muchas piezas. Nunca se logró realizar ese proyecto pero de cualquier forma ellos fueron muy afines. Platicábamos muy a gusto horas y horas, y un día nos invitó a su boda, cuando se casó con la cubana. Los dos acudimos con mucho gusto porque éramos muy cercanos a él, bueno, yo sigo siendo.

Fernando lo apreciaba y lo admiraba mucho, siempre que iba a tocar nos avisaba y lo íbamos a escuchar, siempre, siempre. En fin, alguna vez también hasta le dijo que entrara a un concurso en Alessandria que había de composición, nos dio sus datos y mandamos todo —no recuerdo si íbamos en ese momento a Italia y lo inscribimos— pero no pasó nada, de cualquier forma él continuamente trataba de promoverlo.

2. Pereznieto hizo varias versiones de algunas de sus obras ¿Esto tenía alguna finalidad en particular? ¿Cree que se pueden considerar todas las versiones de un mismo tema como una sola obra?

Él en general primero hacía un boceto o hacía un cuadro, luego algunos de ellos imaginaba que se podían realizar por ejemplo, en escultura, entonces, del lienzo hacía la talla. Como ese de “El nacimiento de la música” tiene un óleo, del que se le antojó hacerlo más plásticamente, en volumen, una estatua en madera; como el tronco es pieza única, entonces le sacaba un molde y hacía bronce. También a menudo se le antojaba en mármol y lo realizaba en este material; otras veces lo hacía pequeño primero, y después deseaba hacerlo un poco más grande. Aunque había algunas creaciones a las que les cambiaba una cosa mínima debido a que era un proceso en que trabajaba cada pieza individualmente, entonces podían variar tantito. Así que si le placía ponerle otro ojo u otra mano, lo hacía, variaciones según lo que le pedía el material. En fin, sí

jugaba con el mismo tema para repetir la obra en diferentes versiones pero generalmente les dejaba el mismo título.

3. En sus libros se puede ver que tenía amistad con muchos artistas y escritores ¿Hacían reuniones para platicar de sus proyectos artísticos? ¿Quiénes asistían a estas reuniones?

Sí, siempre hubo mucha relación con escritores, con pintores, con poetas, particularmente con estos últimos. Conocimos a Carlos Pellicer, a Salvador Novo, a Carlos Fuentes, en fin muchos artistas de otras disciplinas además de músicos. Desde luego nos reuníamos con ellos, inclusive con los escritores o poetas, también hacíamos conciertos en la casa y hacíamos tertulias literarias. Invitábamos por ejemplo, a Juan José Arreola que era muy simpático y muy buen conversador. Entonces hablaba de algún libro que estuviera trabajando o de alguno que ya hubiera escrito, de cómo se había inspirado. Y así con poetas y escritores, como Juan Bañuelos y muchos otros. Nos reuníamos en nuestro domicilio nosotros y también otras personas para que asistieran y los escucharan. O simplemente nos juntábamos con ellos nada más.

Fernando se veía cada ocho días con Juan Rulfo en un café, que no recuerdo el nombre, pero creo que estaba en la avenida Revolución; dentro se encontraba una librería, estaba enfrente del Teatro Insurgentes más o menos. Bueno, el caso es que ahí iban los dos y platicaban durante horas. Yo fui alguna vez y charlaban ratos larguísimos. Después su amigo lo acompañaba a su hogar. Platicaron mucho y se supone que este escritor estaba haciendo un texto para un libro de mi esposo, se lo platicaba aunque nunca lo vio. Mas Carlos Fuentes, Pellicer y Novo sí dejaron su huella en las publicaciones de mi marido.

4. Los “Cuadros Mágicos” son 25 piezas musicales escritas sobre 25 obras plásticas ¿Sabe usted el porqué de este número?

Yo creo que es una coincidencia numérica, no sé, eso lo sabría más Julio porque en realidad, cada vez que musicalizaba algún cuadro nos llamaba diciendo: “ya compuse uno, ya compuse dos” y nos los llevaba. Yo los fui publicando en la Ediciones Yólotl según iban saliendo y luego hice un tiraje de los 25 juntos cuando él expresó “ahora sí, ya aquí termino porque si no, no tengo fin, y seguiría toda la vida con los Cuadros Mágicos, pero ya tiene que ser el momento de terminar esta obra”. Muchas veces iba creando nuevas piezas y pensaba que ya iba a finalizar pero seguía y seguía. No creo que desde el principio se haya fijado esa cifra, sino que cada vez se fue inspirando más y llegó el momento en el que se formuló “ya voy a componer otras cosas” y dejó los cuadros. Claro que generaba más música en medio porque no los pudo hacer todos de un tirón, sino uno hoy y al mes otro, a veces más seguido cuando tenía más ánimo, y en menor medida cuando éste se amainaba. Pero a ciencia cierta él es el que sabrá decirte.

5. ¿Cree que el nombre de “Cuadros Mágicos” provenga del libro “El mundo mágico” de Fernando Pereznieto?

Tal vez, porque sí, él los veía en el libro y luego ya quería conocerlos en persona, porque en la publicación le llamaban la atención, y le inspiraban a componer la pieza. Pero el nombre de “Cuadros Mágicos” no sé de dónde le habrá nacido.

6. “Fantasía”, “Toccatta” y “Romanza” son obras plásticas con nombres de formas musicales ¿Éstas tienen alguna relación con música que usted interpretaba?

No, algunas tienen un doble sentido, como “Toccatta” que está un hombre abrazando a una mujer. La de “Fantasía” es porque yo creo que a él le gustaba tomar títulos de formas musicales que se adaptaran a su obra, más que inspirado en una Tocata de Bach o algo sonoro.

Algunas obras sí se inspiraron en lo audible, pero creo que estas de los “Cuadros Mágicos” más bien tenían una doble acepción entre la creación plástica y el nombre. Fernando tiene un grabado que se llama “La fuga” donde están una serie de trompetistas, como si el instrumento de viento fuera de uno a otro, no sé si lo has visto. Y de repente el metal está roto. De ahí la fuga, que porque se fugaba el aire. Siempre hacía ese juego de palabras.

7. Un elemento que se repite en sus obras es el uso de rostros con 3 ó 4 ojos ¿Sabe qué quería decir el pintor con este gesto?

Siempre que lo preguntaron dijo que así le salían, que así se le iba la mano y que así los hacía, ¿la razón? porque él cuando estaba dibujando o escuchando música...Le encantaba la música de Mozart, pero escuchaba a todos los clásicos. Entonces solita la mano se le iba y le ponía varios ojos, varias manos, pero nunca oí que diera una respuesta más allá de eso.

8. En la música de “Vengo a decirte que te quiero” aparece un tema formado por las notas si bemol, la, do, si; el apellido del compositor alemán J.S. Bach. ¿Qué relación guarda la música de este compositor con Fernando Pereznieto, con usted y con Julio César Oliva?

No sé, la verdad. Desde luego que mi marido sí admiraba mucho a Bach, como yo y como Julio. Pero en realidad esa de “Vengo a decirte que te quiero” me gusta muchísimo, es un cuadro. Pero no sé si Oliva pensó en algo, en ese momento, porque yo la verdad no le veo mucho la relación.

9. Algunos personajes de Pereznieto portan largos gorros rojos sobre la cabeza ¿Sabe qué quiere decir esto?

No, él tampoco nunca dio respuesta a eso. Muchos le decían que eran como gnomos, otros frailes, pero sinceramente no sé si él mismo sabía por qué le salían así.

10. ¿Recuerda alguna pieza, en particular de Chopin que le agradara de forma especial?

A él le gustaba mucho Chopin, y a diferencia de mucha gente decía que sí era un compositor profundo. Cuando era pequeño oía mucho la clásica “Polonesa militar” porque la tocaba una vecina suya. Entonces cada vez que iba a ver al amigo la hermana siempre estaba interpretando esa. Por eso cuando escuchas mucho de niño se te queda muy grabado, ¿no? Esa en particular le gustaba mucho. No sé si en ella se inspiró o no para ese cuadro.

11. “El pescador de ilusiones” es un cuadro de los más enigmáticos ¿Sabe si está basado en la obra de alguien más? Digamos, literatura.

No, en realidad ese lo que retrata ahí es una plaza en Italia; en este momento no me viene a la memoria qué lugar era exactamente, pero me acuerdo que estábamos en una plaza en algún pueblo o ciudad pequeña de Italia cuando pintó ese “Pescador de ilusiones”. Aunque no sé; él siempre decía que eran autorretratos y algo de simbología en relación a su vida. Entonces a la mejor iba a ese país europeo a pescar ilusiones.

12. ¿La intuición era importante en la vida del pintor?

A veces le venía algo y lo hacía rápidamente y en ocasiones sí trabajaba con un pensamiento más elaborado.

13. ¿Me puede hablar del laúd como instrumento ritual?

No, la verdad que... Ya ves que el laúd es un instrumento bastante antiguo y a la mejor sí se utilizaba en forma ritual, pero no creo; Fernando le puso a una de sus obras: “El laúd encantado”, porque jugaba mucho con lo mágico, con elementos de ese tipo. En cuanto a la

pieza yo creo que fue más bien la percepción que tuvo Julio César de esa obra para interpretarla musicalmente.

14. ¿Fernando Pereznieto alguna vez intentó tocar un instrumento?

No, decía que tenía oído de artillero, que no tocaba más que la puerta y le fascinaba la música; siempre le gustó muchísimo. Cuando nos conocimos, muy jóvenes, siempre comprábamos el abono de la sinfónica e íbamos a la ópera, a todos los conciertos que había, le gustaba muchísimo este arte. Él dice que le hubiera encantado ser director de orquesta, y a veces cuando escuchaba una sinfonía o algo que le seducía, se ponía a dirigir. Lo que es cierto es que nunca leyó música, en la vida intentó nada serio con ningún instrumento musical. Realmente era más melómano.

15. En el proceso de creación del artista se puede ver que los apuntes son una parte fundamental. ¿Hubo alguna obra en la que estos no fueran necesarios?

Pues seguramente alguna la hizo directamente pero por lo general siempre hacía algún apunte antes. Sobre todo los cuadros grandes. Tiene lienzos pequeños inclusive, que decían “estudio” o “apunte para tal cuadro”, primero hacía eso directamente y luego amplificaba la idea. En los de mayor dimensión casi siempre hizo un bosquejo pequeño. Las pinturas más chicas, esas sí, algunas las hizo directamente, sin esbozo previo.

16. ¿Cuál era su relación con la poesía? ¿Qué poetas le gustaba leer?

Él tenía mucha relación con la poesía. Leía mucho. Octavio Paz, Pellicer, Gorostiza, todos los líricos mexicanos. Y también de otros países, desde luego. Él se aprendía los versos muchas veces, se sabía bastantes de memoria. No le gustaba decirlos en público pero me los recitaba a mí, o los declamaba en un grupo muy pequeño. Era amigo de muchos poetas.

17. ¿Se dejaba guiar por sus sueños?

Sí, alguna vez decía, “soñé tal cosa” y la pintaba o hacía la escultura. Sí, sí se dejaba llevar por los sueños.

18. Los astros ¿Qué importancia tenían para el pintor?

Siempre iba a la Sociedad Astronómica, lo hacía desde muy joven, y se sabía todas las constelaciones y los planetas, decía: “mira, ahí está Marte, ahí está Júpiter”, tanto que me pasó ese gusto, y todavía sigo asistiendo a la astronómica aquí en Monterrey. Todos los lunes hay sesiones, y voy porque Fernando me inculcó ese amor al universo. Sí estaba muy interesado, le escuchaba decir: “mira que esta es la estrella más cercana, que esta a tanto” y se sabía todas las cifras. Tenía una memoria muy buena, y una cultura muy amplia, todo se le quedaba. Su tesis de arquitecto la hizo sobre un planetarium en la Ciudad de México, y lo ubicó en Chapultepec, me parece. Tenía una gran fascinación por el universo, qué planetas, qué galaxias existían; si todos están en el firmamento, hay que conocer el cosmos.

19. ¿Me puede hablar de la Editorial Yólotl?

Empecé a tener relación con músicos, y por medio de mis libros, investigando, sobre todo cuando estaba en Italia y veían mis libros, entre las que se encontraban obras de Ponce, que no estaban publicadas, por ejemplo, me decían “yo quiero publicar ésta”, la *Verben*, en París la *Trasatlantique*, en fin, de diferentes editoriales se comunicaban conmigo para decirme si yo les podía conseguir esas piezas para que las imprimieran en una edición. Entonces hablaba con Carlos Vázquez —que es el heredero de Ponce— para decirle que estaban interesados en

editar tal pieza, lo ponía en contacto y todo. Algunas veces que yo decía de una obra “es importante que se publique”, se pasaban los años, lo iban a hacer, y finalmente no pasaba nada. Así que me entró desesperación de ver que eran muchas partituras que deberían estar en ediciones en papel y no lo estaban; me las piden y se quedan 100 años ahí, haciendo fila.

Un día dije “voy a abrir una editora” porque en un momento dado tenía acceso a mucha música, y me repetí “la voy a publicar yo”. Así abrí las Ediciones Musicales Yólotl, y de esa forma hice algunos tirajes con las partituras de Ponce, y de otros compositores que estaban inéditas; de Blas Galindo, de diferentes maestros de México y también extranjeros. Tansman me dio alguna obra para publicar, John Duarte, Ruiz Pipó, en fin, fui conociendo artistas que me dieron alguna obra para imprimir.

20. ¿Qué sucedió con la editorial?

La editorial fue creciendo, creciendo, creciendo, nos íbamos a Italia un año, por ejemplo, y yo me llevaba o mandaba música allá, para desde lejos seguir surtiendo a los clientes, pues ya los tenía en Alemania, Francia, Italia, en diferentes partes del mundo que me seguían pidiendo las obras. Yo dejaba algún encargado en México y le decía “manda tal obra”, pero nunca me funcionó porque a los que dejé como responsables no mandaban nada, y bueno, hicieron mil barrabasadas. Entonces regresaba, ponía en orden todo y a enviar los pedidos. El problema es que nos íbamos por temporadas tan largas, uno y a veces dos años, ¿cómo iba a abandonar esto? Pero llevármelo también era difícil.

A veces publiqué piezas en Italia, la de Duarte y la de Tansman, creo. Entonces era un lío traérmelas para México, era muy difícil. Traté de tener a alguien que me echara la mano pero no conseguí a nadie realmente confiable.

Así es que llegó el momento en que Federico Carmona se vio interesado en la editorial y estaba muy entusiasmado. Entonces pensé “se la traspaso a él para que siga” porque yo ya le había puesto mucho trabajo, dinero, y mucho empeño, además de haber conseguido partituras importantísimas. Yo veía al de Ricordi, el señor Balestrini, y me comentaba “es que tú tienes una mina de oro ahí porque son piezas fabulosas que cualquier editorial importante quisiera tener”. Y luego veía otras casas en las que yo no conocía a ninguno de los compositores que tenían. Entonces realmente sí valía la pena que siguiera esa empresa. Federico le puso muchas ganas al principio, pero después se aflojó la cosa y la verdad la echó a pique. Él se fue a Veracruz. Yo seguí alentando gente para que comprara la editorial y me parece que aquí hay una persona interesada en seguirla. Le perdí la pista a Carmona y me dijo “yo creo que en un momento dado voy a traspasar, no puedo seguir con ella, no se vende nada y no pagan”, estaba totalmente desilusionado porque no le funcionó, no sé porqué si conmigo iba de maravilla. Y he tratado de localizarlo y seguiré intentando. A ver si tú le preguntas a Julio César Oliva a ver si tiene el dato porque era amigo de él, porque queremos seguir, y aquí hay una persona interesada en comprar las ediciones. Es importante que sigan porque son obras trascendentales, y es una tristeza que la editorial ya no esté funcionando.

Así fue la historia de las Ediciones Yólotl.

**21. Julio César Oliva me dijo que él no tiene los originales de los “Cuadros Mágicos”
¿Sabe dónde están? Y tampoco tiene copias.**

Yo siempre le daba, no sé cuántas estaba estipulado, pero pon tú, 10 copias de cada pieza que seguramente se le terminaron. No me acuerdo cuántas, si 10, 20, pero al autor se le daban libros de sus obras. Y de hecho, los originales y todo, a mí en un momento dado antes de venirme a Monterrey me dijo Juan Carlos Laguna que él quería coger la editorial. Entonces le

dije que sí, que por mi estaba bien, pero que tenía que ponerse de acuerdo con Carmona, quien era el dueño en este momento. Entonces a Juan Carlos le di todos los originales porque se suponía que él los iba a publicar, pero después que ya no, porque le habían dado una línea de no sé qué editorial, y entonces ya era mucho meterse en casas de Japón y de acá. Pero él debe de tener todos los manuscritos de los cuadros. De cualquier modo yo voy a hablar con él para ver si tiene todo eso. Aunque la otra vez le pedí una pieza, para un amigo, y nunca me la mandó, pero va a venir a tocar al festival (X Festival de guitarra de Monterrey). Le voy a escribir a ver si todavía las posee, o a ver qué pasó con todo eso que le di, porque sino cuanto se ha hecho se va quedando en huecos.

22. Usted en una ocasión mencionó que a Fernando le llamaba la atención lo esotérico ¿Él hacia lecturas referentes a este tema?

Más que nada de muy joven, cuando yo todavía no lo conocía, había unas sesiones de espiritismo a las que él asistía. Lo narra en uno de sus libros, no sé si tú leíste uno de ellos que trata sobre encuentros. Ahí narra un poco de esas sesiones, no sé si te acuerdes. Se llama “el Paparruga” que era el papá de César Costa, porque él era su amigo desde chiquito, cuando no era todavía famoso. Hasta la fecha seguimos siendo muy amigos de él. En aquel tiempo Fernando era muy amigo de Edgardo Padilla, que era hijo de un político, el que estuvo para la presidencia con Alemán pero perdió. El caso es que era un político prominente y en su casa hacían sesiones de espiritismo con un “médium”. Fernando estaba convencido de que algo pasaba ahí porque hicieron mil pruebas; él podía platicar con estos personajes que aparecían. Los tomaba de la túnica, por ejemplo, y ¡pum! Se le escurrían como si nada. Le daba un vaso de agua a alguno y lo tomaba así, fuerte (aprieta la mano). Pasaban como por aquí (muestra el mueble), donde estaban todos pegados a la mesa, cogidos. Luego esparcían talco, ponían cosas

para hacer pruebas y no se veían las pisadas. En un momento dado Icilio Bredo, que era un violinista y director de orquesta que no creía para nada en este tipo de manifestaciones, fue a la sesión, antes lo invitó Fernando, y puso el violín en el ropero sin que nadie supiera. Así, a media sesión, se oyó que ¡plac! Abrían el clóset ¡cricscrin! Que abrían el estuche del violín, instrumento que fue tocado, y muy mal interpretado para después dejarlo en su estuche otra vez; todos se pasmaron.

También hubo algo sobre un anillo de un hermano del papá de César Costa, un espíritu que se lo mostró y le hizo así (señala sobre el pecho tres veces). Fernando le fue a platicar al papá de César quien pensó “le quieren tomar el pelo a estos niños”. Fue por el anillo y se lo enseñó, y sí, era como él se lo había descrito; a su hermano lo habían matado de tres balazos en el pecho. A pesar de que él nunca le había platicado eso a mi esposo, nadie lo sabía. Total, mi marido lo que llegaba a concluir es que de alguna forma el plasma o algo materializaba estas figuras, y le extrañaba que siempre fueran las mismas. Como si hubiera un elenco. Por ejemplo un niño al que le llamaban “Botitas” que desataba las agujetas de la gente al que le ponían una campanita para que la tocara.

Con ese “Botitas” también hubo una cosa muy rara que ahora te cuento, siempre estaba ese personaje que era uno de los del repertorio, una princesa de no sé donde, un turco con turbante, un profesor. Eran muchos pero siempre los mismos, venían unos u otros, pero más o menos los personajes de siempre, y cada vez que le hacían una pregunta de ¿cómo es el más allá? o ¿cómo es donde estás? Contestaban de forma muy general “acá es la luz”, “pórtense bien”, “hagan el bien”, “no hagan el mal”, en fin cosas así.

Entonces él, no obstante decía “algo pasa” pero no sabía muy bien si era un muerto que se aprovechaba del ambiente de las sesiones para aparecerse o era la imaginación de ellos mismos, difícil saber en qué consistía la cosa. Pero de que aparecían estas formas etéreas, aparecían, de

eso tenía la seguridad. Él era muy racional y llegó un momento en que dejó esas reuniones porque eran repetitivas, eran lo mismo.

Volviendo al “Botitas”, ya de casados, unos años antes de que muriera Fernando —tendría 60 años— fuimos a una reunión en Cuernavaca, él fue al Colegio Alemán, lo invitaron a una comida que había allí, para todos los exalumnos. Entonces nos habló un amigo para ir juntos, y aceptamos su ofrecimiento. Éste amigo cuando llegamos a su casa nos dijo “va a venir fulanita de tal” que también era compañera, creo que dos años menor que Fernando, a la que casi no conocía. Íbamos todos en el coche, o en una camioneta, ya no sé. Entonces ella empezó a platicar que su papá era doctor, y que el hermanito amaneció con dolor de estómago. El papá tenía boletos para el fútbol y después para los toros en un domingo; ya tenía todo su fandango hecho con amigos.

“¡Aay! ¡tómame este jarabito!”, le dijo a su hijo; no sé que le dio y se fue a los toros y al fútbol; y en esa época ni celulares ni nada, no sabías dónde hallarlo. Resulta que el niño tenía apendicitis y murió. Claro que el padre siempre tuvo esa cosa tremenda —siendo doctor— de no haberse preocupado lo suficiente y atenderlo. Se fue al fútbol y a los toros. Entonces estaba vuelto loco y dijo “voy a ir a estas sesiones”. Fue a una de ellas y entonces se apareció su hijo al que nombraron “Botitas”; no sé por qué pero desamarraba las agujetas, o las amarraba una con la otra; uno se quería parar y las éstas estaban atadas, tocaba la campanita y no sé que rito hacía el niño.

Entonces Fernando le dice “¿tu hermano era el “Botitas”?” “sí”, le responde. “Pues yo también fui a sesiones en que se apareció. “¿Cómo va a ser posible?” que no se qué, que en casa de los Padilla. Eso era en otras sesiones en no sé donde. El “médium” era el mismo, uno del Monte de Piedad que veía como llevaban muertos los sillones viejos, veía que el dueño de una mecedora se estaba balanceando aunque ya había muerto hace mucho. Y miraba el piano,

y ahí estaba sentada la otra; la cama y ahí había otro acostado. Para él era natural estar advirtiendo la presencia de toda esta gente. Por eso lo llamaban “médium”, y lo ponían en trance con yerbas.

En casa de Padilla decía que siempre ponían la sinfonía No. 40 de Mozart. Entonces cuando Fernando la escuchaba se le erizaba el pelo.

Él tuvo esa experiencia que lo dejó marcado, era muy joven, pues tendría 17 años aproximadamente cuando vivió todas estas cosas. Hicieron pruebas, picarlos con alfileres, todo lo que pudieron y hasta darse cuenta que eran formas etéreas. Nunca sacó nada en claro y ahí quedó todo. No obstante, en su pintura reaparecen muchas veces —el decía “los fantasmones”— los espíritus con la técnica de la pistola de aire que hace ver muy etérea a la gente.

Había uno que se llamaba el “maestro Amajour” que venía de no sé donde, y que a veces le traía una piedra, una flor, cosas de lugares distantes. Siempre dice que fueron buenos, aunque también una vez le tocó uno malo y empezó a sacudir un librero pesadísimo, de esos llenos de volúmenes ¿Quién tiene la fuerza para levantarlo?, se preguntaban.

El principal del grupo cuando quería despedir a los espíritus decía “ya váyanse” y rociaban agua bendita, y se iba el maloso que había entrado. Pero creo que sólo una vez le tocó malvado. Siempre le tocaban los buenos y siempre que se abría una puerta o algo similar, expresaba “pase maestro Almajour”, y yo respondía “que no pase por favor” porque yo siempre he sido muy miedosa. Entonces él constantemente siguió con eso de los fantasmas en su mente. Le llamaban la atención.

En una villa muy antigua, en que vivimos, y que había pertenecido a los Médici, había la clásica historia de que se aparecía una marquesa, a quien habían matado, o una historia parecida, él salía y exclamaba “yo quiero ver a la marquesa”, quería seguir percibiendo cosas

pero nunca volvió a tener la experiencia de su juventud. Por ello en sus cuadros muchas veces representaba estos fantasmas.

23. ¿Conocieron a Remedios Varo?

No, a ella no la llegamos a conocer, sólo su obra, pero personalmente no.

Segunda entrevista a Corazón Otero

Monterrey, Nuevo León a 25 de marzo de 2009.

Por Héctor Ávila Cervantes.

1. Usted me contó sobre un grupo espiritista al que asistía su esposo cuando era joven, ¿dicho grupo tenía algún nombre en particular?

En una casa particular se reunían a hacer estas sesiones, no tenía ningún nombre.

2. ¿Recuerda quién asistía a este grupo?

Al grupo asistían algunos políticos del momento que no quisiera decir nombres porque sus hijos se podrían molestar. Fernando era amigo del hijo de uno de ellos y fue él que lo invitó, estudiaron en el Colegio Alemán la secundaria y la preparatoria, así que eran adolescentes con ganas de experiencias nuevas.

3. Casualmente ¿este grupo era de carácter religioso?

El grupo no tenía ningún carácter religioso

4. ¿Fernando pertenecía a algún grupo religioso?

No, él no pertenecía a ningún grupo de este carácter, nació de familia católica y así creció.

5. ¿Fernando Pereznieto hacía algún tipo de lecturas esotéricas?

En cuanto a libros esotéricos que yo sepa no leyó, tal vez en su juventud.

6. ¿Sabe usted, qué es lo que más le gustaba de Remedios Varo?

De esta pintora admiraba su impecable técnica y también su imaginación.

Entrevista a Julio César Oliva

México D.F. a 20 de octubre de 2008

Por Héctor Ávila Cervantes

1. ¿A qué grupos o logias ha pertenecido? (si es posible saber las fechas me sería de mucha ayuda)

Esta pregunta no fue respondida.

2. ¿Tiene alguna inclinación por alguna en específico? ¿Por qué?

Desde niño, he sentido siempre, una fuerte inclinación por lo místico, lo inexplicable, lo sobrenatural. A raíz de diversas experiencias personales en estos terrenos, fue así que me sedujo este vasto universo de conocimientos.

3. ¿Cuál es la relación que guarda como compositor con el mundo-universo? (su filosofía)

Mi relación, la que guardo como compositor con el mundo-universo, siempre ha sido a través del amor universal hacia todo lo que existe. Mis principios filosóficos están basados en el respeto a todo, el perdón, la paz y el amor.

4. ¿Cómo surgió el proyecto para componer los Cuadros Mágicos? ¿fue auspiciado por alguien?

El proyecto de los “25 Cuadros Mágicos” surgió a partir de una serie de visitas que hice a la casa de Fernando Pereznieta, y de varios libros monográficos de su trabajo que él me regaló.

5. ¿Cómo fue el proceso de creación de los XXV cuadros mágicos?

El proceso fue arduo, pues requirió de cuatro años de búsquedas de ideas musicales.

6. ¿El proyecto fue un acuerdo con el pintor pensado como complemento a la obra o fue pensado como una obra independiente?

El proyecto fue pensado como proyecto independiente.

7. ¿El pintor estuvo satisfecho con el resultado?

A medida que iba componiendo cada cuadro, Fernando, y su esposa, Corazón Otero, me invitaban a su casa para que yo tocara los nuevos cuadros. Siempre había magníficos comentarios de ambos hacia las piezas.

8. El número de cuadros es XXV, ¿este número tiene algún significado especial?

El número 25 es un número muy especial en la numerología, pues viene siendo la cuarta parte del cien por ciento. Guarda gran simetría con el todo, da la sensación de que abarca casi todo, de que está completo.

9. Cuando ha interpretado estas piezas en público siempre obedecen a una selección de 3 ¿Por qué?

Toco siempre tres porque también es un número muy importante en el universo: Padre, Hijo, Espíritu; Bien, Verdad, Belleza; Nacimiento, Desarrollo, Muerte; Inicio, Auge, Final; etc.

10. ¿En los años en que escribió las piezas la crisis económica afectó de alguna forma la realización del proyecto?

Se logró editar el libro con los 25 cuadros juntos en la editora Musikarf (antes Yólotl) y separadamente en grupos de dos e individualmente.

Fuentes de información:

1. **Alcázar, Miguel**, *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce: de acuerdo a los manuscritos originales*, CONACULTA, México, 2000, 310 pp.
2. **Alexandrian, Sarane**, *Historia de la filosofía oculta*, Ed. Valdemar, Barcelona, 2003, 623 pp.
3. **Alpers, Svetlana**, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's lives*, Journal of the Warbourg and Courland Institutes Vol.23, Londres, 1960, pp. 190-215.
4. **Ariza, Javier**, *Las imágenes del sonido*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, La Mancha, 2003, 262 pp.
5. **Arnheim, Rudolf**, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, University of California Press, Londres, 1954, 508 pp.
6. **Bach, Johann Sebastian**, *Lautenmusik*, Musikverlag Friederich Hofmeister, Stuttgart, 1965, 80 pp. , transcripción para guitarra por Edmund Wensiecki.
7. **Baricco, Alessandro**, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, 90 pp., Trad. Romana Baena, (Primera edición en italiano, Ed. Garzanti, Roma, 1992).
8. **Casini, Claudio**, *Historia de la Música*, D.G.E. Turner libros CONACULTA, Madrid, 1999, tomos 8-12, traducción al español por Carlos Alonso (título original *Storia della musica*, primera edición, Turín, 1980).
9. **Castle, Joseph**, *Mel bay's deluxe album of classical guitar*, Mel Bay Publications, California, 1971, 96 pp.
10. **Düchting, Hajo**, *Cézanne*, Ed. Taschen, Colonia, 2003, 224 pp.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

11. **Da Vinci, Leonardo**, *Tratado de Pintura*, Grupo Editorial Gaceta S.A., México, 1985, 255 pp., (Primera edición, Ed. Langlois, París, 1651).
12. **Dixon, Laurinda**, *Bosch*, Phaidon, Col. Art and Ideas, Londres, 2003, 352 pp.
13. **Gage, John**, *Color and meaning: art science and symbolism*, University of California Press, Singapur, 2000, 320 pp.
14. **Gage, John**, *Color and culture: practice and meaning from Antiquity to Abstraction*, University of California Press, Singapur, 1993, 335 pp.
15. **Ghyka, Matila**, *The geometry of art and life*, Dover, N.Y., 1977, 174 pp.
16. **Hibbert, Christopher**, *Florence: The biography of a City*, Penguin Books, N.Y., 1994, 398 pp.
17. **Hessen, Johannes**, *Teoría del conocimiento*, Ed. Época S.A., México, 1997, 231 pp. (Primera edición en alemán, Ed. Reinhardt, Munich, 1950).
18. **Hoffstadter, Douglas R.**, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Basic Books, N.Y., 1999, 777 pp.
19. **Jones, Marc E.**, *Filosofía oculta: clases del pensamiento esotérico*, Ed. Gedisa, México, 1977, 300 pp., Trad. Susana Constante.
20. **Kandinsky, Wassily**, *Punto y línea sobre el plano*, Ed. Colofón, México, 2001, 175 pp., (Primera edición en alemán, Ed. Langen, Munich, 1926).
21. **Kandinsky, Wassily**, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, 134 pp., (Primera edición en alemán, Ed. Piper, Munich, 1912).
22. **Kardec, Allan**, *Diccionario espiritista*, Ed. Minivisión, Madrid, 1986, 78 pp., Trad. Enrique Bosch, (Primera edición en francés, Ed. Didier, París, 1882).
23. **Kardec, Allan**, *Qué es el Espiritismo*, Ed. Hojas de luz, Madrid, 2006, 534 pp., (Primera edición en francés, Ed. Didier, París, 1862).

24. **Kardec, Allan**, *El libro de los espíritus*, Ed. Hojas de luz, Madrid, 2006, 534 pp., (Primera edición en francés, Ed. Didier, Francia, 1857).
25. **Kardec, Allan**, *El libro de los médiums*, Ed. Diana, Madrid, 2007, 523 pp., (Primera edición en francés, Ed. Didier, Francia, 1861).
26. **Kardec, Allan**, *El cielo y el infierno*, Ed. Kier, Argentina, 2006, 223 pp., (Primera edición en francés, Ed. Didier, París, 1865).
27. **Kardec, Allan**, *El evangelio según el espiritismo*, Ed. Diana, México, 1957, 430 pp., (Primera edición en francés, Ed. Didier, París, 1864).
28. **Kardec, Allan**, *El génesis: los milagros y las predicciones*, Ed. Kier, Argentina, 2000, 194 pp., (Primera edición en francés, Ed. Didier, Francia, 1868).
29. **Meuris, Jacques**, *Magritte*, Ed. Taschen, Roma, 2004, 216 pp.
30. **Moncada, Francisco**, *Teoría de la Música*, Ed. Costa-Amic, México, 1964, 212 pp.
31. **Moreno R., Yolanda**, *La composición en México en el siglo XX*, Lecturas Mexicanas cuarta serie, CONACULTA, México, 1996, 383 pp.
32. **Moreno R., Yolanda**, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*, FCE, México, 1989, 250 pp.
33. **Moser, Hans J.**, *Estética de la música*, UTEHA, México, 1966, 218 pp., Trad. Carlos Gerhard para la primera edición en español, (Primera edición en alemán por Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1966)
34. **Moser, Hans J.**, *Teoría general de la música*, UTEHA, México, 1965, 190 pp., Trad. Carlos Gerhard para la primera edición en español, (Primera edición en alemán por Walter de Gruyter & Co. , Berlín, 1965).
35. **Oliva, Julio César**, *XXV Cuadros Mágicos para guitarra*, Ediciones Musicales Yólotl, México, 2001, 84 pp.

36. **Pacheco, Cristina**, *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*, FCE, México, 1996, 638 pp.
37. **Panofsky, Erwin**, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979, 386 pp., (Primera edición en inglés, Ed. Double Day, E.U., 1955).
38. **Pereznieto, Fernando**, *El amor a la música*, Editorial Themis, S.A. de C.V., México D.F., 1994, 93 pp.
39. **Pereznieto, Fernando**, *El Mundo Mágico de Fernando Pereznieto*, Fundación Tabasco A.C. Luis Donaldo Colosio, Tabasco, 1994, s/p.
40. **Pereznieto, Fernando**, *Imágenes de la conciencia*, UNAM, México D.F., 1980, 108 pp.
41. **Pereznieto, Fernando**, *Mi Sueño de Florencia*, Editorial Themis, México, 1998, 95 pp.
42. **Pereznieto, Fernando**, *Mi Sueño de Venecia*, Impresora y maquiladora de libros MIG, S.A. de C.V., México, 2002, 95 pp.
43. **Pereznieto, Fernando**, *Música en Silencio*, Gráficos Lor., México, 1999, s/p
44. **Pereznieto, Fernando**, *Pensamientos a la obra de Fernando Pereznieto*, Ed. Estudio Fernando Pereznieto, 3ra. Edición, México, 2001, 312 pp.
45. **Pereznieto, Fernando**, *Varias Voces para un Mismo Canto*, Editorial Themis, S.A. de C.V., México, 2000, 107 pp.
46. **Pereznieto, Fernando**, *Divertimento Erótico*, Impresora Formal, México, 1987, 153 pp.
47. **Pereznieto, Fernando**, *El encanto de una plática intensa. Remembranzas*, Editorial Themis, México, 2004, 176 pp.
48. **Pereznieto, Fernando**, *Encuentros: 20 recuerdos y una canción desesperada*, Instituto de Cultura de Tabasco., México, 1997, 205 pp.
49. **Pereznieto, Fernando y Reyes, Ismael**, *Epistolario*, Ediciones Suari, México, 1991, 55 pp.

50. **Pereznieto, Fernando**, *Guanajuato*, Impresiones SERFLO., México, 1995, 72 pp.
51. **Pereznieto, Fernando**, *La Ciudad de Querétaro. Tercera edición*, Impresiones SERFLO, México, 1994, 88 pp.
52. **Pereznieto, Fernando**, *Música a dúo*, Talleres Formas y Papeles Ocampo., México, 1990, 90 pp.
53. **Pereznieto, Fernando**, *Oaxaca*, CAOSA impresores, México, 1997, 68 pp.
54. **Pereznieto, Fernando**, *Presencia Azteca en la Cd. De México*, Grupo BANOBRAS, México, 1977, 96 pp.
55. **Pereznieto, Fernando**, *Presencia Maya*, Grupo BANOBRAS, México, 1978, 96 pp.
56. **Pereznieto, Fernando**, *Puebla de mis Ángeles*, CAOSA impresores., México, 1997, 64 pp.
57. **Prieto, Carlos**, *Por la milenaria China*, FCE, México, 2009, 424 pp.
58. **Rivera, Magnolia**, *Trampantojos: El círculo en la obra de Remedios Varo*, Ed. Siglo XXI, México, 2005, 222 pp.
59. **Roob, Alexander**, *Alquimia y Mística*, Ed. Taschen, Bonn, 2006, 576 pp., Trad. Carlos Caramés.
60. **Salvetti, Guido**, *La Gran Música*, Ed. Asuri, Bilbao, España, 1978, T.4 y 5., Trad. Juan G. Baste, (Primera edición en italiano, Ed. Mondadori, Milán, 1978).
61. **Shönberg, Arnold**, *Tratado de armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1974, 500 pp., Trad. Ramón Barce, (Primera edición en alemán 1911, Viena).
62. **Souriau, Étienne**, *La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, 353 pp., Trad. De Margarita Nelken, (Primera edición en francés 1947).
63. **The Museum of Contemporary Art**, *Visual Music*, Thames & Hudson, Los Angeles, 2005, 280 pp.

64. Zuckerkandl, Victor, *The sense of music*, Princeton University Press, E.U., 1959, 246 pp., Trad. del alemán por Willard R.Trask (Primera edición en alemán 1964, Ed. Rhein, Zurich).

65. Zuckerkandl, Victor, *Sound and symbol : Music and the external world*, Princeton University Press, 1956, 400 pp., Trad. del alemán por Willard R.Trask, (Primera edición en alemán 1963, Ed. Rhein, Zurich).

Páginas de internet:

http://www.espiritismo.cc/modules.php?name=Downloads&d_op=viewdownload&cid=19;

consultada el 1 de agosto de 2009.

<http://www.sitesmexico.com/directorio/e/espiritismo-mexico.htm>; consultada el 20 de agosto de 2009.

<http://www.aeluzvyvida.com.ar/>; consultada el 21 de agosto de 2009.

<http://www.spiritist.org/main/>; consultada el 25 de agosto de 2009.

<http://www.akardec.com/>; consultada el 28 de agosto de 2009.

<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2006/noviembre/anteaula126.htm>; consultada el 2 de septiembre de 2009.

<http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/juanes.html>; consultada el 3 de septiembre de 2009.

http://www.strangehorizons.com/2002/20020916/fourth_dimension.shtml; consultada el 8 de septiembre de 2009.

http://comunidadpoetica.com/index1.php?ir=comunidad/ver_cuento.php&id=2720&pid=971; consultada el 28 de noviembre de 2009.

Entrevistas:

Entrevista a Julio César Oliva realizada en la Cd. de México el día 20 de octubre de 2008 por Héctor Ávila Cervantes.

Entrevista a Corazón Otero realizada en la Cd. de Monterrey, Nuevo León el día 23 de marzo de 2009 por Héctor Ávila Cervantes.

Entrevista a Corazón Otero realizada en la Cd. de Monterrey, Nuevo León el día 25 de marzo de 2009 por Héctor Ávila Cervantes.