

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas

Polysensority of movement: imagining and experiencing continuous sensations

Luis Miguel Morales Nieto

Universidad Nacional

Autónoma de México

lumimoni@yahoo.com.mx

Recibido 09/03/2022 Revisado 03/04/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

En estas páginas doy a conocer la polisensorialidad del movimiento, los elementos que la conforman, las posibilidades para crear con ellos y algunas creaciones polisensoriales. Denomino polisensorialidad del movimiento a los movimientos o desplazamientos continuos que producen sensaciones continuas en mi imaginación y que intento convertir en creaciones polisensoriales, las cuales registro en video o partitura. El video es tanto registro de una creación como una guía, una partitura móvil. Las sensaciones son: táctil, auditiva, visual, olfativa, gustativa, de movimiento. En las creaciones pueden participar el propio creador, bailarines, actores, músicos, público en general, robots, etc. En ellas se usan instrumentos musicales (por ejemplo, violonchelo, viola, bongós), papeles de distintos materiales, lápices de colores, vasos, acuarelas, lijas, pelotas, etc.; también se utiliza el ámbito donde suceden las creaciones, puede haber muros, piso, techo, árboles, pasto, agua, rocas, arena, etc. Este escrito es una reelaboración y síntesis de mi tesis de Doctorado: *El proceso creativo de la polisensorialidad del movimiento* (2018).

Sugerencias para citar este artículo

Morales Nieto, Luis Miguel (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas), *Afluir*, 6, págs. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

MORALES NIETO, LUIS MIGUEL (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>**Abstract:**

In these pages, I present the polysensority of movement, the elements that make it up, the possibilities to create with them and some polysensory creations. I call polysensority of movement to the continuous movements that produce continuous sensations in my imagination and that I try to turn into polysensory creations, these can be on video or score. The video is a record of a creation and a guide, a moving score. The sensations are: tactile, auditory, visual, olfactory, taste, movement. The creator himself, dancers, actors, musicians, all audience, robots, etc., can take part in the creations. Musical instruments (for example, cello, viola, bongos), papers of different materials, coloured pencils, glasses, watercolours, sandpapers, balls, etc., are used in them; the space where the creations take place is also used, there may be walls, floor, ceiling, trees, grass, water, rocks, sand, etc. This writing is a reworking and synthesis of my PhD thesis: *The creative process of the polysensority of movement* (2018).

Palabras Clave: polisensorialidad del movimiento, creación polisensorial, imaginación, sensaciones

Key words: polysensority of movement, polysensory creation, imagination, sensations

Sugerencias para citar este artículo

Morales Nieto, Luis Miguel (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas), *Afluir*, 6, págs. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

MORALES NIETO, LUIS MIGUEL (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Introducción

Cuando imagino de forma espontánea, en varias ocasiones, he notado que ocurren movimientos o desplazamientos continuos de objetos o cuerpos (principalmente el mío, como herramienta principal de exploración acudo a mis manos), dando lugar a sensaciones igualmente continuas: movimiento, sonidos, tactos, trazos (huellas, marcas, surcos, etc.), olores, sabores; le di el nombre de *polisensorialidad del movimiento*.

Como creador musical me había ocupado de convertir mis fantasías en música. El método al que había recurrido es el de fantasear de modo espontáneo, para luego intentar captar lo ocurrido por medio de descripciones, dibujos, gráficas que manifiesten lo que haya imaginado y el tiempo que dura cada cosa, y después hallar analogías con el ritmo y el sonido: si imagino un insecto volando o saltando, sus trayectorias las convierto en sonido: sea su intensidad, frecuencia sonora, timbre, etc.; por ejemplo si el insecto desciende, asimismo lo hará la frecuencia, digamos que de un *sol5* a un *re3*.

El método lo lleva a cabo Julio Estrada en el Laboratorio de Creación Musical (LACREMUS). Para encontrar información del método están los textos, por ejemplo, del propio Estrada (en prensa) o míos (Morales Nieto, 2021; 2022). En el caso de la polisensorialidad del movimiento en vez de convertir mi imaginación en música como en el ejemplo pasado, la procuro convertir en las sensaciones que imaginé.

Además del movimiento y las sensaciones, en la polisensorialidad del movimiento están el espacio donde acontece, los materiales de los que están hechos los lugares imaginados y lo que hay en ellos; entonces busco movimientos, sensaciones, espacios, lugares y objetos lo más parecidos a mis fantasías para realizarlas, así género *creaciones polisensoriales*.

Componentes de la polisensorialidad del movimiento y su utilización

Como ejercicio creativo tanto para intérpretes como para espectadores sería posible que imaginen o lleven a la práctica la combinación y variación de los siguientes componentes.

Objetos: se pueden dividir en estas características: materiales (madera, metal, agua...), formas (triangular, curva, cuadrada...), texturas (lisa, rugosa, flexible...), tamaño (pequeño, mediano, grande...), interior (sólido, hueco, blando...), temperatura (fría, templada, caliente...).

Localización: los objetos se pueden hallar en las paredes, en el techo, en el suelo tal cual o revestido con una especie de alfombras o tapetes. Es posible tocar continuamente, se hayan ordenado continua o discontinuamente, por ejemplo, en la primera del tapete más delgado al más grueso, del más liso al más rasposo, del más chico al más grande... en la segunda se pone el más grueso, uno medio suave, uno grueso, el más suave, uno suave, etc.

Secuencia, superposición, modulación, permutación de objetos¹: se colocan en secuencia: uno enseguida de otro y así sucesivamente; superposición: uno encima o abajo de otro; modulación: parte de uno entremetido o conectado en parte de otro; permutación: intercambian lugares.

Conjunción: se acomodan los objetos (incluidos instrumentos musicales) que provoquen, al contactarlos, las sensaciones imaginadas. En ciertos casos se podrían armar estructuras parecidas a exposiciones en algún museo, o una casa, un bosque, esculturas, autopistas de juguete², etc., como si fueran un museo, casa, bosque, escultura, autopista-partitura. Los objetos pueden incluir a) secciones con movimiento: zigzag, rotatorio, espiral, arriba-abajo... b) objetos más pequeños para variar su color sonoro y aspecto visual: clavos, canicas, monedas, trapos, agua, micrófonos, cubiertos de metal...

¹ Estrada nos mostró en el laboratorio estas cuatro maneras de disponer materiales, pero en el ámbito musical.

² Ed Osborn en Parabólica usa un tren de juguete sobre rieles a escala (Osborn, 1996). Recuperado de <https://www.roving.net/installation/#/parabolica/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Lugares y movimientos: los lugares: a) son preparados para la creación, según una fantasía previa o la búsqueda de objetos que más se acerquen a las sensaciones recordadas, o b) están tal cual, en el estado en que se encuentren. Para ambos casos, los movimientos y desplazamientos pueden ser prefijados minuciosamente en algún documento –como en danza lo hizo Laban (2013) “mediante los diseños de caminos y signos de pasos la totalidad del movimiento se registra dentro de un campo amplio (el espacio dancístico) y otro más estrecho (el espacio del cuerpo).” (p. 91) – o en el mismo lugar u objetos dibujando las trayectorias, o ir libremente.

Partes del cuerpo: uso de las manos, los pies, la cabeza y demás para experimentar sensaciones. Cada parte del cuerpo puede llevar independencia de movimiento para no ir paralelas o esperar a utilizar de una en una. Es posible agregar excitadores en las manos como palos, baquetas, arcos, escobetillas, canicas, yoyos, carritos... o activadas con las manos como poleas, y con los pies como bicicletas, patines, patinetas. O llevar puestas en la ropa, la cabeza o traer en las manos luces proyectadas permanentes o parpadeantes de colores.

Capas y excitadores: colocación de amortiguadores para impedir o aminorar sensaciones, y provocar o concentrarse en otras: con una pluma de ave cosquilleo el cuello de alguien en vez de directamente; mancho con pintura la parte trasera de su playera; alguien golpea las paredes y escucho del otro lado, pero no veo quién, cómo y con qué las golpea, lo imagino; presiono suavemente un bolígrafo recorriendo mi brazo y no siento nada, pues mantas gruesas de estambre y algodón superpuestas obstruyen al bolígrafo, el cual dibuja su trayecto en la manta que cubre a las demás.

Secuencia, superposición, modulación, permutación de sensaciones: en secuencia, en un trayecto siento, sueño, veo...; superpongo dos, tres, cuatro... sensaciones; modulo de sentir a sonar (palpo, palpo y sueño, después tomo un objeto para no tocar directamente otro y sólo sonarlo), luego de ver a sentir (sigo con la vista, sigo con la vista mientras toco, cierro y abro mis ojos repetidamente hasta que se mantengan cerrados y no dejo de tocar); y permuto (lo que sentía ahora lo escucho, lo que escuchaba ahora lo veo, lo que veía ahora lo siento).

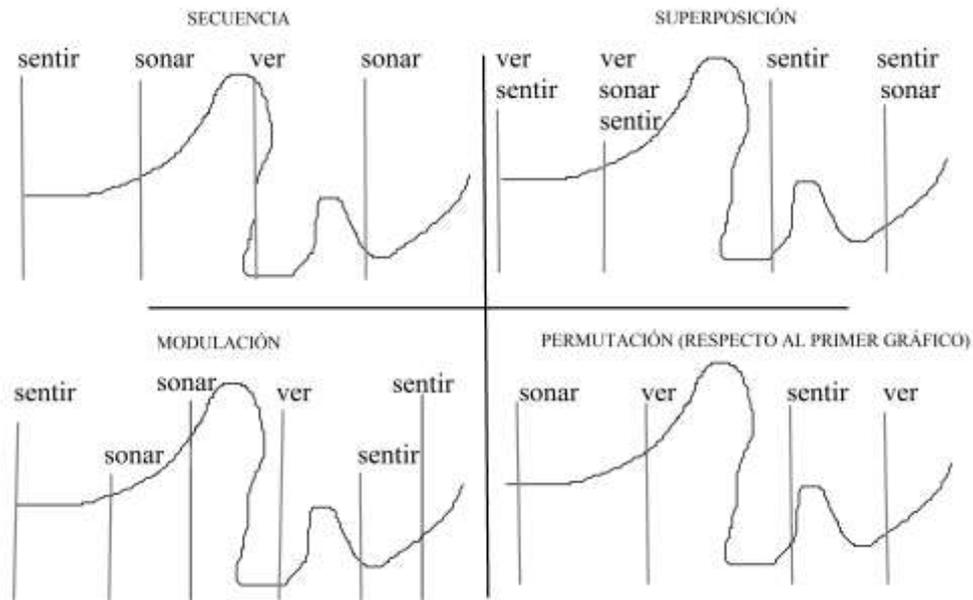


Figura 1. Secuencia, superposición, modulación, permutación, dibujo. Imagen del autor (2018).

Dispongo de la siguiente manera un trayecto similar:

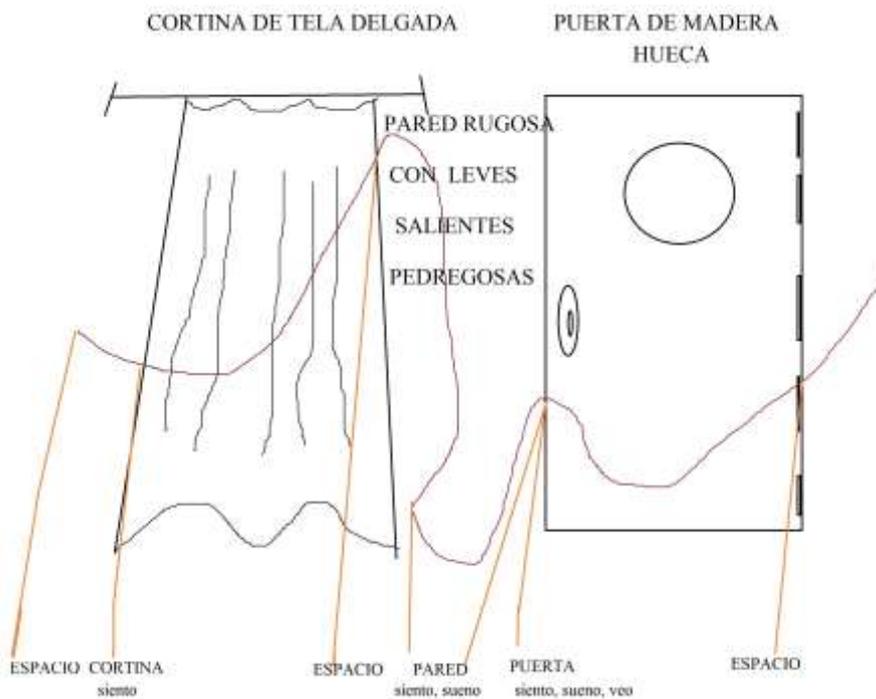


Figura 2. Moverse, sentir, sonar, ver, dibujo. Imagen del autor (2018).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Sonar a oscuras: es posible imaginar y memorizar en la ausencia de luz o con los ojos cerrados, la forma, extensión y material de los espacios por donde transita un movimiento continuo si lo escuchamos en el aire, objetos, paredes, piso, techo, nuestro cuerpo.

Pulsos audibles del excitador y del cuerpo vibrante: los primeros se dan cuando en lo que hay un movimiento o desplazamiento continuo se perciben breves instantes sonoros como pulsos en una misma zona o dispersos en el espacio, los cuales son provocados por el ejecutante debido a los contactos que tiene con cuerpos y objetos; los segundos se dan por la forma y textura de los objetos estriados, con ranuras, protuberancias, filamentos, divisiones, dobleces, como en mi creación musical para marimba *Ti nech miquitlani* (Morales Nieto, 2007-2008) o en *Guero* para piano de Helmut Lachenmann (1970-1988)³.

Formas parecidas: si dibujo o construyo figuras geométricas reconocibles, aunque no tengan las medidas exactas o no se tracen o pongan rectas las líneas, esa peculiaridad de parecerse a ellas les da su propia belleza, las hace únicas, con una forma propia.

Sensaciones olfativa y gustativa: los olores y sabores se hallan en los objetos, en las paredes y en uno mismo (perfumes, cremas, gomas de mascar, pastillas), o en recipientes (vasos, platos, atomizadores). Al caminar uno puede descubrir olores y sabores siendo acumulados o difuminados en el sitio o en nosotros mismos, en diversas combinaciones e intensidades.

Sensación táctil: es factible acomodar capas superpuestas y sentirlas: una gruesa mesa de metal es la base, tiene unas partes sumidas y otras salientes como pequeños domos, encima hay un trozo de estambre con separaciones como rejillas, arriba una tela suave y transparente, hojas de papel que no alcanzan a cubrirla toda, un trapo húmedo, plastilina y un trozo de masa de maíz mezclada con agua.

Es posible acomodar escalas continuas de objetos: de los más flexibles a los más duros, de los más lisos a los más rasposos, de los más delgados a los más gruesos, de los más húmedos a los más secos... asimismo escalas discontinuas. Por otro lado, es viable explorar un lugar con distintas temperaturas, de más frías a más cálidas, y tocar objetos sin verlos para descubrir su material, textura, forma, volumen, tamaño.

³ Recuperado de <http://brahms.ircam.fr/works/work/9877/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Videograbaciones: si se videograban las creaciones polisensoriales la cámara se mueve: a) siguiendo desde algún punto hasta otro al escenario formado por los objetos colocados (estos movimientos puede seguirlos el ejecutante o viceversa), b) al mismo tiempo que algún ejecutante o en desfase, c) independiente de ellos, coincidiendo en algunos periodos de la grabación, o d) manteniéndose estática con un ejecutante y e) fijada en un lugar donde no haya nadie, pero de vez en cuando aparezcan.

A tomar en cuenta: al realizar una creación polisensorial: a) en un espacio pequeño con varios objetos, muchos participantes pueden entorpecerse; b) es posible que involuntariamente haya sonidos en la ejecución (caída de objetos, tropiezos, rechinidos de tenis...), o sonidos habituales o inherentes en el entorno (gente hablando o tosiendo, autos, aves, truenos...).

Creaciones polisensoriales

Para realizar las creaciones polisensoriales indico a los participantes (verbalmente antes de iniciar o por escrito) en términos generales: mover y desplazar su cuerpo continuamente en el espacio para ir sintiendo, marcando, sonando, oliendo, probando; mientras el público ve los movimientos, desplazamientos, marcas... escucha algo de los anteriores, siente o recuerda sentir, huele, prueba, o imita a los ejecutantes o hace variaciones para darse cuenta más directamente de lo que ellos experimentan, e incluso explora por sí mismo.

En algunas ocasiones el ejecutante y el público pueden tener ciertas reacciones al recordar o experimentar sensaciones. Estas reacciones pueden ser igualmente con sonidos, movimientos, etc., sean gestos, suspiros, risas, sonrisas...

Las creaciones se plasman por escrito con anotaciones, dibujos, gráficas, conformando su partitura; o al videograbarlas, así también quedan como *partituras móviles* para ejecutarse o variarse.

Cada vez que se hace una creación desde una fantasía base (idea o exploración) –donde pueden ir cambiando las trayectorias, los objetos, combinaciones entre ellos, etc.– puede haber variantes o agregados, se estaría en constante creación con sus distintas partituras o grabaciones.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Las creaciones polisensoriales las agrupo según en qué más me orienté o qué características más resalté, sin que por ello no hayan estado presentes algunas de las demás características, es decir, unos incisos donde se agrupan las creaciones pueden incumbir a otros. Los incisos me sirven de apoyo para dar algún orden, es posible combinarlos.

a) *Movimiento y desplazamiento corporal*

En un estudio con espejos grandes en las paredes y piso de madera que crujía al pasar por éste -había variedad en la fuerza con que se contactaba, las zonas del suelo, las veces en que sonaba, los lapsos, el movimiento corporal-, tuve dos fantasías, una individual, *Pelotas rebotando*⁴ (Morales Nieto, 2015a), y otra junto con una bailarina, *Depredador-presa*⁵ (2015b). Relatamos haber imaginado distintas sensaciones, por ejemplo en la segunda fantasía cuando pisamos el suelo con hojas o ramas, rozamos hierbas con nuestro cuerpo, y en el instante en que el depredador olió a su presa y al comerla cuando la atrapó. El depredador y la presa interactuaban por medio de acciones y reacciones.

En la creación *Dúo en la habitación*⁶ (2017e) una bailarina y yo nos movimos libremente (además de los movimientos del camarógrafo) contactando el suelo y las paredes, a veces objetos propios de una habitación. Al recorrer nuestros cuerpos nos pintamos sutilmente con acuarelas. No hubo una fantasía que nos impulsara, sino la única indicación fue desplazarse continuamente por el lugar con las extremidades como guía. En ambas creaciones, *Depredador-presa* y *Dúo en la habitación*, hubo contacto directo entre los participantes.

b) *Movimiento y desplazamiento corporal colocando y utilizando objetos*

En *Dúo en la habitación con objetos*⁷ (2016b), una actriz y yo nos movimos continuamente el mayor tiempo posible tocando un tapete, hojas de papel de diversos materiales, esponjas, trozos de madera, pelotas de tenis, lijas, un violonchelo y su estuche de tela, etc. Aparte del movimiento, ella acudió preponderantemente al sonido, yo al tacto. A diferencia de las

⁴ En los siguientes enlaces aparecen fragmentos de grabaciones de las creaciones polisensoriales, así como los nombres de los participantes. <https://vimeo.com/357866241>

⁵ <https://vimeo.com/357866649>

⁶ <https://vimeo.com/357866956>

⁷ <https://vimeo.com/357867312>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

pasadas creaciones, aquí hubo objetos proporcionando: disposiciones, texturas, volúmenes, materiales y varios excitadores (inclusive mi cabeza y cabello). Como en Dúo en la habitación, el camarógrafo es un tercer participante en movimiento.

c) Lugares abiertos

En *Bosque 1^º* (2017a) con una de mis manos como guía anduve por un camino con plantas, árboles, una fuente con agua, escaleras, rocas. Cuando introduje mi mano en el agua y continué el movimiento sobre la orilla de la fuente se marcó por un tiempo el agua que aún había en mis dedos.

En *Bosque 2^º* (2017b) estuve palpando y sonando el pasto, la tierra, las piedras, los árboles, las hojas y una malla que sonaba como campanitas. Jugué y dejé huellas en la tierra. Fue un lugar abierto donde me desplazé plácidamente.

d) Robot móvil

En *Desplazamientos para robot móvil¹⁰* (2016a), en un conjunto de breves instantes, un robot con ruedas, que programé con *Arduino¹¹* (Massimo Banzi et al., 2003), transitó en un piso rugoso y con lijas. Se escuchó la fricción de las ruedas y un cepillo con el suelo. El robot no anda tridimensionalmente ni posee la fluidez de los humanos, pero sí es, como ellos, un excitador u objeto desplazándose, procurando continuidad o lapsos de ella.

e) Participación más activa de instrumentos musicales

Que haya una participación más activa de instrumentos musicales no necesariamente significa que sólo competa a lo sonoro, pues puede haber en ellos mayor exploración móvil, táctil, visual...

En *Solo en la habitación con gaita¹²* (Morales Nieto, 2017d), exploré táctil y sonoramente una gaita irlandesa o uilleann pipes. En su presentación como *practice set* consta de un *chanter* con orificios para ubicar las alturas

⁸ <https://vimeo.com/357867863>

⁹ <https://vimeo.com/357868612>

¹⁰ <https://vimeo.com/357869068>

¹¹ El diseño del robot es el usado en el curso que tomé sobre este programa. A mí me correspondió armar y programar al robot, posteriormente añadí un cepillo.

¹² <https://vimeo.com/357869280>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

tapándolos o destapándolos con los dedos, un fuelle manipulado con un brazo para llenar de aire una bolsa sostenida con el otro brazo y conectada al *chanter*. Transitó con mis manos y dedos el *chanter*, la bolsa, mis manos y brazos, tocando y rozando. Emití alturas desde el *chanter*, sugiriendo risas y llantos. Atarse la gaita a la cintura y la forma de agarrarla con brazos y manos me insinúa un abrazo.

En *Solo en la habitación con piano*¹³ (2017c), toqué, con mis manos o piernas, un cuarto con paredes de madera y forro suave, y una puerta lisa, además había un banco y un piano, en el cual me quedé más tiempo. Traté de recorrerlo continuamente, tocando tanto su estructura como sus teclas, y aproveché los pedales para sostener sonidos. Estas acciones hicieron que sobresaliera lo sonoro. Llegué otra vez a las paredes, luego a una mesa. En unos momentos se apagó la luz y volvió a prenderse.

f) *Movimiento o manipulación de objetos*

En *Mantas*¹⁴ (2018), usé trapos como extensiones de mis brazos y manos. Tendí un trapo para que quedara como una membrana y lo golpeé por detrás. Sujeté otro de una de sus puntas como marioneta, se escuchó que rompí una hoja de papel. Con el primero formé figuras (como si manejara alguna masa, ondas, olas, etc.). Este movimiento causa continuidad que se ve y en instantes se escucha, son pulsos audibles del excitador. A la par hay una grabación de unas percusiones en la que modifiqué principalmente la velocidad.

g) *Registro por escrito*

Estas creaciones contienen materiales nuevos y utilizados en las anteriores. Creé cinco cuartetos: *Primer cuarteto* (2018a), *S1* (2018b), *M1* (2018c), *M1S2* (2018d), *M2S3* (2018e)¹⁵, con semejanzas y diferencias. Los títulos implican la sensación que más empleé o cambié respecto al anterior cuarteto: *S* (sonido, auditiva), *M* (movimiento), *T* (táctil)... hay la posibilidad de combinar dos, tres, cuatro... sensaciones más socorridas: *S1MIT2*, *M2T2VIS2*...

¹³ <https://vimeo.com/357869477>

¹⁴ <https://vimeo.com/357870791>

¹⁵ Los primeros cuatro cuartetos sólo están en manuscrito, salvo las partes aquí incorporadas de dos de ellos. El quinto cuarteto además de estar en manuscrito, está en computadora, acudiré a esta última transcripción señalada con letra e.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Es asequible una versión con la mayor presencia de cada una de las sensaciones para la exploración libre o para algún propósito: conocer los objetos de un lugar y el espacio que se ocupa, ser preámbulo o parte de un acto de seducción o amoroso, cubrir con dibujos y colores algún lugar, crear un banquete para colmarse de sabores y olores, por mencionar algunos.

Tres de los cuartetos tienen cinco partes: *Primer cuarteto, M1, M2S3*; dos de ellos cuatro partes, omitiendo la quinta: *S1, MIS2*, son en los que cambié por sonido algunos instantes donde se sentía, movía o dibujaba, *S1* proviene del *Primer Cuarteto, MIS2 del M1*. Estas son las cinco partes: 1) exploración polisensorial individual; 2) imitación (una G indica al ejecutante guía, Se a los seguidores); 3) desplazamiento, llevar y dejar objetos; 4) contacto físico individual y grupal; 5) oler y probar, dar a oler y probar (rozar con la nariz y oler, lamer siguiendo los gráficos, etc.); es decir, diversos tipos de contacto y relación. Dichas partes se acomodan como se desee. Al terminar, o durante la creación, el público puede imitarla o variarla, teniendo el escenario disponible, a los ejecutantes o las videograbaciones como *partituras móviles* y las indicaciones por escrito a la vista, incluso tiene la posibilidad de realizar sus propias exploraciones¹⁶.

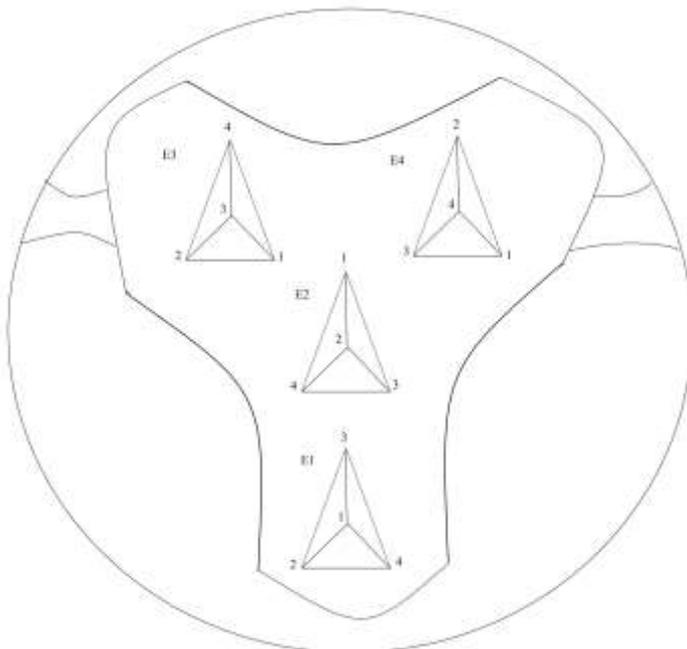


Figura 3. Primer cuarteto, S1, M1, MIS2: disposición en forma de rostro dibujo. Imagen del autor (2018).

¹⁶ En estos cuartetos como en otras creaciones polisensoriales, el público puede explorar polisensorialmente objetos, personas y a sí mismo sin ninguna inhibición, o retraerse.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Los primeros cuatro cuartetos los distribuí en el espacio como un rostro: dos ojos, nariz y boca, alrededor de cada ejecutante (E1, E2, E3, E4), inicialmente de pie, hay cuatro vértices, constituyendo una especie de pirámide, donde hay respectivamente: superficies con diferentes texturas: arena, grava, lodo, pasto, concreto...; instrumentos musicales: bongós, congas, viola, violín, gong, tam tam, güiro, maracas...; objetos: trozos de madera, vidrio, lijas, esponjas, telas...; papeles con lápices de colores, plumones o acuarelas. Los últimos tres tipos de cosas están en unas mesas.

El ejecutante se mueve o desplaza continuamente por estos lugares, por ejemplo toca la arena, suena las lijas, marca las hojas con acuarelas, toca su brazo, pinta la mejilla de otro ejecutante, va hacia el lugar de un compañero para poner un objeto que trae consigo, abraza algún instrumento u objeto, etc. A veces los desplazamientos se hacen dando vueltas, girando por el suelo, reptando, en cuatro extremidades; o se coloca el cuerpo en distintas posiciones: de pie, sentado, arriba de una silla, en cuclillas, acostado boca arriba, boca abajo o de lado; o acomodando los brazos: cruzados, estirados a los lados, atrás, adelante, etc.; o se tiritita el cuerpo.

Es viable explorar en secuencia los objetos, de uno en uno; en superposición, dos o más; en modulación, se está en un objeto se pasa al segundo sin dejar el primero, luego se permanece en el segundo; o se explora un objeto con las manos, después se toma sin dejar de explorarlo mientras se explora (excita) un segundo objeto con el primero, finalmente sólo en el segundo.

Algunas de las indicaciones son: para las partes del cuerpo, *mi* (mano izquierda, incluye el resto de la extremidad, en este caso el brazo, así en lo respectivo con las demás extremidades), *md* (mano derecha), *pi* (pie izquierdo), *pd* (pie derecho), *to* (torso: pecho, estómago, espalda o costillas), *cza* (cabeza: cabello, cara, cuello, nuca o movimientos faciales), *cg* (caderas, glúteos); para las sensaciones, *V* (visual, marcar o dejar huella), *T* (táctil), *S* (sonido, auditiva), *O* (olfativa), *G* (gustativa, probar), *M* (movimiento corporal en el espacio). Los números (1, 2, 3, 4) después de las letras de las sensaciones son el tipo de material (superficies, instrumentos, objetos, papeles) que tomará cada ejecutante, según el orden dado en las indicaciones por escrito. El símbolo *—* significa pausa y *—* continuación.

El *Primer cuarteto* y *S1* tienen movimientos más cercanos a lo vacilante, puede resultar intrincada su ejecución debido al tiempo en que se

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

realizan o a que los trayectos aparecen empalmados. Los movimientos se distribuyen en tres dimensiones según lo decida el ejecutante. La gráfica se varía si no se muestra nada en el siguiente cuadro.

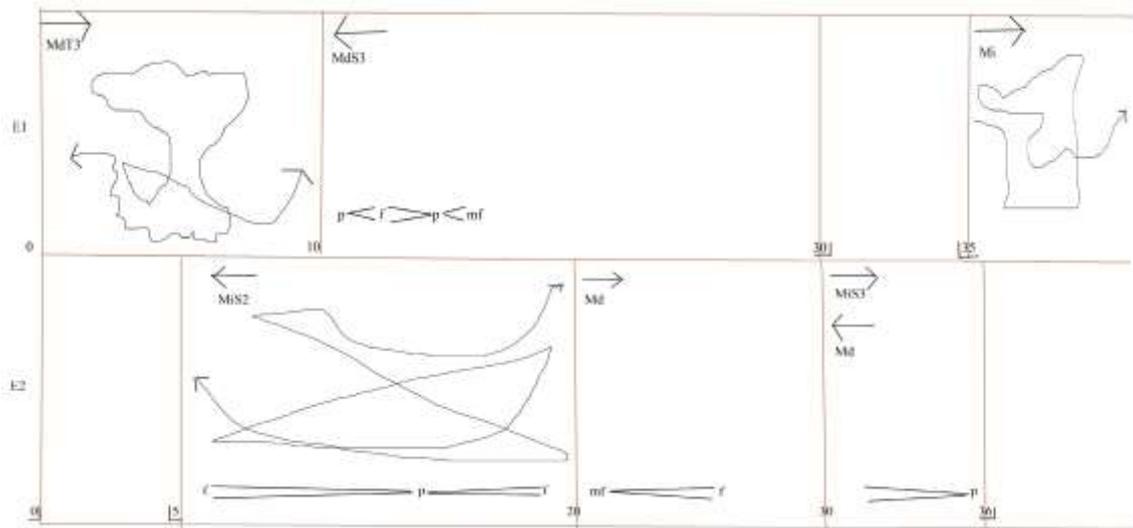


Figura 4. Primer cuarteto, fragmento de la primera parte. Imagen del autor (2018).

Los *Cuartetos M1* y *M1S2* tienen movimientos que parecen formar letras, números, figuras geométricas, por tanto son más distinguibles, pero hay instantes lentos y sencillos al ejecutarse. Se nota más el paso y la transformación de una a otra trayectoria (rotación, adición o secuencia, superposición, fusión o modulación, anidación, escala, fragmentación, desdoble, combinación).

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120



Figura 5. Transformaciones de letras, números, figuras geométricas, dibujos. Imagen del autor (2018).

Para simbolizar tres dimensiones en dos, tracé pequeñas flechas señalando lo ancho (lo alto y lo largo ya estaban): parte frontal hacia la izquierda desde quien realiza la acción \swarrow , parte frontal hacia la derecha \searrow , parte trasera hacia la izquierda \nwarrow , parte trasera hacia la derecha \nearrow . Algunas de las flechas se observan en la próxima imagen.

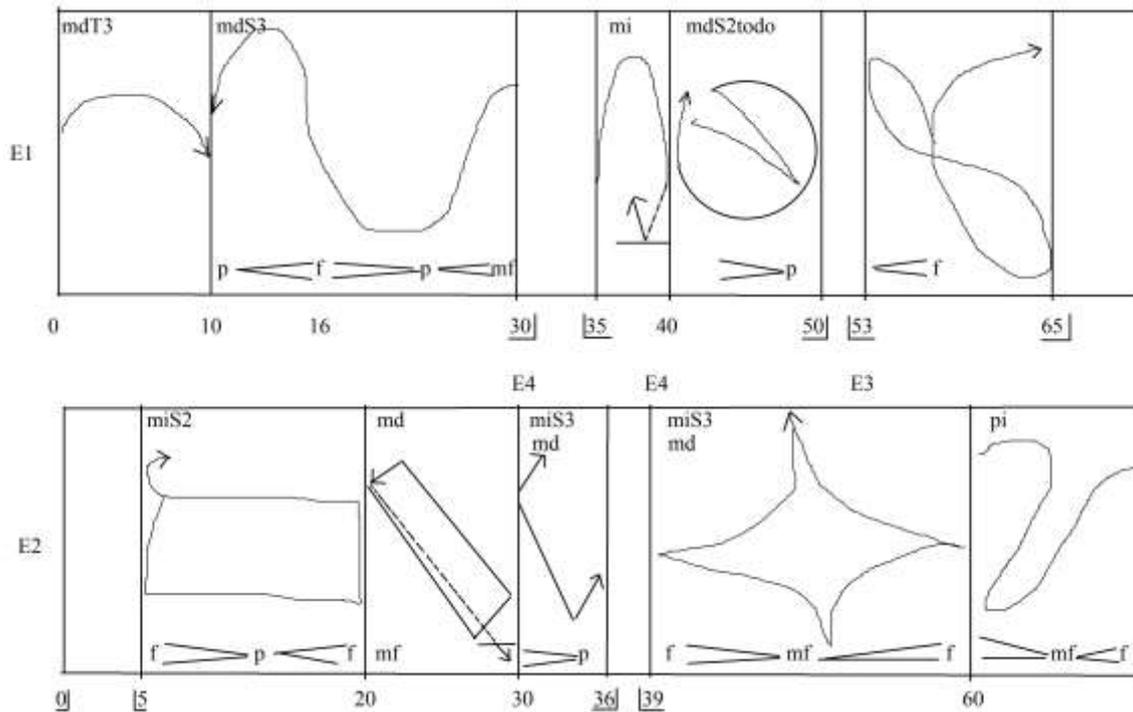


Figura 6. Cuarteto M1, fragmento de la primera parte. Imagen del autor (2018).

○

Otro modo en que simbolicé tres dimensiones en dos se localiza en los últimos momentos de la primera y segunda parte de esta creación. Hay dos gráficos simultáneos que se ejecutan como uno solo, el de arriba marca lo alto y largo (se vería parado), el de abajo lo ancho y largo (se vería acostado).

ISSN: 2659-7721

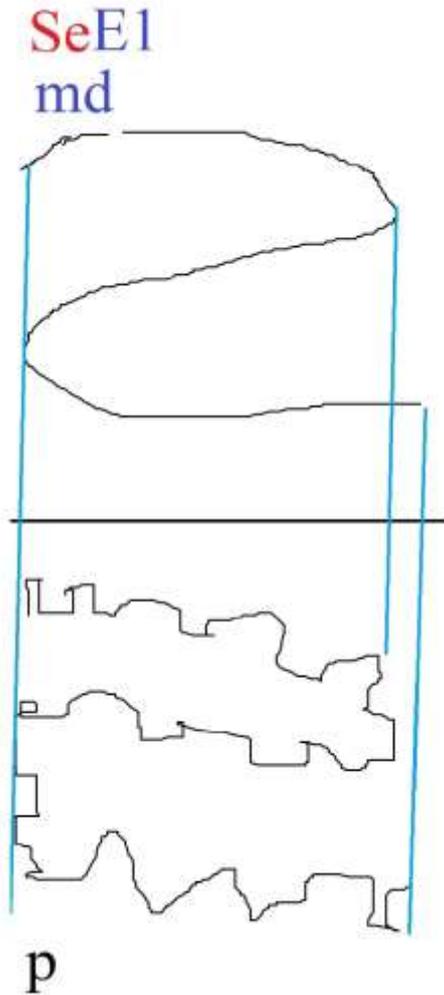
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Figura 7. Cuarteto M1, fragmento de la segunda parte. Imagen del autor (2018).

Entre los más destacados autores que trabajaron de manera más honda con representaciones de tres en dos dimensiones están Alberto Durero –quien usó escorzos (figuras en la perpendicular u oblicua para asemejar lo ancho o profundidad para dar un efecto o una impresión de tridimensionalidad)–, además Euclides, Piero della Francesca, Leone Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, por mencionar algunos (Cardona Suárez et al., 2006).

En dos ensayos, uno al aire libre¹⁷ (Morales Nieto, 2018c1) y otro en un espacio cerrado¹⁸ (2018c2), de un segmento de la segunda parte del *Cuarteto M1*, colaboraron cuatro músicos y dos actrices. Los músicos lo interpretaron con base en el registro escrito mientras las actrices como público-ejecutante los imitaron e hicieron variaciones, siendo ellos sus *partituras móviles* de ellas.

¹⁷ <https://vimeo.com/358321586>

¹⁸ <https://vimeo.com/358322664>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Para el *Cuarteto M2S3*¹⁹ (2018e) fui los cuatro ejecutantes, uní cada una de las grabaciones, mas hay que tener una espacialización más amplia y la interacción entre diferentes personas. Las cámaras estaban en distintas posiciones, una abarcando más (en macro), otra menos (en micro). El piso estaba polvoriento y con huellas de desplazamientos.

En el *Cuarteto M2S3* adecué varias indicaciones de los cuartetos pasados para hacer más accesible su lectura e interpretación. Los ejecutantes no integran un rostro en el espacio, sino un círculo, sentados o de rodillas en el suelo donde están los materiales.

Empleé cinco tipos de movimiento corporal o tránsitos en el espacio entre lo definido y lo vacilante: circular o curvo, triangular, cuadrado, espiral, mezcla de ellos.

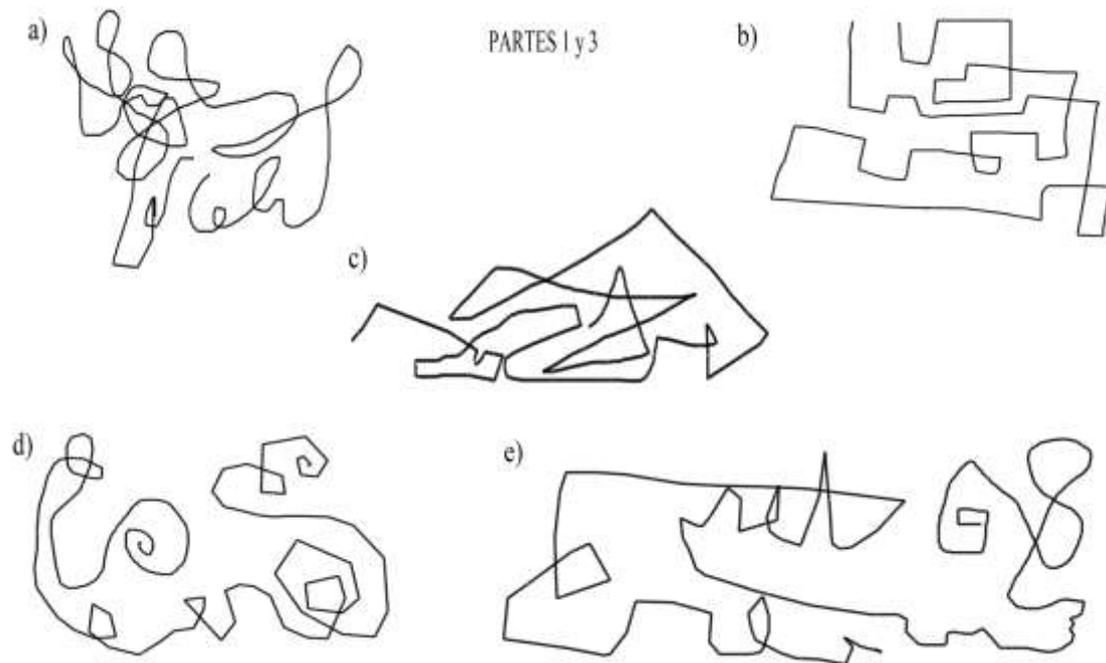


Figura 8. Cuarteto M2S3, gráficos 1. Imagen del autor (2018).

¹⁹ <https://vimeo.com/357872090>

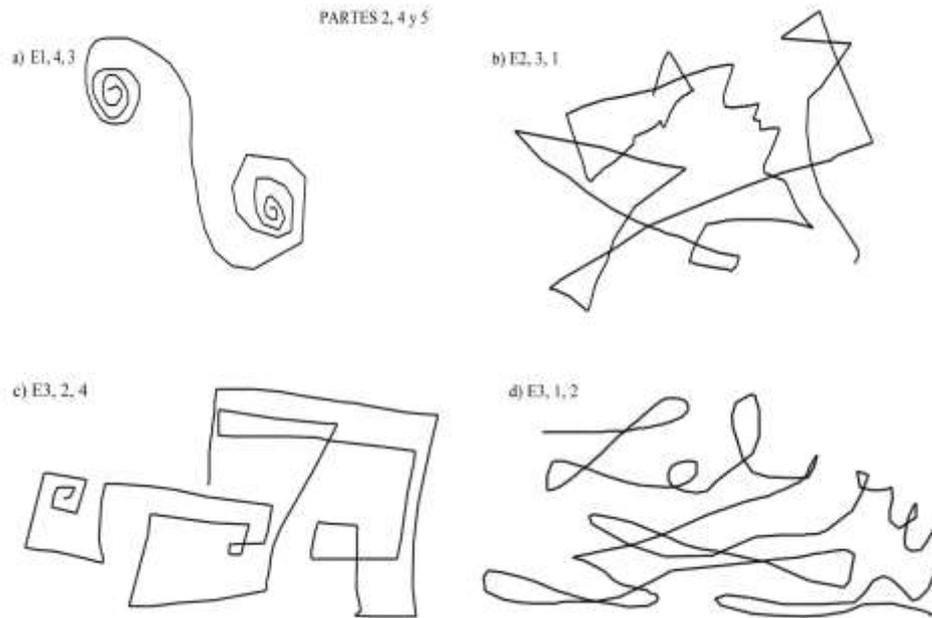


Figura 9. Cuarteto M2S3, gráficos 2. Imagen del autor (2018).

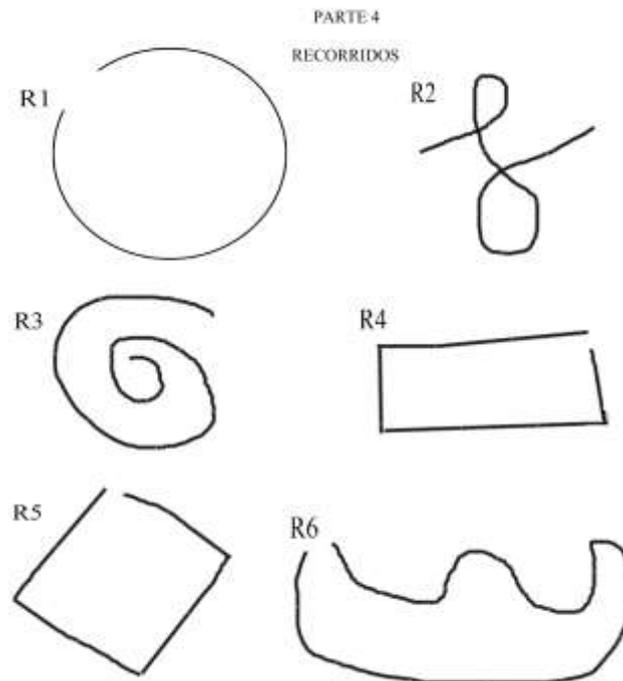


Figura 10. Cuarteto M2S3, gráficos 3. Imagen del autor (2018)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Hay por lo regular treinta segundos o más para hacer la trayectoria seleccionada y variarla, así no hay que ver a cada rato el registro escrito, posibilitando mayor goce, soltura y libertad para elegir y moverse.

Las nuevas acciones son: trasladar, aparte de los objetos, a otros ejecutantes empujándolos o jalándolos cuidadosamente mientras arrastran los pies, dar vueltas alrededor de una mesa para agarrar recipientes para oler o beber su contenido²⁰, usar rociadores para propagar las sustancias con olores y sabores, mezclar los vasos con olores y sabores (también colores), empapar un trapo para limpiar un instrumento musical o deslizarlo por el cuerpo ocasionando frescura, una vez que se haya derramado un poco de líquido en el suelo se pasa el pie para intentar dejar alguna huella temporal o permanente; dos ejecutantes comparten un instrumento, objeto o papel para tocarlo, colorearlo, sonarlo, y continúan haciendo esas actividades en sus propios cuerpos y en el del otro.

Las letras de las sensaciones las puse en alguno de los cuatro lados -comprendidos por una línea curva- que se forman al dividir imaginariamente el lugar de cada ejecutante con dos líneas entrecruzadas (X), donde se ubican los materiales (objetos, superficies, instrumentos, papeles). Incluí una figura simple  para representar el cuerpo del ejecutante y líneas rojas para hacer notar las partes del cuerpo que se moverán. Las líneas punteadas que conectan a las figuras indican los lados en que se desplaza un ejecutante.

Cuatro grupos de dos líneas entrecruzadas corresponden a los cuatro lugares de los ejecutantes. Dibujé el contorno del espacio que se transita.

²⁰ Los olores pueden ser florales, mentolados, dulces, frutales, leñosos (Castro et al., 2013), Recuperado de <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0073289>; los sabores dulces, amargos, salados, ácidos, umami (Fried, 2020), Recuperado de <https://www.msmanuals.com/es/hogar/trastornos-otorrinolaringol%C3%B3gicos/s%C3%ADntomas-de-las-enfermedades-de-la-nariz-y-la-garganta/introducci%C3%B3n-al-olfato-y-al-gusto>

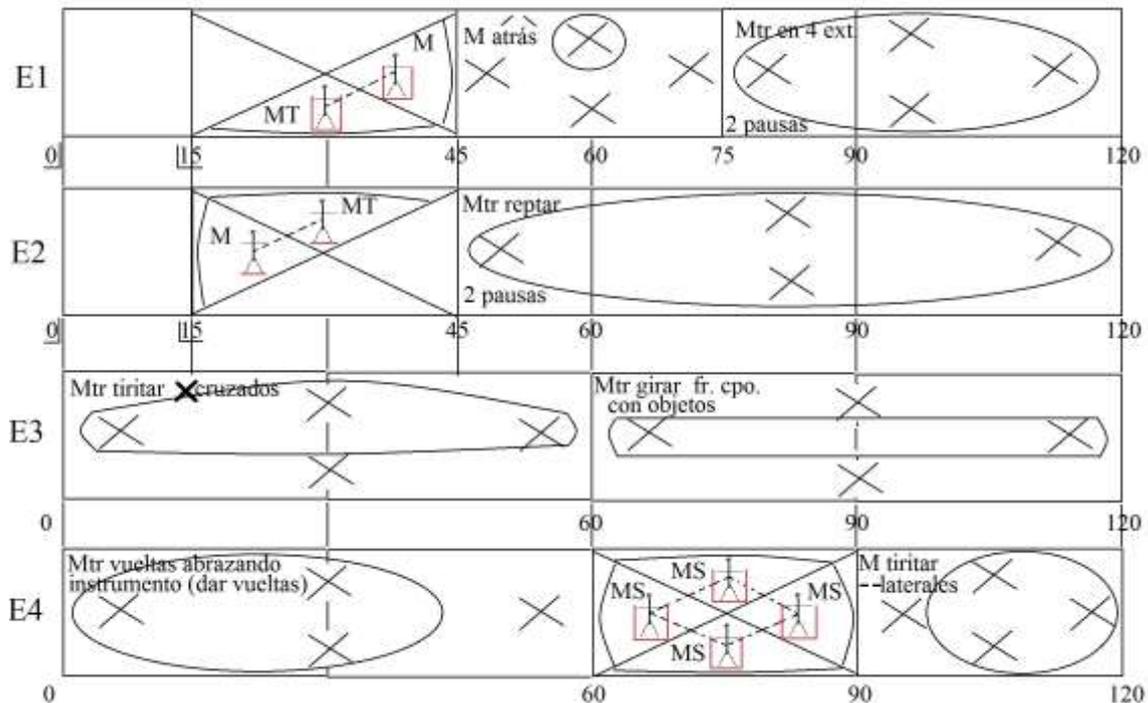


Figura 11. Cuarteto M2S3: 21. Imagen del autor (2018).

Después de los cinco cuartetos escribí: *Solo, dúo, trío o cuarteto*²¹ (Morales Nieto, 2019). Me concentré en el movimiento corporal, lo táctil y lo sonoro, tal vez lo visual si se incluye el registro escrito como parte de la creación.

Llevé a cabo un trío para movimiento corporal, bongós y viola, ejecutando cada uno de ellos, como en el *Cuarteto M2S3*. Con las manos, a veces la cabeza (cabello), recorrí los instrumentos musicales, es viable servirse de otros (preferentemente de cuerda o percusión), asimismo de objetos o cuerpos (contactar a alguna persona o a uno mismo). No indiqué las partes del cuerpo como antes (*mi*, mano izquierda; *md*, mano derecha... o con la figura λ). Se utilizan libremente tomando en cuenta que no van paralelas con un mismo gráfico. Es una actividad o instrumento por persona y no cuatro tipos de materiales como en los cuartetos.

²¹ Está en manuscrito y en computadora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Elaboré cuatro grupos de redes de gráficos para el movimiento. El ejecutante decide si se mueve, tocando o sonando, sobre la parte externa o el cuerpo de los instrumentos (objetos o personas), o se mueve en el aire, pero la parte inferior del gráfico contactaría, tocando o sonando, dicha parte externa o cuerpo, como si fuera su suelo o base (*pulsos audibles del excitador*). También es asequible hacer un mismo gráfico en ambas posiciones, como si se doblara, alcanzando tres dimensiones. Cabe recordar que “La idea de red invita a considerar la forma musical [en este caso polisensorial] como una estructura elástica cuyas posibilidades de fusión sirven a lo secuencial en tanto que el producto más inmediato de los dictados del imaginario.” (Niето, s.f., p. 8)

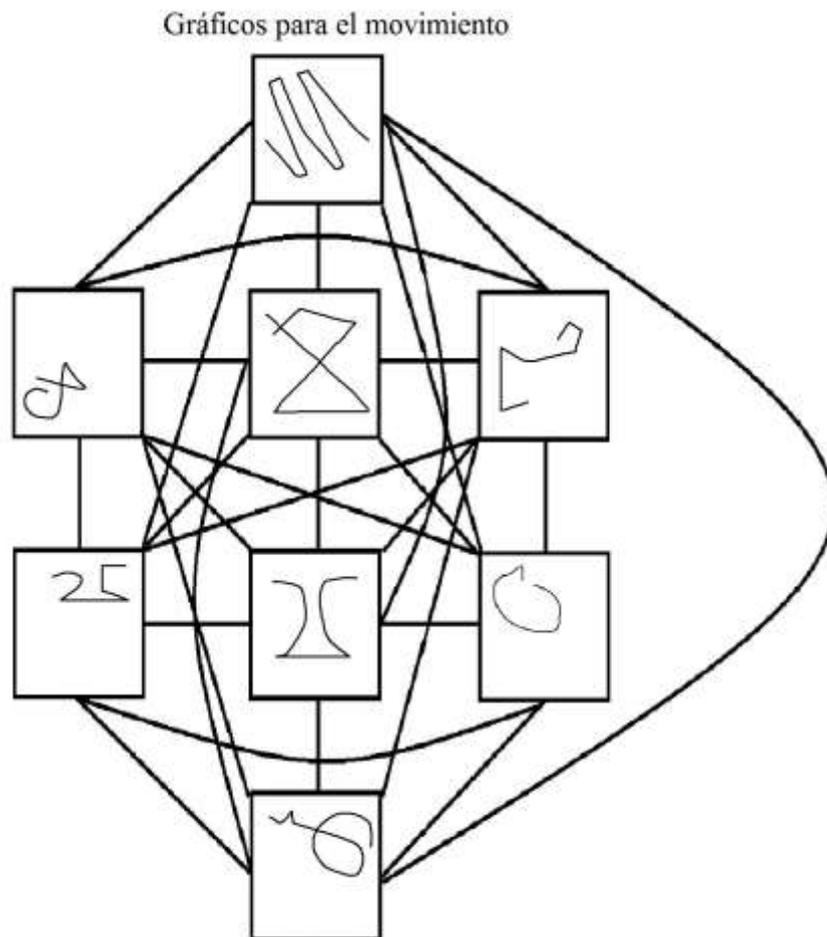


Figura 12. Solo, dúo, trío o cuarteto, un grupo de redes de gráficos para el movimiento. Imagen del autor (2019).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Las duraciones y las intensidades igualmente las dispuse en cuatro grupos de redes. A cada gráfico para el movimiento le corresponde cada duración e intensidad, según la combinación que quiera el ejecutante. En ambas redes (gráficos para el movimiento y duraciones e intensidades) existen varios caminos por seguir.

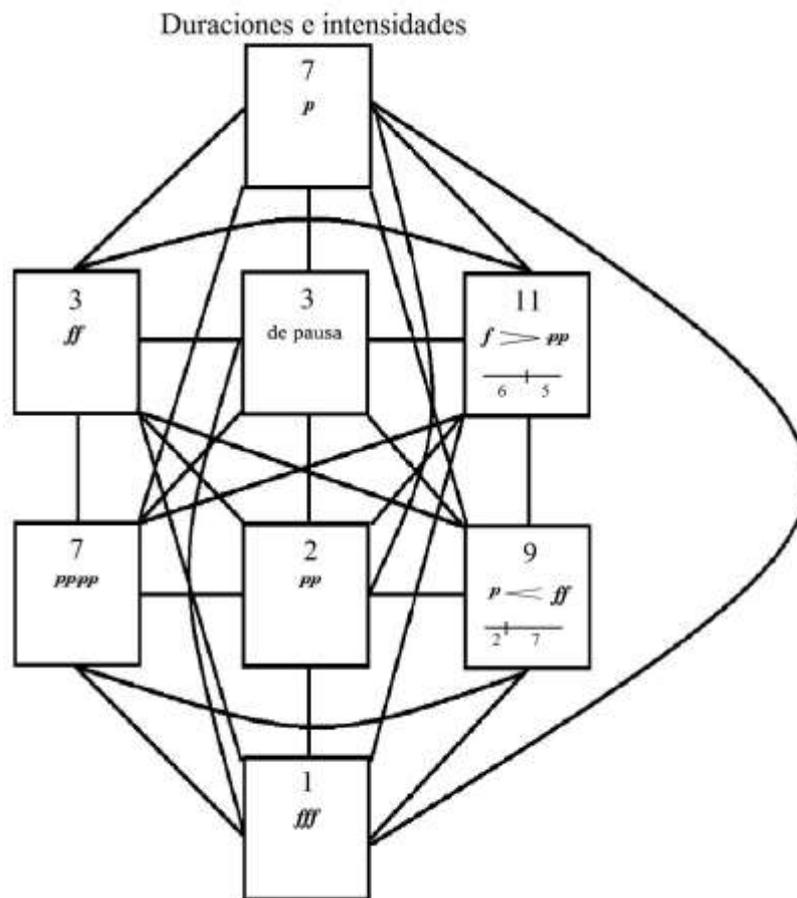


Figura 13. Solo, dúo, trío o cuarteto, un grupo de redes de duraciones e intensidades. Imagen del autor (2019).

Si bien en las redes se presentan los gráficos para el movimiento, las duraciones y las intensidades visualmente separados, se ejecutan continuamente, salvo cuando en las duraciones se escriben pausas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

No establecí una duración total de la creación. Inicia y termina en el gráfico que se quiera, y, tiempo después de acabar su intervención, el ejecutante puede regresar por nuevos recorridos con otros objetos, o cuerpos.

También adicione movimientos de vaivén (rebotar y tiritar), sean horizontales o verticales.

El ejecutante tiene la posibilidad de agregar sus propios gráficos para el movimiento y sus propias duraciones e intensidades para generar más redes.

Por último, añado otras creaciones polisensoriales que pueden llevarse a cabo: h) *crear una historia* con la continuidad de la polisensorialidad del movimiento, es posible considerar como breve historia o esbozo *Depredador-presa* del primer inciso; i) *acomodar objetos construyendo un ambiente o escenario*, con la opción de seguirse con una o varias cámaras; j) *participación de robots móviles y personas*. Puede haber más incisos por incluir.

Reflexiones finales

Al llevar a cabo las creaciones polisensoriales gozo, puedo tener fantasías y recuerdo o descubro lugares, objetos, cuerpos. Si bien es una vivencia personal, me pareció oportuno compartirla, no sólo con los ejecutantes, sino con el público, que puede imitar o variar las creaciones polisensoriales o efectuar sus propias exploraciones con los materiales que se dispusieron para las creaciones, y así como yo gozo, puedo tener fantasías y recuerdo o descubro, ellos, ejecutantes y público, posiblemente también. Ese sería un deseo y objetivo: coincidir y empatizar. En una creación polisensorial es asequible que algunas sensaciones sólo las tengan unos ejecutantes, algunas más otros, algunas otras el público-ejecutante (o pasivo).

Si el público-ejecutante realiza la creación solo, no sería la presentación tradicional en la que hay un creador, un intérprete y un espectador. Asimismo, hay la ausencia de un intérprete que medie entre creador y espectador en otras creaciones de otros autores –cada quien a su manera–, por ejemplo en *4'33''* (1952) de John Cage, el espectador la

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

percibe directamente al escucharla durante el tiempo que pide ésta, en *Solo para uno* (1972a) e *Imaginaria* (1972b) de Julio Estrada, el público tiene las indicaciones, dadas por el autor, para que genere una creación imaginariamente²², entre otras.

He acudido a dos formas de registrar creaciones polisensoriales, directamente videograbándolas o primero por escrito.

La primera deja al ejecutante moverse como lo desee, según el lugar y los objetos situados, ello puede resultar en movimientos o desplazamientos corporales propios, pero también predeterminados —no obstante se espera y procura que no suceda— de coreografías, rutinas, repertorios, estudios, segmentos de otras artes, variaciones de alguna obra; recurrir a imitaciones o caricaturizaciones de una acción cotidiana (abrir ventanas, puertas, libros; barrer, lavar...), movimientos o comportamientos de alguna persona o animal en específico²³, la ejecución musical (estacatos, pizzicatos...); o servirse de repeticiones.

La segunda conduce al ejecutante a seguir o elegir algunos movimientos y desplazamientos como referencia, derivados de una fantasía o una idea, intentando no hacer repeticiones, además puede alcanzar variantes con resultados particulares, así como evitar tomar partes de ciertas coreografías o rutinas preestablecidas, imitar algo o a alguien y su estilo, etc.

Las creaciones polisensoriales pueden ser arte a solas, íntimo, a veces discreto, pero también arte de relación e interacción entre varios individuos, como en los *Cuartetos*, *Solo*, *dúo*, *trío* o *cuarteto* y otras anteriores; es arte de contacto, solo o acompañado.

Referencias

Cardona Suárez, C. A., Ocaña Gómez A., Dussan Robles N. J., Cubillos Vanegas S. I. y Ocaña Gómez J. C. (2006). *La geometría de Alberto Durero: estudio y modelación de sus construcciones*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Kindle.

²² Escribo acerca de estas tres obras en (Morales Nieto, 2021, pp. 76-91).

<https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2452/2109>

²³ En *Depredador-presa* era un animal, pero no definí cuál (mi colaboradora después dijo que imaginó ser un león, mas la intención es los roles depredador-presa).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Castro, J. B., A. Ramanathan y C. S. Chennubhotla (septiembre 2013). Categorical Dimensions of Human Odor Descriptor Space Revealed by Non-Negative Matrix Factorization. *Plos One*, volume 8, issue 9, e73289 (16 páginas). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0073289>.

Estrada, J. (en prensa). *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE).

Laban, R. (2013). *Coreografía. Primer cuaderno*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. INBA. CONACULTA. CENIDID.

Morales Nieto, L. M. (2018, diciembre 11). *El proceso creativo de la polisensorialidad del movimiento* (Tesis de Doctorado inédita). Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Morales Nieto, L. M. (2021). La escucha en 4´33´´ de John Cage; la escucha y la imaginación en *Solo para uno* e *Imaginaria* de Julio Estrada. Cuadernos de Investigación Musical, (13) (pp. 76-91). España: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2452/2109>

Morales Nieto, L. M. (2022). *Polisensorialidad del movimiento: imaginación, creación polisensorial y musical*. México: Inédito.

Nieto, V. (s.f.). La forma abierta en la música para piano del siglo XX. Facultad de Música, UNAM (12 páginas).

Webgrafía

Fried, M. P. (abril, 2020). *Introducción al olfato y al gusto*. Manual MSD, Versión para público general. Recuperado de <https://www.msdmanuals.com/es/hogar/trastornos-otorrinolaringol%C3%B3gicos/s%C3%ADntomas-de-las-enfermedades-de-la-nariz-y-la-garganta/introducci%C3%B3n-al-olfato-y-al-gusto>

Osborn, E. (1996). *Parabólica*. Ed Osborn. Recuperado de <https://www.roving.net/installation/#/parabolica/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Ressources.IRCAM (s.f.). *Helmut Lachenmann (1935) Guero (1970-1988) pour piano*. Ressources.IRCAM. Recuperado de <http://brahms.ircam.fr/works/work/9877/>

Software

Banzi, M., Cuartielles D., Igoe T., Martino G. y Mellis D. (2003). *Arduino*, The Arduino brand identity, packaging and graphic design were created for Arduino by TODO.

Creaciones musicales

Cage, J. (1952). *4´33´´´* (for any instrument or combination of instruments). Estados Unidos.

Estrada, J. (1972a). *Solo par uno* (partitura verbal). E. 6. México: Estrada, J. (Ed.), Juliusedimus.

Estrada, J. (1972b). *Imaginaria* (partitura verbal). México: Estrada, J. (Ed.), Juliusedimus, ed. 2013.

Morales Nieto, L. M. (2007-2008). *Ti nech miquitlani (Tú me destinas a la muerte)*, para marimba a cuatro manos. México.

Creaciones polisensoriales

Morales Nieto, L. M. (2015a). *Pelotas rebotando*. México.

Morales Nieto, L. M. (2015b). *Depredador-presa*. México.

Morales Nieto, L. M. (2016a). *Desplazamientos para robot móvil*. México.

Morales Nieto, L. M. (2016b). *Dúo en la habitación con objetos*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017a). *Bosque 1*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017b). *Bosque 2*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017c). *Solo en la habitación con piano*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017d). *Solo en la habitación con gaita*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017e). *Dúo en la habitación*. México.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

- Morales Nieto, L. M. (2018). *Mantas*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018a). *Primer cuarteto*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018b). *Cuarteto S1*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018c). *Cuarteto M1*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018d). *Cuarteto M1S2*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018e). *Cuarteto M2S3*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2019). *Solo, dúo, trío o cuarteto*. México.

Vídeos

- Morales, L. (2015a). Pelotas rebotando, fragmento (2015a). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357866241>.
- Morales, L. (2015b). Depredador-presa, fragmento (2015b). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357866649>.
- Morales, L. (2016a). Desplazamientos para robot móvil, segundo movimiento (2016a). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357869068>.
- Morales, L. (2016b). Dúo en la habitación con objetos, fragmento (2016b). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357867312>.
- Morales, L. (2017a). Bosque 1, fragmento (2017a). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357867863>.
- Morales, L. (2017b). Bosque 2, fragmento (2017b). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357868612>.
- Morales, L. (2017c). Solo en la habitación con piano, fragmento (2017c). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357869477>.
- Morales, L. (2017d). Solo en la habitación con gaita, fragmento (2017d). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357869280>.
- Morales, L. (2017e). Dúo en la habitación, fragmento (2017e). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357866956>.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Morales, L. (2018). Mantas, fragmento (2018). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357870791>.

Morales, L. (2018c1). Cuarteto M1, exterior, fragmento (2018c1). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/358321586>.

Morales, L. (2018c2). Cuarteto M1, interior, fragmento (2018c2). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/358322664>.

Morales, L. (2018e). Cuarteto M2S3, fragmento (2018e). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357872090>.