

MÚSICA SINESTÉSICA: ASHARHAMAT. MI PROPUESTA CREATIVA AL SIGLO XXI

ROBERTO JIMÉNEZ SILVA
Numerario

Al iniciar mi intervención, y previo al discurso de ingreso como miembro Numerario de esta Real Academia, permítanme que evoque, desde el fondo del corazón, algunos aspectos del artista que me precedió en esta institución ostentando la medalla número XIX.

Su nombre: ¡Tomás Camarero!

Hacer una reseña biográfica, tanto de su persona como de su obra, resultaría para la casi totalidad de los presentes, harto repetitivo.

Todos conocemos de la cuna toledana de Tomás; de su paso por la Escuela de Artes, en la búsqueda del dominio y el oficio en unas disciplinas, que le servirían después en su aprendizaje como cincelador en los talleres de la Fábrica de Armas; de su introducción como pintor en la cultura toledana donde, exposición tras exposición, fue demostrándonos sus avances pictóricos; igualmente somos conocedores de los galardones alcanzados en concursos provinciales, nacionales e internacionales.

Pues bien: como todo ello está recopilado en el expediente de nuestro recordado compañero, que obra en el archivo de esta Academia, no voy a insistir sobre el particular.

Por eso he querido ir más allá e indagar en su vida y obra, y poder ofrecerles algunos aspectos que, a lo mejor, conocen mucho

menos: como por ejemplo, aquel afán de Camarero de agrupar a jóvenes con aptitudes artísticas, para afrontar unidos la gran aventura creativa, fundando «Paleta Pinar»; en ella se integraron unos cuantos nombres que sería prolijo enumerar, y que con el tiempo, también llegaron a alcanzar gloria y fama.

Otra colectividad artística en la que Tomás trabajó denodadamente, fue en ANSIBA, siglas de: Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes, entidad que cumplió con unos fines muy específicos en los campos social y artístico.

Mirando en otras facetas de sus conocimientos artísticos, me consta que se encontró muy halagado, cuando las Religiosas Concepcionistas del convento de Santa Fe de Toledo, con motivo de la canonización de Santa Beatriz de Silva, —de la que me siento honrado familiar directo por la rama genealógica de los Silva—, le hicieron a Tomás un encargo, que sería enviado como obsequio al Vaticano.

Y sabemos de lo que se trataba: de tres artísticos relicarios que fueron diseñados por Tomás Camarero, con la colaboración de los hermanos Maldonado (Antonio y Pedro) en la realización de la parte del damasquinado.

Y como existe constancia escrita de este hecho, quiero traer aquí las palabras del propio Tomás que, a preguntas de un periodista que en aquellos momentos le interpelaba sobre qué era lo que más le ilusionaba de ese trabajo, Tomás respondió:

«Saber que serán las primeras piezas de la artesanía toledana, de estas características, que llegarán al Vaticano, teniendo como destinatarios: a la más alta jerarquía de la iglesia católica (Pablo

VI), y a dos de sus más directos colaboradores (al secretario de Su Santidad y al cardenal que ha llevado la causa de canonización de Santa Beatriz de Silva)».

Uno de los últimos trabajos, quizás el último del que no pudo disfrutar en vida, fue del diseño que hizo de la medalla de la Asociación de Antiguos Alumnos de la Escuela de Aprendices de la Fábrica de Armas, pues, en el acto de imposición de la citada medalla, el artista diseñador de la misma la recibió a título póstumo, en medio del emocionado recuerdo de todos sus compañeros.

En mi intención de aportar sobre la persona humana y artística de Tomás, un rasgo original e inédito, voy a hacerles partícipes, –con el permiso de mi padre–, de algo más personal e íntimo.

Antes de que yo conociera al artista Tomás Camarero y tuviera trato con él, todos los días y a todas horas tenía ocasión de contemplar una de sus obras. Un cuadro que representa en los primeros términos, a derecha e izquierda dos montículos, en uno de ellos destacando un empinado sendero y, en el otro, unos grandes peñascos. En la parte central otro monte sobre cuya cúspide destaca una edificación, tras de la que se descubre como telón de fondo una parte de Toledo, con las torres de sus iglesias y parroquias, presididas por la de la catedral.

Como colorido, destaca en esa visión de la ciudad unos fuertes colores rojizos, desprendiéndose de ella llamaradas de diversas tonalidades de amarillos, verdes, naranjas, grises... fundiéndose y confundiendo entre ellos, simbolizando las nubes. Pasó el tiempo, y conocí personalmente a Tomás y su obra. Y le pregunté por aquél cuadro que yo veía a diario desde niño. «Ese cuadro responde a uno de mis primeros contactos con la pintura, –me dijo–; una época, –ya

sabes—, en que la juventud del artista lucha con verdadero entusiasmo por plasmar, sin titubeos, lo que su temperamento le está dictando en esos momentos. ¿Nunca te contó tu padre la historia de ese cuadro»? Pues no... «Pregúntale, pregúntale», —me dijo—. Y pregunté a mi padre, y éste es su relato.

Permíteme que lo cuente: eran los comienzos del año 1960; Tomás pintaba en unas reducidas habitaciones, en la casa que habitaba por esas fechas, en el cobertizo del Pozo Amargo. Un día recibió la visita de su amigo Peñalosa, en aquel «estudio» de pintura en el que había convertido su hogar.

Tras de una amplia conversación sobre lo divino y lo humano, —me los imagino—, sobre las alegrías y las penas que se pasan en el caminar por la creatividad artística, —mi padre por entonces se dedicaba a la escultura—, Tomás, en lugar de invitar a su amigo a un café, le invitó a algo mucho mejor: a que eligiese de entre todas las obras que allí tenía colgando de las paredes de su casa la que quisiera, pues tenía mucho gusto en regalársela.

El amigo, tras de «echar un vistazo», se detuvo largo rato contemplando una obra al óleo, realizada, no en lienzo, sino sobre soporte de táblex, que estaba cumpliendo una misión muy específica: tapar el hueco de uno de los «cuarterones» que faltaba a una puerta de madera; y el amigo dijo: ¡Este!

- ¡Pero, hombre! —dijo Tomás— Ese, precisamente, ¡Nooooo...!

- El amigo replicó: Si lo tienes ahí, como olvidado...

- ¿Olvidado, dices? Que sepas que, ese cuadro, es para mí muy importante. Mira, aquí me pongo a trabajar, y cada vez que lo miro, hago mis reflexiones particulares, analizando la vida que llevo y sobre el camino artístico que debo tomar.

- En este cuadro he basado mi elección, y éste es el que tengo que llevarme. Lo siento por dejarte libre el agujero en la puerta –sentenció mi padre–.

- ¡Verás cuando se entere Paula! –terminó diciendo conformistamente Tomás–.

Y Paula se enteró. ¡Vaya si se enteró...!

Desde entonces, esa pintura regalada por Camarero a su amigo Peñalosa, colgó del salón de su casa, como testimonio de una amistad y recuerdo imperecedero de un aprecio mutuo.

Cada vez que contemplo ahora ese cuadro, entiendo que es una expresión personal y única, que tuvo Tomás Camarero, el artista pintor, en un determinado momento de su vida. Y a quien yo, con estas palabras, he querido honrar su memoria.

TÍTULO:

Música Sinestésica: Asharhamat. Mi propuesta creativa al siglo XXI.

Hablar de «Asharhamat», es hablar de la atracción por medio de nuestros sentidos, de sus cualidades e impresiones, así como de las consecuencias que causa en nuestro cuerpo y espíritu su combinación de frecuencias, audibles o no, y de todo un conjunto o sistema de símbolos, a la vez que de su papel en el arte del siglo XXI.

Intentar entrar en su comprensión supone un ejercicio de entendimiento en proporción o correspondencia de una cosa con otra; pretender entrar en su razón, es caer en la cuenta de que con-

cebir una obra de arte sinestésico, es una vivencia compleja de la conciencia en la que se logra la conjunción de muchos elementos psíquicos con caracteres nuevos y distintos. Querer entrar en su visión es, en definitiva, llegar a las tres partes en que se divide un sistema y la música sinestésica le posee. A saber: la taxonomía (que se ocupa de la ordenación de los problemas teóricos), la nomenclatura (que comprende la parte normativa-denominativa), y la clasificación (por la que se llega a la parte aplicativa). La total comprensión de «Asharhamat», exige entrar en su sistemática de ordenación.

«Asharhamat», como Música Sinestésica, creada por mí en 1996, parte de estos y otros aspectos investigados y estudiados, aplicando, en este caso, uno de los géneros del sistema musical contemporáneo, concretamente el que procede: por series aritméticas de sucesión, reacciones cuánticas en cadena, y la teoría de los conjuntos, fusionándolo todo con la cromatología, lenguaje que al color le es propio e inherente.

Pero antes de entrar en su análisis y desarrollo, podemos plantearnos estas preguntas:

¿Qué grado de agudeza posee un determinado matiz de color?

¿De qué color es una determinada palabra?

¿Qué luminosidad tiene un sonido?

¿Cuál es más suave: el color de tal aroma o el de tal sabor?

¿Qué simetrías hemos usado los compositores, propias de la arquitectura?

¿Cómo es el ritmo en las cuatro fachadas del Alcázar de Toledo?

Estas preguntas quieren demostrarnos la cantidad de veces que nos encontramos con sinestesias de este tipo. Pero también podemos descender a lo cotidiano, como cuando decimos:

- «¡Qué color más chillón!»
- «¡Esa palabra es demasiado oscura!»
- «¡Tal sonido es escalofriante!»
- «¡Ese sonido es dulce!»

Si no queremos llegar a la poesía y decir con Goethe que, «la arquitectura es una música petrificada».

Debemos caer en la cuenta, que estos tipos de sinestesias tienen algo en común; su conjunto nos está indicando la capacidad de todas las artes para soportar transformaciones; evocadas y traídas a la memoria, pueden ser representadas desde diferente naturaleza perceptual; sus cualidades, como tales, pueden comprenderse, por su propensión o inclinación psicológica tendente a la sinestésia, o sea, a la innovación.

El eje central de mi discurso de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, es el inventario de las sinestesias provocadas por «Asharhamat» de diferente naturaleza perceptual: táctiles, cinéticas, cromáticas y acústicas, principalmente; sabiendo que es imposible agotar el tema, me atrevo a presentar estos apuntes, en espera de publicaciones más exhaustivas en otro momento.

Fundamentalmente empezaré diciendo que, toda obra musical sinestésica es háptica, o sea, relativa al tacto, lo cual hablando de música ya es mucho decir. «Asharhamat» es háptica porque sus características de estilo en el lenguaje y el modo de cómo se expresan las ideas son la consecuencia de un hecho, la percepción integral, y

por tanto, está anunciando una mayor o menor disposición del ánimo para acomodarse a este sentir desde un razonamiento unidimensional o reduccionista.

En «Asharhamat» hay que hablar de la hapticidad en una concepción multidisciplinar: táctil y espacial, musical y de resonancias, así como de las cualidades del color y cinéticas, de todas ellas.

Para el plan formal de la obra, opté por un esquema estructuralista, semejante a los empleados por la ciencia que se ocupa de la descripción y explicación de los hechos del lenguaje en sus tres niveles: fónico, léxico y sintáctico, en una palabra: la lingüística, ya que los contenidos que trato a lo largo de la obra se dividen en apartados funcionales y no precisamente para que sean comprendidos por nadie.

A lo largo de este discurso, propio de las sinestésias provocadas por «Asharhamat», he incluido ejemplos para la sensibilización, que no deben confundirse en ningún caso con los diferentes sistemas de asociación, ya que estos, desde mi perspectiva, no ayudan en ningún sentido a su comprensión, sino más bien al contrario, pudiendo llegar a entorpecer tanto el proceso perceptivo de las sinestésias como el proceso creativo de quienes las enfocan erróneamente.

Antes de entrar en materia debo reconocer públicamente que todo esto no hubiera sido posible sin la aportación de las sistemáticas mecanicistas de Piéssé y Lagrésille. Su estudio me ha ayudado durante muchos años, desde aquel ya lejano 1973 en que empecé a tomar contacto con este mundo sinestésico, aunque no fuese nada más que para poseer una visión concreta en cuanto al método.

Y sin más preámbulos, ¿qué es la Sinestésia?

Fisiológicamente se denomina sinestesia, a “la sensación secundaria o asociada producida en un punto del cuerpo humano, como consecuencia de un estímulo aplicado en otro punto diferente”. Si buscan en el diccionario esto es lo que pueden leer.

Ahora bien, si lo encaramos desde un punto de vista psicológico, diríamos que las sinestesias son iconografías o sensaciones subjetivas, características de un sentido, y que sinestésicamente vienen determinadas por la impresión desde un sentido incomparable.

En esta línea de pensamiento se encuentran la mayoría de los autores que han estudiado el proceso sinestésico antes de «Asharhamat». Algunos desde una postura meramente científica, como Ludwig Schrader, o la «Fisiología» de Alfred Vulpian; otros desde la pura estética, como Jules Millet o Wassily Kandinsky; y los menos, como el caso de Albert Camus, desde una teoría o concepción universalista.

Pero si tuviera que elegir el criterio más generalizado que define la Sinestesia sería: como una agrupación constante de sensaciones de diferente naturaleza perceptual, puntualizando que, en ella, una imagen es objetiva y otra subjetiva.

Este último enunciado, requiere a mi entender que nos detengamos un poco.

Empezaría por decir al respecto, aunque suene muy categórico, que en la captación por medio de nuestros sentidos de ciertas cualidades e impresiones de una obra musical sinestésica como «Asharhamat», no influye sólo la obra en sí, sino nuestra manera de

pensar o de sentir; quiero decir que no existe ningún tipo de objetividad en las sensaciones, sean sinestésicas o no.

Es más, las obras musicales, sean del signo que sean, no «tienen», entre comillas, sensaciones.

Como cualquier manifestación artística devuelven una cierta cantidad de vigor, tensión, poder, relajación... motivadas por las cualidades de su recreación y la interconvertibilidad, que les llega de su propia génesis, en el caso de «Asharhamat», multidisciplinar.

Y esa cantidad de vigor, tensión, poder, relajación, del flujo y reflujo de sus diferentes cualidades a nuestros órganos capaces de percibir: mecánicamente, acústicamente, luminosamente, caloríficamente e incluso eléctricamente, a través de sus unidades anatómicas, fisiológicas o genéticas, es lo que va a convertirse en sensación, y en el caso de «Asharhamat» en el origen de su álgebra temporal, como expresión que aparecerá en el radical de la fórmula que da las soluciones de su ecuación cuántica.

Por ejemplo, ¿qué impresión captamos cuando los rayos de luz que son el reflejo de ésta o aquella onda sonora, inciden sinestésicamente en nuestro cuerpo? A esto se le llama capacidad en apreciar el matiz de un tono; pero nuestro hecho experiencial no implica en ningún caso el conocimiento de su génesis ni de su composición molecular. Pues bien, esa experiencia, esa sensación, pertenecen ya al orden mental; son «mías» y no de la obra como aseveraba antes, subjetivas y no objetivas. Sí, ya sé que, corrientemente, denominamos algo objetivo a lo que existe realmente, fuera e independientemente del sujeto que lo conoce, pero esto no resulta válido ya, para el mundo sensorial del concepto sinestésico del arte del siglo XXI.

Basándome en lo que acabo de decir, y al tener que tratar la Música Sinestésica en «Asharhamat» con unas propiedades estilísticas, o con una forma para expresar las ideas, o con una grafía, o una imagen auditiva, o mensaje, o síntesis espiritual, y todo a través de un conjunto de elementos luminiscentes, soy consciente de que me estoy moviendo en un plano ni más ni menos subjetivo que cuando hablamos de la sensación, sea secundaria o asociada. Poco hay pues de objetivo en las sensaciones que provoca la música y todavía menos en las sinestesias.

Pero a renglón seguido diré, que existen diferencias. Para ello, tenemos que irnos al nivel psicofisiológico. A esta altura, el contraste entre sensación y sinestesia radica esencialmente en que, la sensación es el hecho especulativo por el que entramos en relación con el entorno que nos irradia constantemente, mientras que la sinestesia es el suceso claramente intelectual en el que no interviene el sensor como captador de energía, o sea, no existe una lectura de la irradiación, sino que es la actitud mental de las representaciones entre sí.

Y añadiría aún más, tanto en la concepción empirista como en la espiritual; el episodio trascendental es, incuestionablemente, el conocimiento.

Voy a intentar hacerles un breve resumen, recordando que nos estamos moviendo siempre en un plano especulativo.

Mientras que la concepción meramente contemplativa, se elabora desde bases de carácter inconsciente y, a través de ellas, se procede a una sistematización mediante la muestra y estudio de una proporción adecuada de las partes de un todo, y que dan lugar a supuestas, y fíjense que digo ¡supuestas!, leyes universales, la

fenomenología de la sinestesia, aplicando, como no podía ser de otro modo, un método científico, camina hacia lo perceptible y manifiesto, patente al entendimiento, aunque sin rechazar de plano y por entero las leyes del método y la sistemática.

Esta percepción sensible debe desplegarse en el individuo mediante prácticas, que no dejarían de ser en el fondo resultantes de conclusiones empíricas, pero sin que éstas tengan por qué suponer en ningún caso una ley.

El sentido de la investigación que propugna la experiencia como exclusivo origen de todo conocimiento humano, es esto, práctica-signo, mientras que en la espiritual el sentido es inverso.

El descubrimiento de los efectos como resultado de las proposiciones psíquicas es caer en la cuenta de una voluntad no gobernada por la razón, y esto aún intentando formular un mensaje siguiendo las reglas de un código, tanto en los diferentes lenguajes musicales del siglo XXI –sinestésicos, estocásticos, o cuánticos,– como de las técnicas de expresión sonora. Sin obviar las reglas y leyes del arte, no podemos seguir provocando una de las más terribles –a mi entender– consecuencias del siglo pasado, como es, la supresión vivencial y la anulación intersensorial, de lo más valioso de la creación: el hombre como imagen y semejanza de Dios. Y no estoy hablando sólo desde la perspectiva de un artista cristiano, que lo soy, sino que esa noción perdida y prácticamente olvidada por muchos «a imagen y semejanza de Dios», es más decisiva para un arte ateo. Es más, nunca ha sido negada ni por el arte pagano ni por el ateísmo. ¿Y cómo puede avanzar el arte ateo y creyente? Pues yo diría que de la mano de la sinestesia, pues el problema del hombre es un problema divino-humano. Así, Dios y el hombre se asemejan. Y ni los poetas griegos, ni el escéptico Xenófanes, ni Feuerbach, ni Freud lo han

negado jamás. El quid de la cuestión está en saber quién es el creador del otro.

Así, no resultará raro desvelar, que la Fenomenología ha jugado en «Asharhamat» una propuesta de comunicación, de sensibilidad e intersensibilidad fuera de todo código, ley o mandato. ¡Qué papel tan importante han jugado todas las manifestaciones artísticas a lo largo del tiempo!, y no sólo de cara al desarrollo de sus posibilidades expresivas, como es demostrable, sino al reconocimiento que el hombre, a través, de ellas ha ido descubriendo de sí mismo y de lo que está más allá de él.

Siempre procuro dedicar un tema, al menos, de Estética Musical Comparativa, a los alumnos de Grado Superior que asisten a mis clases, donde les expongo ambas tendencias con una comparación interactiva, y es esta: mientras el espíritu dice: «la creación de la música, como una vivencia mística, pasa por un conocimiento apofático», el empirismo dice: «es música todo lo que se canta y sale de un instrumento».

Desde «Asharhamat» podemos poner al descubierto y revelar, lo que supone una percepción errónea, que siempre se caracteriza por no hallarse uno en condiciones de permitir que una obra artística multidimensional se apodere totalmente de nuestro ánimo, y todo, por el simple hecho de haber acabado creyendo que las obras de arte culto en nuestro tiempo, siglo XXI, no pueden colmar nuestro espíritu con sus contenidos y valores, y que aparezca obstaculizado el contacto que debería de ser normal entre objeto y sujeto. Aunque en esta errónea percepción, deberíamos distinguir una dualidad fundamental.

En primer lugar, está llevando a la destrucción, y al aniqui-

lamiento del sentido normal para ver las cosas, al eliminar nuestras actitudes intencionales, por obra, eso sí, de un observarse constantemente a sí mismo.

En segundo lugar, entiendo que este erróneo modo de percibir, está llevando también a lo que podríamos denominar como una hipertrofia del conocimiento; cuando el tema propuesto ya no es el propio conocimiento y se trata de tomar una actitud ante lo que contemplo o escucho, nos quedamos en el puro conocer.

¿Se han dado ustedes cuenta, la cantidad de personas, que de forma sistemática dirigen su atención a ellos mismos? Pues esta es una de las razones para que no se encuentren, ya de entrada, en situación de detenerse simplemente a considerar un objeto. Por ejemplo, cuando este tipo de personas se ponen frente a una obra musical sinestésica, multidisciplinar y cuántica, comienzan por prestar atención a sus propias reacciones.

De esta manera, lenta pero inexorablemente, van perdiendo la capacidad de una auténtica respuesta a la Música Sinestésica, es más, incluso aunque fuera la de Beethoven.

La vida normal del espíritu del hombre, mientras se mantiene proyectada, muestra una disposición tal, que no nos hace fijar totalmente la atención en el objeto, sin atender al juego de nuestra alegría y tristeza, de nuestro entusiasmo e indignación, de nuestro amor y nuestro odio; es decir, a nuestra propia actuación y no concretamente a la obra de nuestras observaciones. Tan pronto como rompemos el ritmo normal, sujetos a nuestros criterios, miramos al mismo tiempo, aunque sea por el rabillo del ojo, a nuestra propia actuación, queda destruido el contacto con la obra; ésta deja de hablarnos directa o realmente, y con ello se impone nuestra propia

fragilidad de discernimiento. De la misma manera tampoco nos emocionaría una película, una pintura, o un discurso, si tuviésemos la imaginación puesta en otro sitio que no fuera el objeto. Y esto no es insignificante. En esta errónea forma de percibir la vida, los seres y las cosas, permanecemos en todo momento siendo espectadores de nosotros mismos. Y añadiría que nos contemplamos en realidad desde un punto de mira exterior, envenenando con ello el desarrollo de todo lo que significa verdadero vivir. ¡En todo acto de atención a un objeto va contenido un cierto olvidarse de sí mismo! Sólo de esta manera, cabría establecer un contacto real con las obras de arte sinestésico y con su Logos.

Pero permítanme plantear el quid de la cuestión. La manera como se hace consciente un criterio que estamos realizando sobre una obra de arte, es distinta, por principio, de la manera de cómo esa obra de arte es sentida en nosotros reflexivamente, cómo se ha convertido en algo de lo que somos conscientes. En este punto, existen dos direcciones fundamentales en la vida de nuestro espíritu perceptivo.

La dirección premeditada hacia un objeto que se encuentra ante nosotros y cuya peculiaridad multidisciplinar, como en el caso de «Asharhamat», se abre ante nosotros; y la realización consciente de un suceso, la constancia de un criterio, del que no se puede afirmar de ninguna manera que pueda ser la obra, sino que es algo que se desarrolla en nosotros algo en lo que nosotros mismos participamos.

Posteriormente podemos analizar nuestra actitud en este proceso, y que he dado en llamar «fijación de juicio». Pero ¡ojo!, destruimos tal fijación de juicio, si nos apartamos del objeto intencional a la cual aquella se refiere y tratamos de representarnos nosotros mismos.

Nuestras fijaciones de juicio viven, ciertamente, de la chispa del contacto que se establece con el objeto; y van por su propia naturaleza dirigidas intencionalmente a este objeto y tienen que producirse de una manera directa, es decir, sin retroceder sobre ellas mismas.

Por esto, un espectador nunca alcanzaría a sentir el verdadero amor que se desprende de una obra de arte, si en lugar de contemplar en ella el embriagamiento de su ser, se ocupase continuamente en considerar sus propios sentimientos. Esta errónea percepción del ser artístico, mantenida durante años, determina: que en todas las situaciones nos mantengamos fuera de la unión de criterio emprendida, que no nos sintamos realmente incorporados hasta la médula en su significado y, menos, en su contenido.

Pues bien, este tipo erróneo de percepción puede llegar hasta ofrecer un carácter que podemos denominar Psicopático.

Así, mediante la imposibilidad de apartarnos de esta abstracción fronteriza, queda destruido en nosotros todo verdadero contacto sinestésico, incluso antes de empezar. Tal confusión es característica de los estados histéricos, en el que una persona ha perdido la capacidad para un verdadero contacto con el objeto: siempre acaba desviándose hacia la consideración de su propio proceder. Así, se acostumbra a que los niños, desde su más tierna infancia, tomen contacto con la música y el arte, entregados a la búsqueda de una raíz que se supone oculta: la de los juicios críticos, los lenguajes analíticos, los sistemas solfísticos, en lugar de sinestésicamente educarlos a proyectarse sobre el objeto perceptual. Y es que estamos tocando un tema tan serio, que llega incluso a ocasionar la muerte de nuestra propia vida interior. ¿Por qué? Pues porque esta errónea percepción, vacía de contenido las respuestas a todos los valores artísticos y sólo alimenta nuestro orgullo.

La segunda forma de percepción errónea proviene de lo que he dado en llamar «hipertrofia», o sea, de un exagerado predominio de la actitud de conocer. Esto se demuestra, cuando se acerca uno a una obra de arte creyendo que le exige el juicio crítico, sin lograr desprenderse del análisis.

Alguien percibe sistemáticamente «Asharhamat». En vez de dejar que la obra en su totalidad invada su espíritu, en vez de gozarse en la obra de arte, en vez de dejarse aprisionar o elevar por ella, intenta descomponer el objeto analizándolo, o intenta hallar el porqué de su multidisciplinariedad o de su Estética.

Por muy justificado que parezca el análisis cognoscitivo de la obra, cuando el tema estriba en la investigación de sus relaciones estéticas, pongo por caso, resulta absolutamente inadecuado para lograr la vivencia de la belleza de aquella música.

Si otro espectador u oyente, en un momento en que el tema es, por ejemplo, la fusión de dos miradas amorosas, se propone convertir la obra en objeto de conocimiento psicológico, se limitaría a constatar cómo se ha comportado él en aquellos instantes. Pues bien, por muy justificada que sea esta actitud ante la obra de arte, cuando se observa desde el punto de vista psicológico perceptual, que las obras de arte del siglo XXI requieren, resulta inadecuada.

Pregúntense conmigo si debemos cambiar o no este punto de vista ¿No está ocurriendo ya entre nosotros, que viendo a un ser humano en peligro, en lugar de salvarle nos detenemos a estudiar analíticamente la expresión de su rostro? En todos estos casos, y más que podríamos ejemplificar, esta actitud, más que discutible, ha alcanzado un influencia tan específica, que el ser humano, en líneas generales, sin preocuparse del tema objetivo de una situación y sus

exigencias, no logra desprenderse de la actitud cognoscitiva. ¿Sabes lo que eso significa?: una destrucción del verdadero contacto con el objeto; y a pesar de su aparente objetividad imparcial, en el fondo, representa una actitud antiobjetiva, porque no penetra en el Logos objetivo del Ente. También en este caso, como en la primera forma errónea de percepción, nos situamos fuera del verdadero contenido de «Asharhamat». Permanecemos, como nos han enseñado hasta ahora, como meros espectadores, y no nos hallamos ya en situación de ser captados por sus valores.

El espectador u oyente, para quien el conocimiento constituye el único contacto con la obra de arte, perdiendo las cosas su interés en cuanto reveladas, se puede decir que muestra una particular deformación perceptual; no se siente colmado con el afán de participar en lo que es.

Conocer la obra de arte, no es un camino para participar en lo que el sujeto es, sino un proceso sin márgenes, impregnado de códigos propios, en el que ya no se realiza como persona, porque siempre se cree en posesión de la verdad. Pregunta cada vez más, sin un verdadero contacto con el objeto, y con ello se le escapa de las manos. Nunca llega a la visión de lo esencial, siempre permanece como mero espectador, sin llegarse a acercar verdaderamente al universo del arte, sin ser impulsado a las órbitas de éste.

La percepción sinestésica en «Asharhamat» nada tiene que ver con todo esto. «Asharhamat» significa de hecho, como propuesta creativa al siglo XXI, que la relación proyectada y significativa con el Ente artístico, ha obtenido la primacía por encima de todos los valores, simplemente asociativos o condicionados por influjos corporales.

Solamente el contenido objetivo es normativo para la fijación de un criterio. Un proceso de madurez perceptual, consistiría por encima de todo, en que lo intencional dentro de nuestra vida interior, tiene que sobreponerse a lo puramente accidental y asociativo. El conocimiento que encontramos en el arte Sinestésico, está relacionado, íntimamente, con la realidad.

El espectador u oyente que se deja arrastrar por los acontecimientos, sin que logre colocarse a la distancia suficiente, aunque particularmente pueda recibir sinestésicamente percepciones de una gran intensidad, nada logra hacer resplandecer en su interior el verdadero alcance y la importancia de la obra, porque cada una de esas sensaciones está desconectada de todas las demás, especialmente del fondo de sí mismo y del objetivo último y final de la obra de arte.

A estos espectadores u oyentes, una bruma interior les impide contemplar con resplandor la vida artística. Y tal vez, como consecuencia de una profunda impresión, no lo dudo, puedan llegar por un instante a darse cuenta de su situación abstracta, pero no alcanzan lo más importante: a poder despertar de una manera efectiva ante esta perspectiva; y al surgir como de soslayo otras emociones nuevas, aquella realidad del arte, aquél entorno verdaderamente decisivo, desaparece de nuevo ante sus sentidos totalmente y a veces para siempre.

En una percepción sinestésica consciente, el contacto objetivo queda libre de toda interferencia del azar y, sólo en él, encontramos un incidir en los valores enteramente despierto y manifiesto. Cuanto más despierto vivo un arte, más puede decirse que mi persona existe como tal. Toda oscuridad, toda neblina, todo verse arrastrado por las cosas de manera puramente casual, ha desaparecido. Y la reacción

de respuesta ante los valores sinestésicos se produce por ello más intensa y vivazmente.

Me atrevería a decir que el concepto sinestésico es el más rico dentro del campo formal, ya que es lo único, hoy por hoy, que como múltiple representación puede sugerir, ampliar y profundizar la vivencia obtenida por «Asharhamat» en un determinado instante. En base a esto, resulta lógico imaginar el interés que para el siglo XXI y el nuevo arte, provoca la utilidad de la Sinestésia, a la hora de la comunicación vivencial o expresiva.

Sin ir más lejos, cuando en «Asharhamat» se utiliza la Sinestesia en el plano expresivo de la poesía, no estoy diciendo que no pueda ser también y a la vez transmitido el concepto en una expresión artística no verbal.

Para terminar, quisiera detenerme siquiera un poco en el corazón de «Asharhamat», en su verdadera y plena investigación científica como supone una de sus múltiples relaciones, la que se refiere a la analogía Color-Sonido y que hunde sus raíces en la llamada Escuela Anschütz de 1931. El fundamento anterior está basado en la Sistemática espectral de Estética comparada, que fue estudiada por Raymond entre otros. Aunque sus fundamentos científicos no coincidan con los de «Asharhamat», la idea central es básica, y se enuncia así: Una determinada longitud de onda visible es un armónico de una determinada frecuencia audible.

Así pues, el espectro visible en «Asharhamat», sería armónico cualitativamente de su espectro sonoro.

Por ejemplo: una frecuencia de 97,5 Hz recibe convencionalmente la denominación de «Sol» en la escala temperada de uso

común en Música; pues bien, una frecuencia de 195 Hz es un armónico de ese Sol, recibiendo la misma denominación por identidad de características, en cuanto a intervalos de tono; o sea, lo que diferencia ambas ondas es la altura de sus tonos; y así podríamos ir desarrollando una tras otra, ondas con las mismas características cualitativas, aplicándolas el doble o mitad de frecuencias, respectivamente.

Si no olvidamos que el límite del campo de audición humano se encuentra en unos 20.000 Hz, cuando la frecuencia «Sol» alcanzase la friolera de 25.000 Hz, sería pues ultrasonora, o sea, inaudible para el oído humano. Su onda se desplazaría a la escalofriante velocidad de 340 km. por segundo en el aire. ¿Se imaginan ustedes el estímulo físico que provoca, descodificándose y volviéndose a codificar por adaptación a su correspondiente sistema?

¿Y qué ocurre con los componentes del órgano visual? La primera frecuencia del espectro visible del ojo humano, es de unos 428.000 Hz, la cual según «Asharhamat» sería un ultrasonido de «Sol» con una longitud de onda de unos 7.000, que vería por mi ojo como color azul. Lo que en «Asharhamat» se propone es concebir diferencias cromáticas del espectro visible como ultrasonidos, que sería la resultante de armónicos equivalentes, en cuanto a intervalos de tono, en el espectro sonoro.

Así he podido desarrollar en «Asharhamat», una adaptación Sinestésica como resultado de la comparación entre longitudes de onda, o frecuencias, y el modelo hexagonal del círculo cromático, con lo que las frecuencias sonoras, audibles o no, tienen su cromaticidad: rojos, violetas, magenta, granate... que inundan el espectro visual, al tiempo que la Música comparada se hace visible desde el estímulo físico radiante.

Por tanto, «Asharhamat» propone una Sinestésia provocada por el mensaje del color, emitido en frecuencia de radiación, asociado a frecuencias acústicas, y sentido también como imagen sonora. Sin olvidar otras imágenes, también asociadas, como son: formales, espaciales, de equilibrio, hápticas, olfativas, dinámicas, de fonación humana, extrasensoriales y conceptuales.

Lo que les he intentado sintetizar sobre el arte sinestésico en «Asharhamat», arte para el siglo XXI, y que esperará su publicación exhaustiva a no tardar mucho, apunta hacia la única meta que siempre ha dado al arte su razón de ser: la creatividad al servicio de «la evolución». Evolución que es producto de la imaginación del hombre, e implica la asimilación de desconocidos y a veces complejos modelos, de percepciones sensoriales nuevas, de vivencias y expresiones diferentes, de abrir nuevos caminos, de comprender mejor nuestro universo sensitivo, y hasta llegar a sumergirse vivencialmente en el inconmensurable paso del tiempo.

Sólo tras muchas y variadas propuestas e investigaciones, este discurso es una más, y tras un largo proceso de asimilación, incluso artístico-filosófico-científico, se podrá plantear que el Concepto Sinestésico, sea una propuesta creativa para el siglo XXI. Así lo deseo y así lo formulo públicamente en el día de hoy.