

**FUNCIÓN**

**DE LA MEMORIA**

**EN LA ESTÉTICA**

**Curso de perfeccionamiento realizado  
en la Escuela Superior Municipal de Música  
de Concepción del Uruguay, Entre Ríos,  
por el profesor Rodolfo Daluisio,  
los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.**

**1° CLASE (21-10-87)**

**2° CLASE (22-10-87)**

**3° CLASE (28-10-87)**

**4° CLASE (29-10-87)**

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA ( SINOPSIS )

1° CLASE (21-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

La memoria - incorporar (*mettere in corpo*)

Expresión

Sensación (sensibilidad)

estética (stesis) - Hecho de belleza (mejora-supera-terapéutica)

Posición de la obra de arte

Fundamento en el arte = perdurabilidad (Permanecer)

Reconocimiento de sí mismo

Obra de arte = inicia - sigue - termina

TIEMPO – Los Presentes - Fue presente - es presente - será presente

- posición integral del ejecutante

- ponerse al lado de la música

mecanismo - técnica \_\_\_\_\_

**SENSACIÓN**  
*psico-biología*

**Sensación Pura** - Objeto - Sujeto  
- Internaliza (interlocución) – Mecanismo vivo de percepción

**Sensación Compuesta** \_\_\_\_\_  
Demostrativa - Elaboración  
Construcción de "imagen"

**Sensación Representada** (convivencia)  
Ante sí mismo - Valores estimados (propios)  
Valores análogos (Comparativos)

**IMAGEN**

visual  
auditiva  
tactil  
gustativa  
olfativa

Se internaliza - lo subjetivo - algo intangible

estado afectivo - {  
afecto de reconocerse  
afecto por lo de afuera

recordando el afecto ya tengo el fundamento de la memoria

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA

### **1° CLASE** (21-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

Trataremos hoy aspectos de la expresión musical en especial, y de la expresión artística en general, y cuanto nos interesa referente a lo musical.

Si consideramos que en la expresión artística intervienen una serie de factores propios del ser humano, que le son inherentes y contenidos en él, esos factores son dignos de analizar y de estudiarse. Así poder descubrir un valor en la expresión de lo personal individual, que pueda servir a otro que no sea uno mismo.

La memoria es solamente una de las funciones o de los factores de la expresión del arte.

Conviene aclarar que mucho se ha criticado, y se seguirá objetando en los estudios que suelen hacerse en la enseñanza común, basados en una memorización sistemática de parte del alumno, de una regulación de elementos puestos en un cierto orden silábico, y en un oído más o menos martillado por ese orden silábico; y se pueda esto reproducir o repetir en ese orden de palabras, viendo luego cómo esas palabras se vacían de contenido en relación a la intención de un saber.

Aunque se utiliza un mecanismo propio del ser humano, una de las facultades poderosas, como fuerza del ser, de entre las más importantes para su existencia, para su vivir.

Aquel aspecto muchas veces erróneo en la enseñanza, está llevado a ser completamente desterrado cuando se quiere conseguir, de parte del alumno, una respuesta, el efecto de una respuesta propia del que estudia, en relación a lo que ha entendido.

Cuando se quiere un resultado aceptable en la enseñanza, evidentemente ese alumno, no tendrá que responder solo a una sistematización sonora de palabras que repite sin saber lo que dice. Además, a esto se lo llama “estudio de memoria” y poco entiende de cuanto está diciendo más allá de su recitar una entonación.

Debemos aclarar que esto no es estudiar de memoria, sino utilizar erróneamente a la memoria, ya que si estudiase con la memoria sabría bien lo que dice.

Nos parece imprescindible hacer algunas de estas aclaraciones como una ubicación introductoria de cuanto trabajaremos.

Es necesario que tengamos en cuenta que un músico, un ejecutante, en el acto de su manifestación sonora está realizando una serie combinada de memoria.

De allí, que, para poderse ejecutar un instrumento se deben conocer los mecanismos propios de ese instrumento. Se los tiene que saber hasta tal punto, y manejar y dominar esos mecanismos hasta tal grado, que se constituyan en un cierto automatismo, siendo más o menos automático hasta el punto, también, de ser controlables por la voluntad del individuo.

Esos automatismos forman parte de uno de los grados de la memoria, es decir, tienen que estar en la memoria.

Un clarinetista que está leyendo a primera vista, siendo un profesional, un sabedor de su profesión, no está solamente pensando en el instrumento, ya hay una gran parte y enorme parte de lo que realiza, que él no lo controla porque está fijado en un tipo de memoria. Posee un tipo de organización en la memoria.

( Pregunta una alumna: ¿ Eso es crear hábito? )

Si. Pero la palabra que utilizamos en cuanto a la compenetración de un instrumento es: incorporar; es necesario que todo cuanto corresponda al manejo instrumental sea incorporado, y llegue un momento que le sea propio al individuo y lo domine como algo propio.

Hacemos esta introducción, para que se vea que puede haber otras ideas sobre esta cuestión de la memoria. Ya luego nos introduciremos a aspectos especiales y técnicos aclaratorios.

Aquello que está fuera del individuo y tiene que pertenecerle, deberá ser introducido en él, tiene que hacerlo interno, intrínseco, es decir, lo tiene que "mettere in corpo", incorporarlo y hacerlo propio.

Así, por ejemplo, el buen instrumentista es aquel que ejecuta su instrumento como si fuese él mismo, como siendo el instrumento una extensión de sí mismo.

Consideramos que un instrumento es siempre un aparato, que contiene diferentes planos y diferentes elementos que, a su vez, lo conforman. El instrumento es un aparato que se maneja.

El cuerpo humano también es un aparato, que contiene a su vez, los diversos aparatos que le ordenan su funcionalidad; y para el manejo de este instrumento que es el cuerpo, el ser humano necesita un tiempo algo prolongado para poder disponer de su función.

Por ejemplo, para poder articular una palabra, en principio, necesita tener los elementos en órdenes y tamaños apropiados; luego necesita que le nazcan los dientes anteriores para que la lengua pueda chocar en ellos y así articular y decir la "t". Pero aún practicándolo, necesita más de un año para poder articular algo con exactitud. Y necesita asimismo una práctica y un control de corrección para que sea guiado hacia el buen decir.

El dominio de un instrumento como es la lengua, requiere de un tiempo para conseguir el automatismo; y en el mismo cuerpo existe una serie de movimientos y de sonoridades que se realizan en forma automática.

Existe, en fin, una memoria del cuerpo que expresa sus propias cosas, que da su funcionalidad. De manera que existe una memoria.

Esto puede venir ya desde el nacimiento, o desde antes de nacer. Puede estar más o menos ordenado después de nacer, pero de alguna manera tiene que coordinarse en el individuo.

Vemos así, cuántos elementos se manifiestan a través de una acumulación de funciones. Funciones manifestadas y a manifestar, siempre desde ese grado, en donde la acumulación funcional da un estado de memoria en una capacidad continente.

-----

Ya introduciéndonos en cuanto nos interesa estudiar y respecto a aquello que se manifiesta, a aquello que se dice y cuanto inevitablemente debe manifestarse, esto siempre es algo que está dentro del ser.

Ya desde las culturas antiguas se establece que, el ser posee elementos de expresión que pueden manifestarse, propios. Y al manifestarse dan una consecuencia.

Esta manifestación se explica como algo que se tiene dentro, y estando dentro, ejerce una cierta presión internamente, puja por querer salir.

Quiere salir para ubicarse fuera.

A ese querer salir, a ese algo, que presiona desde lo interior hacia afuera, se le llama expresión. Algo, que queriendo librarse de la presión, debe salir; es inevitable.

Y esa presión interna, cuando sale y se transmite, pasa a ser algo que se llama estesis es decir, aquello que se puso hacia afuera.

La estesis dará la estética. "Stesis": aquello que sale, y saliendo se ubica afuera.

También puede considerarse como aquello que estando dentro, sale y se ubica afuera, y es estesis, que puede estar provocado por algo que fuese externo, respecto a lo interno de lo expresado.

Es decir, la contrapartida, sería que algo de afuera llama y provoca la expresión de lo interno.

En este aspecto, desde el saber de los griegos, se establecen dos orientaciones, según el estudio de Platón, o bien, el de Aristóteles, pero no nos interesa ahora a nosotros, entrar a definir esta cuestión.

Entonces, esto que está fuera, antes, de alguna manera, llama o provoca a que se produzca esta exteriorización, la estesis.

De manera que hay algo puesto afuera, con un efecto hacia mí, hacia adentro.

Ahora bien, ¿cómo penetra en el ser, aquello exterior?

Pues, penetra a través de aquello ya definido desde las primeras noticias que se tienen del género humano, aún desde las antiguas generaciones hindúes, llamadas: las cinco puertas del ser: los cinco sentidos.

Estas son las únicas puertas que existen para penetrar en el ser, no existen otras.

Así, es que, todo aquello que penetra al ser mediante los sentidos se le da el nombre de sensación. El ser percibe.

Este ser, siendo ser en sí mismo, es una unidad, es un mundo, es un cosmos, y percibe el mundo exterior, el mundo que lo rodea.

El mundo que estando afuera, lo rodea a él.

Esta percepción del mundo exterior se da a través de la sensación. De manera que la sensación es la que deduce después, la manifestación en el ser.

Allí se da la estesis, la estética.

Por lo cual, ya desde los griegos, estética significa, en principio, un estado de sensación; percibir por los sentidos, es decir, percibir a través de la sensibilidad.

La sensibilidad es aquello que yo, reconozco como sentido propio en mis sentidos, recibido desde afuera por mi sensibilidad, que es la sensación.

La estética, es la manifestación de esa sensibilidad.

El hecho artístico se da a través de la expresión de esa sensibilidad. En principio es sensación, por eso se dice que, estética es expresión de arte. Pues esa sensación, llega a tener grado de arte.

Esta es la primera noción que podemos tener de la estética, como función expresiva. Ningún ser está exento o fuera de constituir un ente expresivo.

En mayor o menor medida nadie está fuera de esta facultad, de lo contrario el ser que no expresa está en la desaparición; no tiene la vida si no posee alguna percepción de este mundo.

Luego, y en un grado más allá de cuanto hemos definido, se establece como una estética, como un hecho estético, aquello que se realiza por sensibilidad, pero que puede decirse, que posee un único fin de mejorar, de hacer el bien, de enaltecer, de superar.

A esto se le da en llamar, a este hecho estético que va hacia lo mejor, un hecho de belleza.

Un hecho de belleza pues, es algo bueno; y sin esa bondad no hay belleza. y podrá haber mucha discusión y controversia respecto a qué es la belleza. Se podrá discutir mucho, pero habrá acuerdo en establecer que la belleza ha de ser algo que mejore; debe mejorar al ser. Si lo mejora, entonces cumple con una función de salud, una función terapéutica. La música de por sí, contiene esta propiedad en un grado de excelencia.

Subiendo en grado por la manifestación de la sensibilidad, a través de la estesis, nos encontramos con aquello que es el fin de toda expresión; ello es la obra de arte. Esta obra de arte considerada como un hecho estético. Y es allí cuando llega a ser manifestación de la sensibilidad y luego obra de arte, cuando ella misma es fin de la belleza.

Nuestro trabajo está pues, dedicado a establecer la función de la memoria dentro de una estética.

Hoy hacemos una introducción, la cual ya hemos planteado; mañana haremos una breve reconsideración, una definición de ciertos elementos y una práctica perceptiva.

Las vías de aplicación de estas conclusiones nos servirán para nuestro trabajo de enseñanza. Nuestra labor tiene como fin establecer una posición pedagógica.

Esta posición pedagógica es necesaria para todo aquel que quiera aprender, y como quienes están en la expresión estética, en el arte, o en la música específicamente están en la perpetua lección de observación, verificación y realización, será imprescindible tomar una posición de conducta.

-----

*(percepción transitoria)*

Retornando el concepto de percepción, diremos, que, en la retención del objeto perceptivo se produce un constante reconocerse del individuo respecto del propio ser.

Cada uno necesita tenerse a sí mismo y contenerse a sí mismo. Teniéndose a sí mismo, como una especie de "yo" conductor y administrador constante del sí mismo, al menos para constatar y ver si él, sigue siendo el mismo que es.

Por ejemplo: levantarse a la mañana, mirarse al espejo, y ver si se sigue siendo el mismo; y se tiene que comprobar y corroborar a sí mismo que sigue siendo el mismo.

De pronto vienen los espantos enormes sobre transformaciones no queridas, y sobrevienen los consiguientes arreglos. Porque, no siempre se produce aquello que se puede llamar: el reconocimiento de sí mismo, que quiere decir: yo me tengo que reconocer a mí mismo, necesito reconocerme a mí mismo. Es decir, necesito permanentemente, acordarme que yo soy yo. Y no solo recordármelo a mí mismo, sino recordárselo a los demás, que yo soy yo.

Porque si hoy estoy vestido de esta manera, mañana y cada vez con una actitud opuesta y desconcertante, lo primero que se dirá es "te desconozco". "no te puedo recordar como te recordaba".

De algún modo, cada uno debe seguir una cierta conducta, no digamos con uniformidad, sino una conducta con un cierto orden; para que primeramente me reconozca a mí mismo, y después, que los demás no me confundan, y reconozcan en mí, a ese ser que yo era antes, y el que seguiré siendo, y querré seguir siendo.

De manera que hay un querer estar recordando siempre. Recordando. Fíjense, hay una necesidad de esto, de estar recordando, permanentemente recordando.

Ahora bien, como ya se sabe y se fija en la filosofía, el ser nace y no se sabe de dónde viene.

Vive y llega el día de la muerte. Muere y se va, y no se sabe a dónde se va. De manera que el ser transita y se lo considera así, transitorio.

Y como la vida del ser tiene ese sentido transitorio, transita por la vida, así es que él necesita permanentemente, fijar algo, ubicar un elemento fijo de alguna manera.

Por eso, necesita establecer el sí mismo: " yo soy yo, ahora; soy yo". Aunque cambie algunos aspectos, siempre seguiré siendo el que soy.

Se ve, pues, que en la vida hay un estado de necesidad de recordar, de tener una memoria que pueda definir y fijar elementos , especialmente en aquellas cosas difíciles de establecer , dado el trato cotidiano.

¿ Cómo puede definirse el momento en que un hijo se encuentra frente a su madre ? La ve y sabe que es su madre; nada más.

No saca más conclusiones. Pero lo sabe porque la recuerda, y sabe que es, porque la siente a su lado. Sabe que es, y eso le corrobora que sigue siendo.

¿Cuántas veces a esto no se le da importancia? Se lo deja pasar. Pero asimismo, se lo realiza, y se corrobora día a día, hasta en las cosas mínimas.

También en el caso de una persona querida que aún estando al lado, es necesario reconsiderarla, reconstruirla en el sí mismo y estar seguro de que se está.

El recuerdo, pues, la memoria, es imprescindible para la vida.

Ahora bien, dijimos, que el ser humano es transitorio. Pero resulta ser que el ser humano no quiere ser transitorio. él quiere perdurar, quiere permanecer.

Porque él entiende cuál es el sentido supremo de la vida, y de sí mismo, y entonces no desea que eso se pierda, como no desea que se pierda ese sí mismo, él mismo.

Así es que entonces, tratará de buscar en la vida, a aquellas cosas, que pudiéndolas descubrir, apropiárselas, y especialmente aquellas que no sean transitorias, aquellas permanentes.

Entre las cosas superiores que existen y con permanencia y trascendencia en la vida del hombre es el arte. Y del arte: la obra de arte.

La obra de arte, verdadera, es aquella que permanece.

Por ejemplo: al oír un “motete” de Palestrina me emociona como si tal obra se hubiese realizado ahora, para emocionar a quienes ahora la oyen. Lo mismo con una sonata de Beethoven, o con quien fuere, que se produzca aquella vivencia, que me demuestra la potencia vital de una obra de arte.

Es allí que el hecho estético que significa una obra de arte, es de una importancia, diríamos, fundamental y esencial en el hombre, dado que lo permanece al hombre.

Por eso a nosotros nos compete ocuparnos de estas cosas, porque es necesario saber cuál es la importancia de todo aquello que manejamos diariamente; y en conciencia, saber también cuánto nos cuesta sostener esta actitud, por lo cual le encontraremos el valor profundo que tiene.

Dentro del arte, la música es una de las más estructuradas, de las que contiene más funciones obligadas, pues, presenta dificultades de afinación, timbre, interioridad, intención, etc. A la par que es de las más sutiles.

Cuando definimos una música, decimos que poseemos un canto como expresión integral de la música. Un canto siendo música, posee tres funciones de estructura principales: primero inicia luego sigue, y luego termina.

Cuando inicia ¿de dónde viene? Aparece y decimos, ya que antes de que suene hay silencio, decimos : viene del silencio.

Pues bien, supongamos que podremos decir a lo sumo : viene de una ausencia de sonido.

Técnicamente establecemos que proviene de un momento en que no hay sonido. Bien. Pero de allí a establecer fehacientemente y saber con certeza de dónde viene, hay, creo, una diferencia.

Pues, entonces diremos que viene de algo ignoto, de algo desconocido. Se dice: viene de un misterio.

Viene, entonces, y se introduce; inicia. Parece algo muy sencillo. Sin embargo, debemos recurrir a un elemento técnico para establecer que antes de aquello que inicia, no está aquello que iniciando sigue.



Pero ¿qué hay en ese antes, y aún más, de dónde proviene aquello que inicia ?, se admite que no es fácil de determinar.

Nos referimos al decir sonido-música-canto, desde luego, a aquello que significa y expresa las intimidades hondas del ser.

Ustedes ven, que en toda la humanidad, cada pueblo, cada región tiene su propia expresión. Sin embargo estas cosas son comunes al ser humano.

Siguiendo con nuestro ejemplo decimos: una melodía inicia, sigue, termina y desaparece. ¿A dónde va ?

Tampoco sabemos hacia dónde va, pues cuando termina y desaparece ya no la puedo constatar más. De aquí sacamos que entonces, la música, cuando se da, se da por un estado de tránsito. Transita. Viene, va sucediéndose, y se va. Después que se ha ido, ya no la tengo más.

Ahora bien. Pensemos un poco. Cuando nosotros estudiamos música, y aquellas partes de la música que no es tocar música: lo hacemos en la ausencia de la música.

Es decir, oímos una música, y luego el profesor de ese ejemplo saca conclusiones formales, históricas o ejemplo de ejecución.

Todas estas enseñanzas que se transmiten, se hacen cuando la música en su sonoridad ya no está. ¿Por qué sucede esto ?, pues, simplemente porque cuando la música viene, aparece, se va sucediendo y sigue, en este proceso no la puedo detener, no se la puede detener, ni tomar, para establecer este o aquel elemento.

Esto es así, porque la música es un fluir que nada la puede detener sin perder la unidad de expresión, y con ello, su expresión completa.

La música, en el sonido, viene, transita y se va, y al terminar, se va, y no sabemos adónde se va.

De manera que ¿cómo se hace para sacar una conclusión sobre la música sin la música? ¿o bien, después que la música se ha manifestado? ¿Qué es necesario?

Pues, algo que es fruto del poderosísimo ingenio humano.

El hombre, fijará algo que represente a la música, y con una enorme sabiduría, organiza la grafía musical, en donde se representa a aquello que no puede retener en su naturaleza sonora, pero sí lo puede hacer permanecer en lo escrito, y así lo puede ver para estudiarlo.

La grafía musical, tal como se ha venido organizando y ha evolucionado desde el siglo IV y definiéndose en el siglo VI de nuestra era, va a tener una extraordinaria importancia para el estudio analítico de la música, y desde luego, para la retención, representada en la grafía, de aquello imposible de retener en su materia sonora.

Bien. Ahora veamos. Si tengo un canto que inicia, con el comienzo se va sucediendo; mientras va sucediendo, el comienzo ¿dónde quedó?

Ya se fue ¿ verdad? No lo oigo más. Y cuando estoy a mitad de ese canto ( si es que puedo establecer esa parte central) mientras la voy oyendo, ¿ dónde quedó el comienzo? Pues, ya es pasado. Y allí mismo, espero aún lo que me falta, es decir, aquello que todavía no ha llegado, lo cual está en un futuro.

Pues entonces, ¿qué estoy oyendo, siempre, yo ?, aquello que va pasando en este determinado momento, lo que sucede ahora. Estoy oyendo siempre un presente.

De modo que oyendo la música, estoy oyendo un presente, y mientras tanto tengo lo pasado que oí y ya no oigo; como espero aquello que vendrá, y que, después de lo que voy oyendo tendrá que sonar.

Pues bien, se determina en la música, algo que eternamente en el hombre se ha consignado.

Ella, la música, expresa siempre un t i e m p o.

Este tiempo contiene los tres caracteres posibles de un presente, un pasado y un futuro.

Cada momento que al pasar, fui oyendo de la canción, fue un presente, el cual, habiendo sido futuro, fue luego un pasado.

Maravilloso tránsito del tiempo. Maravillosa visión iluminada del tiempo en la música.

Ahora. bien. Cuando la canción hubo terminado puedo decir : me gustó, o no me gustó.

¿ Cómo podré decir si me gustó o no me gustó , si aquel canto ya no está más, si no lo poseo más?

¿En base a que elementos determino un juicio de valor ?

¿ Qué debo hacer?

Pues, debo r e t r o t r a e r m e , y volver atrás hacia aquello que sucedió en aquel presente. Debo recordarlo y recordándolo volver a tenerlo, en un cierto "presente" dentro mío.

Así es que, en la memoria, tenemos estas tres posibilidades temporales

- lo presente que será presente, y todavía no llegó.

- lo presente que ahora es presencia en acto; y

- lo presente que ya fue un presente y se ha ido, habiendo quedado en alguna parte del recuerdo.

La incógnita más seria para un estudiante de música, en sí, para un músico que estudia a la música, para hacerla realidad de acto sonoro es, ¿cómo hace para tener en su poder, en su manejo, todos los presentes que deberán sucederse en un canto, en la música?

Sin la memoria, pues, no sacaré ninguna conclusión, ya que sin ella tengo el olvido. y el olvido representa una forma larvada de muerte. El hombre sin memoria no existe como realidad de ser.

Así no tuviese el hombre, una mentalidad, así tuviese el cerebro atrofiado completamente, no pensase en nada y tuviese los sentidos apagados en absoluto, y todo él fuese un estado vegetativo. Por sí, el estado vegetativo ya participa del mundo, tiene contacto y sensación.

Respira, y ya es una forma de memoria. En un caso, sin sensación, querrá decir que ya no existe, que no está.

-----

Ahora vamos a determinar cosas un poco delicadas.

Si se establece que la música es un tránsito, ella en sí misma transita. De manera que yo soy un ejecutor instrumental.

La música, pues, no será una aparición fantasmagórica, sino que allí, yo manejo un instrumento. Aunque la música en sí, me da los elementos a manejar.

Por un lado está la posición integral del ejecutante, y por otro lado lo que la música, ella misma, va realizando y va diciendo, a través de lo que se ejecuta.

De este modo, la posición, cualquier tipo de posición, en el ejecutante, es un ponerse al lado de la música; y por otro lado ser un conductor de la música, un dador, un entregador, un servidor. El músico ejecutante, no es más que alguien que está entremedio, porque él a su vez, es un instrumento.

La música pasa por él, sale de él realizada en acto sonoro, y luego llega al oído de otro.

De manera que en todo, aún en cuanto vamos explicando, se maneja un mecanismo. A través de lo extraordinario de un mecanismo se llega a una técnica.

La técnica que está al servicio de la expresión sensible es el arte.

Pues, para expresar tendré que tener cierta técnica. Así exista un músico que nunca haya pasado por una clase, pero toque su instrumento, y en ello define una manera, realiza una música, donde hasta puede definir un estilo, ya él debe tener una cierta técnica de la sensibilidad.

Nosotros tenemos muchos músicos que hasta son inventores de estilos regionales, y de pronto no saben que es una enseñanza escolástica. Pero eso sí, algún saber deben tener, pues, de lo contrario no serían lo que son. Diríamos que tienen lo que necesitan para ser lo que son.

Mas, cuando se quiera llegar a otros grados superativos, porque así se lo quiera, se deberá perfeccionar en técnicas específicas, que dan posibilidades de llegar a otras conclusiones más complejas.

Hoy en día, en la pedagogía moderna, consideramos estos aspectos como muy importantes.

Es, pues, importante, poder comprobar que se poseen estos aspectos de cualidades y facultades personales, porque, el músico en su estudio, se instruye a sí mismo.

El músico es maestro de sí mismo. Aparte de todos los maestros que él pueda tener. El fin de ser maestro de sí mismo, está en poder realizar, es decir, llevar a cabo la realidad de arte.

Ser alumno consiste en que, algún día, el alumno pueda llegar a ser como su maestro, con el fin de que pueda llegar a ser maestro, a su vez, por sobre sí mismo.

El músico que estudia siempre está solo, y estudia solo, aunque haya corrientes pedagógicas que supongan que puedan cambiar esto.

De manera que si el estudiante de música, que estudiante es todo músico, no tiene él, un control sobre sí mismo, si no se vigila a sí mismo, si no se toma la lección a sí mismo, no llegará nunca a realizar la obra.

Desde el comienzo; un músico es maestro de sí mismo. Maestro en saber utilizar aquello que se le da.

-----

Retomando el plano de la sensación, y estableciendo que la sensación es la que recibe la manifestación del mundo exterior.

Esta sensación pura en sí, tiene objetos; establecemos como objeto todo aquello que puede ser observable.

Existe, pues, el objeto que representa al mundo exterior, y entra al ser mediante la sensación. A eso llamamos: sensación pura.

Luego, esa sensación pura, establece una correlación, una comunicación con el ser, al cual llamaremos: sujeto.

El objeto está fuera de mí, y es observable. Pero el objeto es observable porque se manifiesta con una estabilidad, con una firmeza de ser.

Estamos definiendo en esto el mecanismo del aprendizaje.

El objeto puede ser la obra de arte, y el sujeto puede ser aquel que tiene que recibir esa obra, quien la tiene que percibir.

Al percibirla se introduce en él, la internaliza, la hace interna. Allí se produce lo que se va a llamar: interlocución del objeto exterior con el sujeto.

Entonces, recapitulando.

En primer lugar existe la percepción sensible, entonces, el sujeto percibe lo exterior a él.

El próximo paso será que, el sujeto va a considerar aquello que ha percibido, lo va a analizar y a estudiar.

Así, esta sensación internalizada, pasa a ser una sensación porque el objeto no actúa por sí solo, sino en relación al sujeto.

Después que el sujeto a demostrado realmente que él, ha internalizado al objeto (por ej. la obra de arte), que lo ha introducido en su sensibilidad, estableciendo su complejidad. Nos lleva a establecer que esta sensibilidad, esta sensación, ahora elaborada, podemos considerarla Sensación Compuesta. Recién entonces vendrá un tercer paso.

Este tercer paso será que: este elemento que ha entrado en el ser, tiene que retornar, nuevamente, a ser expresado.

Aquí, cuando el objeto es nuevamente expresado la sensación pasa a ser sensación representativa.

¿Qué significa que una sensación sea representativa? Pues, que ella se va a dar en un presente. Volverá a dar en un presente al objeto que había percibido.

Aquello que yo recibí y luego lo internalicé, voy a transmitirlo al mundo que me rodea, a los seres que conviven conmigo, en el mundo que yo vivo.

Así, esa representatividad se da en orden convivencial, en orden social.

Todo este mecanismo, es el mecanismo del hecho estético, del hecho artístico.

Volviendo entonces, a la percepción del objeto, cuyo ejemplo ya mencionábamos al estudiar el canto en su tránsito temporal, es decir, aquel canto que empezaba, seguía y luego terminaba.

Así como se percibe cada uno de esos pasos, también se percibe, por ejemplo: un vaso, al observarlo y al verlo, y saber que es un vaso con agua, estoy determinando el contorno y la definición del objeto.

Lo veo, lo reconozco; y cuando no lo tengo más, yo puedo decir: "recuerdo que era un vaso con agua, y lo puedo ver".

Si decimos: "¿has visto el mástil que está en la vereda de la plaza?"; y muchos aquí saben a qué me refiero, porque el mástil de la plaza se les representa internamente, porque ya antes lo han percibido.

Esa figura interna que se me representa, es un estado de percepción del objeto que ya no está.

Esa figura pues, se llama: i m a g e n.

Ya está representada dentro mío la imagen del objeto.

El canto que empieza, sigue y luego termina. Cuando ya se fue, terminó, y no se oye más, ya no lo tengo más conmigo.

Pero la represento en mi interior por su imagen, y a través de la imagen la recuerdo. Entonces a través de su imagen puedo analizarla, estudiarla y emitir un juicio de valor, y decir: me gusta. . . , no me gusta.

En la ilación del recuerdo interior, contenemos imágenes visuales, como recordamos una imagen auditiva, recordamos una imagen táctil, gustativa u olfativa.

Cuando yo cruzo la plaza y siento el olor de la hierba cortada, me hace suspirar, porque recuerdo cuando tenía cinco años, y esto solo, me trae al recuerdo la época, el lugar y las personas que estaban a mi alrededor.

La imagen olfativa me trae al recuerdo, cada vez, inevitablemente, aquella época. Y esto se produce en mi interior por sí solo, como un mecanismo.

Quiere decir que, esta imagen está puesta en algún lugar, de tal manera, que cuando aparece este "olor a pasto cortado", la motiva, y la imagen aparece a través de esta sensación.

¿Qué sería del ser si no tuviese esa memoria? ¿qué haría? ¿Qué tendría? ¿qué podría rescatar de sí mismo ?

-----

Ahora bien, es necesario establecer una sistemática, para así poder dominar los elementos, que en nuestra práctica musical ya son complejos.

En la música se necesita la ayuda de muchos factores que conllevan a la realidad del acto.

La música, como dijimos, es algo que se escapa, algo que se va.

Entonces, a través de su internalización llega a ser algo subjetivo, algo intangible. Y el hombre no puede prescindir de ella, como no puede dejar de recordarla.

Hablamos de música. Esencia sonora.

¿Cómo puede un hijo no recordar la voz de su padre, de su madre, la voz de su hermano, la voz de un ser querido que convive o que ha convivido ?

En las expresiones poéticas Se dice: recuerda la voz, la oye en su interior. La recuerda y en algo la tiene consigo. Pues bien, ¿en dónde la recuerda? y ¿de qué modo?

No tengan dudas ustedes, que, en este mismo grado de sentido de recordación, se puede tener el sentido de recordación de una obra musical, hasta de las más complejas.

Por esta sencilla razón. Si esta obra musical, siendo un ente artístico, siendo arte es expresión de sensibilidad.

Si es expresión de sensibilidad, es expresión intrínseca, interna del ser; y ello, entra en aquel plano de que: se tiene que recordar a sí mismo, cada vez, para reconocerse.

De modo que su basamento es un estado afectivo, siendo sensibilidad. Ya que el ser, si no se reconociese, iría en contra de sí mismo y se destruiría. Por lo tanto primero tiene el afecto de reconocerse a sí mismo, y luego reconocer el afecto por lo de afuera.

Como la obra de arte, es una representación de la realidad del interior del ser, la obra de arte es producto también, de un afecto.

Así como se recuerda el afecto de la voz de la madre, del padre, así también se recuerda el afecto de alguna melodía que hemos oído en la niñez, o de hace largo tiempo. Porque recordando el afecto ya tengo el fundamento de la memoria; de modo que, si no poseo el orden estricto de los elementos técnicos para expresar esa melodía en su integridad, es cuestión de conseguirlos y ponerlos en su lugar.

Pero si no tengo la base del recuerdo afectivo no podré expresar la interioridad sensible de la obra de arte.

Asimismo, de una obra musical compleja, debo adquirir primero la base afectiva en mi interior, y luego adquiero el orden sistemático, de todo aquello que está al servicio de la ejecución.

Si hay un estado afectivo, verdadero, ya tenemos la primera batalla ganada en la labor específica de nuestra memoria.

Por eso, cuando se estudia sin amor, poco y equivocadamente podrá luego funcionar la memoria. Sería la primera condición que se tenga que tener, amén de las otras funciones técnicas muy importantes que se puedan determinar.

Así es que necesitábamos realizar esta introducción; y mañana vamos a delinear una serie de factores y de aspectos específicos. Haremos también una experimentación oyendo música. Y si no se "olvidan" de venir, nos veremos mañana.

**FIN de 1° CLASE (21-10-87)**

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA ( SINOPSIS )

### 2º CLASE (22-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

ACTO HUMANO      Cuerpo - Sentidos - Sensación (construcción plástica)  
                             Psiquis - imaginación (ideación sonora)

### IMAGEN

- se la retiene
- se la deja escapar (evadir)
- se la identifica
- se la desconoce
- se le toma afecto
- se la rechaza.

La imagen es productiva

### OBRA – EFECTUACIÓN

#### Funciones elementales

- SENSACIÓN      { pura  
  compuesta  
  representada
- IMAGINACIÓN - (Ya le es propia)  
                            Ponderación (atrae-rechaza) (valor de comparación) (selectividad)
- INSTINTO DE ESTIMACIÓN      { Atracción  
          (Memoria-concepto)      Rechazo
- comparación - conducta: repetición de un acto  
Lo veo puesto en mí      -      antes - ahora - después
- INTELIGENCIA o COMPRENSIÓN      - (inter-leggere) Conocimiento
- MEMORIA      - retención      Continente - { cuánto  
  Lo veo puesto en mí      hasta cuando
- VOLUNTAD      - EXPRESIÓN      - inhibición errónea



**-tiempo-maduración  
re-compositor**

Enseñamos a estudiar música      -      La memoria no puede negarse. Es completamente innegable.

Audición:

**EJEMPLO N° 1 - "Crux Fidelis"-**Coro y niño solista.

"Crux fidelis inter omnes Arbor una nobilis:" (del PANGE LINGUA)

**EJEMPLO N° 2: PRELUDIO - de la Suite "La Arlesiana"** - de Georges BIZET

**EJEMPLO N° 3 - LA CACHILA - tango** de Eduardo Arolas.

Bandoneón (Aníbal Troilo)-Guitarra (Roberto Grella)-Guitarra segunda-  
y contrabajo (cuarteto de tango).

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA

---

2° CLASE (22-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

Haciendo una breve reconsideración de lo dicho ayer, recordamos que habíamos establecido ciertos principios, referidos al mecanismo de la percepción.

Habíamos determinado al objeto como elemento a percibir. Este objeto tiene una ubicación externa, para ser percibido e internalizado.

Pero, además se puede establecer que existen objetos de percepción, que no siendo externos, en cambio son internos, y propios del ser. Los cuales, igualmente se perciben como objetos dentro del sujeto.

Nos referíamos, además, sobre lo sensible y a la percepción del mundo exterior mediante los sentidos. Entonces, los cinco sentidos son las puertas de entrada para que se produzca la sensación.

Pero debemos aclarar, que, en todo acto que realiza el ser intervienen dos planos, que si bien se complementan, son diferentes el cuerpo, o todo aquello que pertenece a lo corporal orgánico, el cual contiene la percepción sensorial; y la psiquis, o aquello que pertenece al plano mental o anímico.

Estos dos factores del ser son los que se condividen la vida del ser.

De manera que toda sensación o percepción sensible, va a penetrar y compenetrar el cuerpo del ser, con el fin de llegar a la psiquis, o mente, o al alma.

Habíamos establecido que aquel objeto exterior se percibe por los sentidos, y en la elaboración de su internalización produce la imagen. Mediante la imagen es que puede recordarse al objeto.

De manera que cuando incorporamos elementos sensibles dentro de nuestro ser, por ejemplo, elementos audibles y visibles referentes a una obra musical, se establece que estos elementos tienen como fin la psiquis.

Los sentidos de por sí, ellos solos, no dan respuestas, sino que dan reflejos de la percepción posible.

A esto podríamos llamarle: actividad de la imagen que se percibe. Esta imagen que se percibe tiene su propia actividad dentro del ser.

Así, podemos establecer, que, esta actividad de la imagen interna, del punto de vista de la percepción sensorial, podemos llamarla: sensación; y del punto de vista de la actividad psíquica, que involucra la actividad completa, podemos llamarla: imaginación

Mucho se habla de imaginación, pero no siempre se tiene una precisa relación de la verdadera actividad de la imaginación, en cuanto a capacidad de percepción de imagen.

En esta actividad compleja, habrá que establecer si percibiendo la imagen se la retiene o se la deja escapar evadiéndose; si se la identifica o se la desconoce; si se le toma afecto o si produce un rechazo.

Todo esto entrará en la actividad interna de la imagen.



Esta imaginación, que está en el centro de nuestro quehacer, es productiva, actúa y tiene una acción importante.

En principio esta imaginación contiene una serie de elementos condicionantes, que ponen al ser frente a la realidad del objeto, no solo para percibirlo, sino también para penetrarlo.

No todas las cualidades de una obra musical en acto sonoro le pertenecen a la obra en sí; pues muchas de esas cualidades se las incorpora el mismo intérprete.

Existe, podría decirse, una comunión entre obra e intérprete. Porque el individuo, quien percibiendo la obra, elaborada en su imaginación, mediante una técnica, la expresa; del mismo modo, aunque con su característica particular, la obra contiene una imagen y una técnica propias. Así es que, si el individuo es un ente vital con propias alternativas, la obra también es un ente vital con condiciones muy especiales.

Entre estas condiciones especiales, es que la obra posee una fuerza latente, una especie de poderío latente, que espera poder ser liberado en acción.

Allí interviene la labor del intérprete.

La acción del ejecutante lleva a ser realidad la obra, ésta llega a ser “efectuación”. De modo que este, que hace el efecto de la obra, es el hacedor.

En relación a la técnica constructiva que debe tener un ejecutante, hasta podemos decir que hace las veces del compositor. Podrá entonces hacer las veces de Beethoven, de Mozart, según el caso.

De la misma manera, la sensibilidad y la técnica volcada en la obra por el compositor, ( sea Beethoven, Mozart, o quien fuere ) depende, en cierta manera, del sentido de compenetración del intérprete, en relación a su organicidad de estudio.

De modo que la responsabilidad de un artista intérprete es muy grande ya que se produce, entre él y la obra, un acto trasmisivo.

- [agente dinámico expresivo] -

Una obra, al contenerse en una imagen, la obra me transmite algo a mí, pero también yo la activo a la obra para que me lo transmita.

Así se da el primer paso a través de la sensibilidad que llega, y luego ya forma parte de mi imaginación.

Porque ya no es más la imaginación de Beethoven, la cual está volcada en la obra.

Dado que cuanto saldrá de aquello será producto de mi imaginación, en relación a cuanto la obra me sugiere, es que existen diversas versiones según quien y de qué modo realice una obra.

Y cada vez será diferente la versión de una obra porque es el fruto de la actitud, de la actividad de su propia imaginación.

Si con la imaginación el primer paso está cumplido, lo siguiente se refiere a esta actividad de la imagen dentro del ser. Allí intervienen elementos propios del ser a partir de lo que ha recibido.

Así es pues, que esta imaginación se encuentra, en el interior del ser, con algo que le es propio a él, con una cualidad que ya se trae, y es determinada y analizada ya desde antiguo; esta facultad que ahora tiene su acción es el instinto.

La importancia de esta cualidad radica en que, ya desde muy antiguo, se dice que ella puede determinar valores.

Es decir, de aquello que se recibe y penetra con la imagen, a aquello que se pueda percibir, se le va a asignar mayor o menor estimación, o sea se lo va a estimar en más o en menos.

Entonces se dirá, en tantas ocasiones: "me gusta", "no me gusta".

Esto es válido para quien lo dice, así nada sepa de cuanto juzga, tiene derecho en lo personal a decirlo, pues así lo siente en su interior, aunque luego pueda cambiar de maneras de sentir a medida que revaloriza.

Por eso a este sentido interno de valoración los antiguos lo llamaban instinto, como algo que se trae de por sí en el ser. Es algo innato.

Este instinto de estimación es ya, un factor propio de la psiquis. Este instinto estimativo puede a su vez, tener varios grados de manifestación y llegar a alturas inconcebibles, hasta traspasar barreras tremendas y hasta padecimientos muy grandes, soportados en relación a aquello que se ha valorado como superior a todo esto.

Por ejemplo: entre tantos, el caso de un médico, desde luego, que sea responsable de su misión, cuánto tiene que soportar él, muchas veces. No solamente, y no es poco decir, el drama del dolor ajeno, del cual él está en medio, y tantas veces es el responsable de conducirlo; sino, solamente las molestias no siempre soportables que debe sufrir, de visiones desagradables, de olores insoportables y producto de cuanto él debe tratar. Sin embargo, si él es médico, si es verdadero intermediario para conducir a la salud, lo va a soportar todo, porque él está en una misión elevada que está siempre más allá.

Estará para conseguir mejoría, para conseguir el bien y hacer el bien, para el paciente a quien trata, y para, su labor personal.

¿ y por qué sigue, pues, en su labor, a pesar de cuánto debe soportar?, pues porque estima en mucho cuanto realiza. No le interesa cuanto deberá soportar porque estima el fin que contiene su labor, sea cual fuere ese fin.

No es menos el caso de un músico, el que muchas veces debe renunciar a tantas cosas para realizar su trabajo, su estudio. Pues ello es, porque se siente afecto por cuanto se quiere conseguir.

Si a aquello que se quiere, conseguir se le ha dado un valor muy grande, pues ese valor se impone por sobre cualquier otro valor.

Alguien quiere llegar a ser músico, y estima esto por sobre muchas cosas. Mientras se va preparando más claramente ve la finalidad de su carrera, mejor ve cuanto será. De todos modos, hay algo que no ve, ello es, qué llegará a ser verdaderamente. Sin embargo él, posee una visión, que valora por sobre muchas cosas, a aquello que algún día será, aunque todavía no lo vea.

Este instinto estimativo, no solamente me lleva a aceptar o a rechazar cuanto percibo, sino que

muchas veces me lleva a un cierto estado, que llamaremos de obediencia, un cierto estado de sumisión para poder conseguir aquel fin que he valorado.

Cuántas cosas tendré que enfrentar para llegar a tener una condición de músico. Y dentro de aquello mismo que he valorado, hay cosas que me desagradan, o ciertos estudios que hasta exasperan al individuo.

Pero aquel que tenga dentro de sí una claridad de estimación de cuanto él quiere conseguir, así caiga y fracase, él va a seguir. Y seguirá si es fiel, si es leal a ese instinto.

Pues bien, cuando este instinto estimativo consigue actuar, a través de la imagen que ya es acción, todo ello formará parte de este maravilloso continente que es la memoria.

Ya aclarábamos antes, que la memoria es uno de los factores intervinientes en el arte.

Luego que la estimación ha cumplido sus grados específicos con la imagen internalizada, a través de esta valoración, estas imágenes se ubican y se organizan en la psiquis. Ello dentro de ese continente que es la memoria.

Luego haremos un detalle de las muchas imágenes que se contienen en la memoria y su importancia; y no solamente imágenes referentes al arte y la música, sino los innumerables factores que intervienen para tener que ejecutarse la música.

Debemos tener en cuenta que a la música la da el ser; y la da desde su interior, desde adentro de sí mismo. Entonces, cuando da, lo da cargado de sí mismo. Lo da con sus limitaciones y con las facultades de ese sí mismo.

Dado que expresa el sí mismo auténtico, así consigue manifestar lo mejor del sí mismo. De allí que se diga que la música es salud.

Un canto antiguo dice que se deben cantar cantos sagrados, porque la música es buena, es decir, contiene el bien.

¿Qué sentido tiene esta música que penetra al ser, y de él sale, para demostrar un grado valorativo del sí mismo, Y de cuanto se realiza?

¿Qué sentido superior del juicio se deberá tener para expresar, en el arte, un valor interior que ha sido elaborado en el sí mismo?

Ayer hablábamos de cómo el ser se internaliza, percibe el mundo exterior y lo pone dentro de sí, lo incorpora. Cuando lo tiene dentro de sí, se produce aquello, que llamábamos: intralocución.

El objeto que entra por la imagen, entra por la sensibilidad hacia esa imagen, es como que le habla al propio ser adentro del ser.

Al percibir una música, es como que esa música me habla dentro mío. No solo toca lo de afuera del oído, y no solo por el oído la percibo, sino que por el oído me penetra y la entiendo dentro mío.

Así es que, todo aquello que se tenga que realizar, surge el movimiento de ese realizar desde el interior del ser.

Todo aquello que tenga que hacer está siempre dentro mío, aún aquello que no me animo a hacer, o aquello que me da pavor de hacer. Por más pavor que tenga, si estoy frente a algo, frente a un acto que realizar, es porque la condición interior ya lo posee como posible.

El miedo pues, suele ser un factor coartante, inhibitorio.

¡Cuántas veces al comenzar el estudio de esas obras de grandes dimensiones, lo primero es vencer un gran miedo pavoroso que provoca, solo, el enfrentarse con ella.

Y luego, cuando se la consigue organizar en una dicción, comienza el pavor de tener que tocarla.

Ahora bien, si un individuo puede llevar dentro de sí ese orden maravilloso de la obras, y puede dar el grado valorativo, deberá conducir ese temor hacia otros puntos de la manifestación interior, y no introducirlo en la obra.

Pero el individuo tiene ese miedo, y no lo necesita; y le molesta.

-----

Ahora bien, decíamos, que en la memoria se acuerdan tantas cosas. Me levantó a la mañana, despierto y me acuerdo de mí mismo.

Entonces, yo mismo estoy en mi misma memoria.

Me levanto y veo a una persona, y la reconozco, (el papá, la mamá), están en mi memoria. Mi vida cotidiana está en mi memoria.

Cierto día me acuerdo de cuando tenía cinco años, y está en mi memoria. Todo vive en mi memoria, lo que soy ahora, y lo que he sido También aquello que tengo como promesa de aquello que tal vez podré ser, está en mi memoria.

Porque, también me acuerdo de que una vez, quise ser algo, y si todavía no llegué a serlo, querré serlo. ¿Se ve hasta qué punto la memoria es la integridad del ser?

Estos puntos: sensación, imaginación, estimación, memoria y cuanto vendrá luego, van a dar la expresión integral del ser.

Ahora bien ¿cómo puede determinarse el tiempo en esta memoria ?

Es decir, hasta cuando se acuerda o no se acuerda.

Ya desde muy antiguo en la humanidad se considera que el ser vive su presente, que vive recordando su vida, y cerciorándose, certificando su propia vida.

Quiere decir, que el ser vive en estado retroactivo; vive siempre pensando en lo que paso, porque respecto a eso va a actuar.

Actúo según soy y quien soy. Pues, soy aquel que me acuerdo que soy. De manera que vivo de lo que pasó, y mi presente se alimenta de eso.

Pero debemos agregar, que no solamente hay una memoria recordatoria de la vida del propio ser actuante, sino también hay un pasado que se llama arcano, un pasado muy lejano.

Recién en este siglo se van estudiando los misterios de la genética, pero ¿ cómo podré establecer las herencias que poseo de mis padres, de mis abuelos, de mis bisabuelos, y siguiendo en el árbol genealógico?

¿Cuántas cosas tendré de mi pasado lejano ?

¿Cuántas cosas de ese pasado me fueron transmitidas y yo no viví?

Por eso en la importante disciplina de la musicología, se estudia a través de comparaciones históricas, sobre melodías que aparecen en ciertas épocas, luego van amenguando, desaparecen, para volver a aparecer en otras épocas distantes, las mismas melodías con sus adaptaciones.

¡Cuánto no pertenecerá a esta memoria arcana, cosas que los seres traen a través de las vidas que se suceden!

De manera que, en el estado de la expresión del ser, en su manifestación propia, se reconoce que no solo se realiza lo propio del individuo, sino que hay una interioridad recóndita que aparece, y estando en la memoria le viene, se exterioriza, se hace una realidad vital.

Siguiendo en nuestro curso deductivo, decimos que aquello que estando en la memoria se manifiesta, lo hace en inteligencia. Se va a transformar en ser inteligencia.

Esta imagen vendrá de la memoria y será expresada porque el ser la ha visto, ha visto algo en su interior. Dentro de sí ha visto algo realizable, tanto en el estado de lo corpóreo, como en lo ideal. Al percibirlo realizable lo ve, lo entrevé, lo entrelee, es decir, efectúa el "interleggere", el entreleer.

Este estado de inteligencia es un entrever en sí mismo, lo que el sí mismo ya tiene en sí.

Hoy en día muchos tipos de orientaciones pedagógicas se realizan en base a elementos fijos y determinantes en relación con la inteligencia.

Se le pone un número específico a la inteligencia, este tiene un diez, este otro un ocho. En base a caprichos de tendencias se determina por ejemplo, que alguien tiene un "cien" de inteligencia, y hay otro individuo que tiene un "ciento treinta" de inteligencia.

Ahora bien, ¿cómo se puede medir la visión interior del ser, que es la inteligencia?

Si es un estado de comprensión agudísimo y a la vez, recóndito, enigmático dentro de la memoria y del sí mismo.

Que un individuo no sepa responder a las exigencias convencionales, o a las necesidades de una civilización que exige a su capricho, no puede ser motivo de invaloreación.

Si no puede responder a cuanto se le exige habrá que buscar las causas por las que hay algún impedimento, a que tal o cual individuo se manifieste.

Tampoco se puede establecer que uno tiene menos inteligencia, en relación a otro que tiene más astucia para conseguir cuanto se propone.

Podré establecer cierto grado de agudeza y de penetración de la inteligencia, pero esto, para nosotros, en el arte, va relacionado a tener que conseguir una excelencia en la expresión del individuo.

-----  
*Recapitulando.*

Supongamos que estamos trabajando con aquel objeto ideal y a la vez corpóreo en sonido como es una obra musical. Se la percibe y se la hace imagen interna, que se activa como imaginación.

Se le encuentra un grado de valoración, es decir, de estimación. Este valor luego forma parte del continente de la memoria, y de allí surgirá el grado de comprensión.

El individuo debe tomar este objeto-imagen, hacerlo propio para luego poder decirlo en expresión.

Lo va a aprehender, y más que eso, a comprender. Es decir, lo va a coordinar con todos los elementos de su sí mismo, y por esa combinación llegará a una comprensión.

Es allí, recién, cuando ya se tiene un grado de comprensión que hemos llamado también, inteligencia, que el individuo tiene que expresarse, pero para poder expresarse necesita aplicar su voluntad.

La expresión es un acto voluntario desde la manifestación de la inteligencia del ser.

Así, cuando se ha llegado a la comprensión de algo, se puede aceptar o rechazar.

Allí existe un grado de libertad, en la elección voluntaria, cuya libertad puede solo existir por la comprensión más o menos exacta.

Cuando no se comprende, según el valor de cuanto se percibe, no se es libre ya que, nada se entrevé, no se lee nada en lo que se percibe, entonces poco se podrá saber qué seleccionar para actuar.

Esta voluntad, como una facultad propia de nuestro proceso personal, va a intervenir ya de entrada en la percepción de la sensación.

Y luego, va a estar cuando la imagen actúe como imaginación.

Si la imaginación es más o menos exuberante, interviene la voluntad. Para el instinto estimativo, en la determinación de sus grados de valor, está presente la voluntad.

Para retener todo ello en el continente de la memoria, en esta acción interviene la voluntad.

-----

Antes aclarábamos sobre el miedo, aquel temor que puede llevar a la inhibición de los elementos. Bien puede ser que esta inhibición sea una trampa de la voluntad.

Porque, habrá que indagar en dónde ha puesto el ser su grado de estimación, qué es lo que valora por demás, para que ello le inhiba la facultad pacífica y a la vez ardorosa de la expresión musical.

Al llegar a la voluntad se determina que corresponde a la aplicación de cada acto del ser, cada paso que tenga que realizar en su vida contendrá todos estos grados para poder aplicar su voluntad.

Hasta un niño de pecho, cuando tenga que decir una "a", y con ello deba expresar algo, él lo va a dirigir a su madre ya, con una intención, la cual contiene estos pasos de imagen, estimación, comprensión y voluntad.

El niño debió haber percibido la sensibilidad de su madre y haberla contenido en su propia sensibilidad; tuvo que haber hecho de eso imagen, y la imagen de su madre, o la imagen del afecto de su madre, tuvo que haberla estimado muchísimo para hacer el enorme esfuerzo que significa decir una "a" por primera vez en su vida.

Es comparable a que si nosotrosuviésemos que expresar de una primera vez una realidad de acto completa en obra, con todo el cargamento afectivo interno que ello involucra.

Tengamos en cuenta que se está manifestando algo recóndito interno y en la unidad mínima de expresión lo dice todo.

Cuánto esfuerzo a veces cuesta ordenar el estudio de una obra musical para conseguir sacar fuera esta carga afectiva y efectiva.

Vamos a establecer ahora una síntesis del proceso de la expresión.

Si tenemos un objeto, cualquiera sea, y lo llamamos "A"; y un sujeto "B".

El sujeto "A" por medio de la acción sensible entra en "B".

En B se produce aquel mecanismo complejo, del que ya hablamos tanto, pero que lo resumimos en que: el ser lo pone dentro de sí mismo, es decir, lo ensimisma, produce el ensimismamiento.

Luego, se produce en su interior la imagen, y aunque ya no vea al objeto que lo motivó, posee su imagen ensimismada.

Luego, de alguna manera deberá expresarlo, decirlo. Se deduce la expresión, en "C".

Así es que, cuando algo que está fuera de mí, lo hice propio, luego puedo disponer como quiero, según la voluntad excelente que lo quiera expresar.

Ahora bien, en este acto voluntario del expresar, se está dando un elemento que es necesario definirlo y nombrarlo, pues, resulta del producto de esta actividad interior del ensimismamiento.

El sujeto recibe por la sensación-percepción un elemento generador para que se produzca la imagen. Es como si le pusiese una semilla adentro, le hace una inseminación, y esta semilla germina en el sí mismo.

Así es como se produce en lo interior el concepto.

El ser, con esa semilla que se le ha puesto en su sí mismo, concibe; dentro de sí genera, engendra, y de allí surge la concepción, el concepto.

Cuántas veces se dice que se "vertieron conceptos" cuando resultan ser repeticiones innumerables de vaguedades incongruentes, o con poco sentido.

Sobre este estado de concepción, concepto, suele actuar también la inhibición, que puede hacer al concepto incompleto, o defectuoso; o bien luego se lo retacea cuando se lo tiene que expresar.

Por eso, hay que saber esperar los tiempos apropiados para la maduración del concepto, y reconocerlo en sus facetas, para poder sacarlo fuera.

Antes decíamos, que el músico debe hacer suya la obra, porque cuando da la obra, si es algo suyo, propio, emitirá un concepto.

Se considera en los altos estudios musicales, que el intérprete, cuando llega a serlo en grado específico, es un reconstituyente de la obra musical, es un re-compositor.

Porque la obra musical está escrita, y él debe rehacerla, tiene que ponerla en vigencia, en acto y en acto vital.

Eso que pone en acto vital es el concepto, y siendo el objeto extraño a él, ahora debe expresar un concepto propio.

Por otro lado, un compositor que tenga que realizar una obra musical, ¿de dónde sacará él su obra?

Primero deberá imaginarla, de su imagen interior, tendrá que valorar aquellas que necesita utilizar. Entonces aplica lo mejor y lo que más le conviene, según lo que quiera realizar.

Llega, pues, a establecer un estado de inteligencia. La obra de arte es un estado de inteligencia.

Se dice pues, que el compositor saca su obra, algo así como de una recordación. Cuando maneja la idea, y ve cómo consigue la ilación de aquella idea, es como que está recordando algo.

La está plasmando dentro de sí, y la arma dentro de sí como si ya la recordase hecha. Por eso se dice que el arte es fruto de la rememoración, el fruto de la remembranza, fruto de la memoria.

Todo acto vital es fruto de la memoria.

No olviden ustedes, que para los griegos, la madre de las nueve musas, se llama Mnemosine, que es la diosa de la memoria, madre de las musas y de todas las artes.

Se dice que cuando Zeus creó el mundo, lo creó con su esposa, Mnemosine, a su lado, y el mundo fue creado con Mnemosine.

¿ Qué hondura y qué iluminación no contendrá esto de la memoria ?

-----

Penetrando estos atisbos que damos nosotros podemos llegar a ver con cierta claridad.

Recibimos enseñanzas, indicaciones; y, consejos de todo tipo. Pues, ¿ Qué hacemos nosotros con eso ?

¿ Qué imagen nos hacemos de esas cosas ? ¿Cómo las elaboramos? ¿ Qué valor les damos? ¿qué estimación ?

¿ Cómo las ubicamos en nuestra memoria; cómo las hacemos inteligencia? ¿Y cómo, luego, la aplicamos?

¿Ven, hasta qué punto, necesitamos compenetrar? Porque queremos vencer en lo que realicemos.

-----

Para los actos de la memoria y la elaboración de la memoria, se considera al tiempo como algo propio de la memoria, y que se manifiesta a través de un presente. Ya decíamos, existe el presente que vivo ahora; recuerdo al presente que viví antes; y estoy esperando al presente que va a venir.

De manera que tengo tres proporciones de presente, el presente que quedó atrás, el que poseo ahora, y el presente que estoy esperando que llegue.

El tiempo tiene una importancia muy grande en la memoria y sus procesos.

A veces no se le sabe dar el tiempo necesario, para que el presente de las imágenes que tenga en lo interior; su propio presente bien establecido. De manera que este presente de la imagen, cuando entre en mi memoria y sea ya un presente que quedó atrás, él esté de tal manera bien puesto, que, cuando se lo quiera traer a un presente activo venga con toda exactitud.



De modo que nuestra búsqueda, al estudiar música, estará en ver qué perfecto tiene que ser nuestro trabajo. Y no debo temer, pues si las cosas se hacen como se saben y se deben hacer, según una técnica precisa, no temeré que, cuando aquel presente que quedó atrás, retorne y venga completo.

Como yo lo puse, así lo voy a encontrar. San Agustín de Hipona ( siglo IV) habla sobre la memoria y dice que, la memoria es como una habitación de archivo en donde se pone algo. Eso que se ha puesto queda allí.

Algún día lo voy a buscar y así como lo dejé lo encuentro. Así como lo puse, así lo voy a encontrar.

De manera que, si está bien ordenado y bien ubicado lo encontraré fácilmente.

Pero si lo puse en desorden, y luego puse otras cosas encima, cuando vaya a buscarlo, o no lo encuentro, o lo encuentro con más desorden de cuando lo dejé.

Así sucede cuando estudio una obra musical, y la pongo en mi mente, y en mis dedos, es decir, en la memoria de mi mente y en la memoria de mis dedos.

Si la estudié desordenadamente, sin claridad, sin saber, sin guía, sin exactitud; así la encontraré cuando vaya a buscarla.

¡ Qué importancia tiene el buen estudio!

Por eso decimos nosotros, que, no enseñamos música, sino que enseñamos a estudiar música. Hay una leve diferencia me parece.

Ya decíamos antes, que la música es algo que no se puede asir, no se puede tomar. Entonces, con la música en sí no puedo enseñar. Enseño cuando la música se calla.

Porque si hacemos oír la música, la música, enseña por sí sola.

De modo que nadie se puede arrojar la soberbia de decir, que él enseña a la música, porque cuando existe la música, él no puede enseñar nada, puede enseñar cuando la música se calla.

¿ No les parece que en el mundo existen muchos “super-maestros” de música?

-----

Bien, determinamos entonces que en todos los procesos de incorporación, de asimilación debe transcurrir un tiempo tengo que darle un cierto tiempo de configuración a aquello que estoy realizando. Cuanto más difíciles, más tiempo necesitará.

Por eso es que un estudiante necesita una cosa en cantidad y por sobre todas las demás: tiempo.

Realizaremos ahora un experimento inicial, auditivo. Una obra musical tiene un comienzo.

Cuando la música comienza, se dice que viene, y no se sabe de dónde viene.

El concertista se ubica en el instrumento, y el público espera a que la música venga.

A este estado lo llamamos: expectativa. Se está esperando. Hay un momento de expectación.

Esta expectación sería el primer paso de la realización de la obra.

Atendamos bien, pues, el primer paso de la realización de la obra, no es el comienzo de la obra en sí, sino aquel tiempo de espera, en donde el comienzo debe producirse, así sea este, prolongado o breve. El tiempo de espera es muy importante, no solo antes de que venga la obra, sino después que se produce: se espera lo que sigue, y así en adelante.

A la música se la está siempre esperando. La música siempre es una expectativa. De manera que podemos establecer un grado de presencialidad. El primer grado de presencialidad será la expectativa, la expectación de aquello que va a venir.

-----

Realizaremos una audición experimental con un breve trozo de una obra, y no con una obra completa, para que a través de percibir la sección podamos, ahora, inmediatamente, establecer una imagen manejable en la psiquis.

Veremos si establecemos una pronta imagen en la psiquis, y se pueda adquirir una pronta estimación, pasar ello a la memoria; y ver luego, si se la puede comprender. Y en esa comprensión llegar al concepto.

Adquirido este proceso se podrá manifestar el concepto, si no interpretando cuanto se ha oído, al menos, con emitir un juicio.

Al emitir un juicio con veracidad, ya estoy en el proceso de la imagen. Haremos, pues, la audición siguiendo la directiva sencilla de: seguir el transcurso de la música, y comprobar cómo ella está siempre pasando por su presente; cómo se suceden las secciones.

Esto parece sencillo, pero en realidad, la expectativa en el actuar representativo angustia mucho y es de temer.

Expectativa. Por ejemplo: la emoción que se produce en un cantante cuando faltan tres minutos para entrar a escena. La desesperación que puede tener un concertista cuando le faltan quince minutos para entrar.

Lo mismo, la expectativa que hay cuando, ya tocando, se está esperando un pasaje muy difícil. Esa espera conmueve lo que se está tocando, cuando todavía no llegó la parte difícil.

Pues, el temor de cuanto se espera difícil se interpone e inhibe una sección anterior.

Mucha importancia tiene en música el saber esperar. Decir: ¡un momento, cuando llegue la dificultad, allí se verá qué hacer. No adelantarse !.

Ya desde muy antiguo se dice "no os preocupéis por el día de mañana, porque el día de mañana tiene su propio afán".

Atendamos el afán de hoy, el que tenemos ahora. Lo que venga mañana, ya estaré yo presente para considerarlo.

Haremos lo siguiente: oiremos por primera vez, solo, para que se saquen la angostura que les produce la expectativa de no saber de qué se trata.

Les doy la ventaja de esperar algo que saben qué es.

## **EJEMPLO N° 1 - "Crux Fidelis"-Coro y niño solista.**

"Crux fidelis inter omnes Arbor una nobilis:" (del PANGE LINGUA ) (1ra. sección iterada por 3 veces, alternada con pausa equivalente).

Es un pequeño trozo inicial, interrumpido. Luego viene silencio del mismo tiempo que el trozo de música.

Así se repite el mismo trozo por tres veces, con silencios intercalando.

El fin es el siguiente: después de oír el trozo musical, durante el silencio poder reconstruirlo en la mente.

Al volverlo a oír por segunda vez, corroborar si lo reconstruido mental había tenido exactitud.

Luego repite el proceso en la tercera vez que se oye la misma sección.

Mientras se van sucediendo las pequeñas secciones musicales, que ya oí con anterioridad, las voy reconstruyendo mentalmente.

De manera, que las voy esperando, y las pongo allí donde esperaba que estuviese.

En esta ubicación radica la exactitud de la posición en la memoria.

Por eso también enseñamos, en los instrumentos, a tener posición, porque la posición es un estado de expectativa, de cuanto se va a hacer.

Quien no tiene posición, en cualquier instrumento, no sabe tocar, nunca le va a salir una música. Precisamente, porque no tiene ubicación de espera.

Porque está esperando en otro lado, y cuando le llega el momento en que debe actuar, no encuentra aquello que hay que realizar. Pues, porque no ha sabido esperar.

Vamos, ahora, a oír nuevamente.

Veremos cuales datos se deben recolectar al oír, para contribuir al entendimiento, a la comprensión, para contribuir al instinto de estimación, y así se sepa qué es lo que se debe estimar, cuánto y de qué manera.

Ya veremos, del punto de vista del estudio de un músico, qué cosas se tienen que organizar para que sea efectivo el acto de percibir. Consideramos que todo es percepción.

De manera que en una clase, en toda clase, el alumno es todo percepción, es continua elaboración y existe una actividad interna, que está construyendo la imagen dentro de sí.

El ser alumno, pues, no es ser un ente pasivo, por el contrario, está permanentemente recurriendo a un criterio. Está diciendo "eso me gusta más, y aquello me gusta menos; esto es así, aquello me interesa mucho, esto me interesa poco".

Pues, el que es alumno de verdad, está siempre recurriendo al criterio.

Volveremos a oír el mismo ejemplo; y les doy parte de los elementos técnicos: es un coro de voces iguales masculinas, con un solista niño de voz blanca, quien canta un himno en latín: el "Crux Fidelis", mientras el coro acompaña a este solista.

El texto dice: "Cruz fiel, entre todos los árboles, el único noble". En su orden constructivo contiene tres secciones. Siempre nos referimos a este breve trozo del inicio de la obra.

Al oír con la voluntad de una inteligencia, siempre podemos llegar a una conclusión. Podemos tener la certeza de que esto ha pasado a la memoria en un cierto grado.

Aunque no podemos determinar la total certeza del grado de comprensión que hemos alcanzado, sabremos qué deberemos realizar para tratar de conseguirlo.

Si lo realizado fue hecho a conciencia y con un cierto orden, seguramente se ha adquirido una propiedad.

Y bien, aquello que se ha adquirido en el estudio, necesitará, a su vez, un tiempo de afirmación y de confirmación.

Pero al ser propio, ya existe en la memoria, y esto es muy importante, no se podrá evitar que esté en la memoria. Aquello que se ha introducido en la memoria, podrá no ser manifestado, pero no puede ser evitado de que ya, esté en la memoria.

La memoria no puede negarse. Ella es completamente innegable.

De manera que el olvido voluntario, pues, no podrá llevarse a cabo. Aquello que ha entrado en la memoria no se podrá borrar jamás.

Se puede, sí, tapar, encubrir, soslayar, hasta tratar de matarlo, pero el recuerdo allí estará siempre.

Como decía San Agustín~ cuando vaya a buscarla no la encontraré, pero eso no niega que allí esté, en alguna parte.

De modo, que si alguna vez especial, el ser tenga que expresar todo aquello que ha percibido en su vida, si existiese la manera de ver iluminada a su memoria en totalidad, o sea, a su profunda conciencia, este ser no podrá negar en absoluto, todo aquello que ha percibido.

De manera que habrá cosas en la memoria, que si tratando de recordar no se las puede hallar, es difícil saber cuándo ellas podrán volver.

Si voluntariamente no se las puede traer al recuerdo, estas percepciones volverán tal vez, por sí solas.

Fíjense qué hermoso. Cuánto se reflejará en el amor entre los seres, el amor que otros seres, sintieron por él; y el amor que él sintió por otros antes, antiguamente, en años pasados.

Pues, al manifestar un amor, quien sabe, cuántos amores vienen a formar parte de este amor que se siente. Elementos que estando en la memoria vienen de todas maneras.

Por ejemplo: en el amor a este país, veo el amor que se tenía por el otro país ( España, Italia, Alemania). Pero se ama a la Argentina, y se la ama con el mismo amor con que se amaba aquello.

¿Cuánto del amor de antes se vuelve a recordar en el sentir de este nuevo amor?

¡Cuánta preparación interior necesita un músico, para poderse contener en estas proporciones!

Cuando él dice su música, cuánto de lo de antes se estará manifestando en él.

---

Ahora haremos un experimento con otro ejemplo musical.

Presten atención: al oír se produce la primera percepción sensible. Luego tendremos tres proporciones. Y entre sí, intercalados, respectivos silencios.

## Audición:

### EJEMPLO N° 2: PRELUDIO - de la Suite "La Arlesiana" - de Georges BIZET

(Orquesta - Primera sección iterada por 3 veces, alternada con pausa equivalente).

En este ejemplo se ve con más claridad la caída de las articulaciones rítmicas. Estas articulaciones rítmicas marcan esquemas.

Estos esquemas son ordenables. Son posibles de ser cantados de acuerdo a su orden.

Si se conoce y se reconoce la ordenación formal, en sí la forma en su construcción (al oír), solo así podré ubicar los elementos y activar la imaginación, y luego todos los mecanismos interiores. ¿Cómo armar la imagen?

Pues, en la música existe aquello maravilloso, esencial diríamos, que es el r i t m o. En el ritmo se arma y se rearma toda estructura posible.

Y aunque parezca tan subjetiva la música en ella siempre se pueden determinar las funciones. En el ritmo tendré la posibilidad de contener los límites de una percepción para hacerla imagen en mi interior.

Fíjense, internamente se puede ir siguiendo un "sentir", un sentido rítmico, una sensación rítmica.

-----

Finalmente haremos un tercer experimento con otro ejemplo musical.

Disculpen si nos vamos alargando. Pero no quería dejar de incluir este ejemplo que tiene mucha significación para nosotros.

Después de haber oído la complejidad coral polifónica, con solista; y luego hemos oído la complejidad orquestal sinfónica, con una extraordinaria instrumentación, que es un estudio integral de las octavaciones en la orquesta sinfónica.

Entonces ahora, oiremos, también el "sentido orquestal", en un conjunto reducido.

En ello veremos el sentido rítmico de nuestros músicos, viendo que en realidad son capaces de poseer una organización imaginativa, de tener una estimación por cuanto realizan, y en su continente de memoria, ellos pueden llegar a una cierta inteligencia, en este tipo de rítmica musical. No nos dejemos llevar por ningún tipo de prejuicio.

### AUDICIÓN

#### EJEMPLO N° 3 - LA CACHILA - tango de Eduardo Arolas.

Bandoneón (Aníbal Troilo)-Guitarra (Roberto Grella)-Guitarra segunda y contrabajo (cuarteto de tango).

( primera sección, iterada por 3 veces, alternada con pausa equivalente).

(después de oír). ¿Acaso podíamos marcar el " 2-3-4 ", con una regularidad artificial ? No. Esto es sentido rítmico.

Miren que algunos de estos músicos no saben leer la música escrita porque no lo han estudiado así...? Fíjense: si tendrá instinto estimativo...!

Con qué perfección cada elemento se espera, hasta dentro de la más alta escuela de las esquemáticas rítmicas, de las respiraciones internas.

Y por supuesto, no es un quedarse porque sí, o un adelantarse porque sí. No. Todo se contiene en una lógica por demás de convincente.

Podríamos decir, que hasta realizan verdaderas distribuciones poemáticas. rítmicas, que solo se encuentran en las melodías antiguas, en el canto gregoriano, con un sentido rítmico perfecto y natural.

Va nueva audición.

Se hace notar que este resultado, estos músicos lo sacan desde adentro, porque evidentemente, todo esto le es propio, poseen ellos la propiedad de cuanto realizan.

En la expresión de la frase no hay nada lánguido, ni estiran ningún elemento artificialmente. Ellos hacen siempre sensibilidad.

De allí que se diga que el tango es triste. Pues, se equivocan, dado que el tango es pura sensibilidad, es sentimiento, que resulta otra cosa.

Les traje pues, este ejemplo, porque es un verdadero ejemplo de sabiduría criolla, llevado a las razones de inteligencia de la memoria. Estos músicos tocan de memoria.

Pero entiéndase bien, no es que aprendieron para tocar de memoria. Lo hacen porque les sale de la memoria propia, que es otra cosa. Es como decir, les sale del alma.

Les informo, que estas instrumentaciones han sido armadas en el mismo momento de tener que tocarlas para grabar, en el estudio de grabación.

Es un verdadero ponerse de acuerdo, un verdadero entendimiento, hasta podríamos decir una adivinación, con la hondura instintiva que esta palabra pueda contener.

Un músico, al tocar, ya sabe lo que va a hacer el otro; lo adivina.

Y a la vez, es un grado excelente de expectativa. Un elemento espera al otro, la intención de un músico espera y da lugar a la intención del otro músico.

Y el resultado musical es de gran complejidad, con ritmos sobrepuestos, contratiempos, síncopas tan propias del estilo.

Si nosotrosuviésemos que tomar un papel pentagramado para tratar de escribir esta música, deberíamos estar poniendo compases de una poliritmia por demás de exuberante; o también, intercalar silencios de corchea, o de fusa, en medio de valores enteros.

De modo que sería muy difícil de descifrar una escritura así.

Pues, ¿qué sucede aquí?

Esta música ya está adentro de estos músicos, y esto debe ser siempre así. El músico no tiene que estar tocando la "letra" que tiene escrita, tiene que sacar la música de sí mismo. Pero primero tiene que ponerla, debe incorporarla, tiene que introducirla bien, para luego poder sacarla bien.

Estos músicos, son de aquella gente que viven elogiando y valorando a aquellos que fueron algo dentro de la música del tango; así, diciendo lo excelente que fueron Agustín Bardi, Pedro Maffía, Eduardo Arolas, quién era como compositor Roberto Firpo.

Estos músicos viven de la pura estimación de lo que hacen. Y eso se trasunta en la música. Es inevitable que se refleje este amor en lo que hacen.

El del bandoneón, Aníbal Troilo, del cual se ha dicho mucho, pero en realidad no se ha llegado a entender a fondo.

El otro, es un gran guitarrista, de los más grandes que ha tenido el tango Roberto Grela, quien tiene la extraña condición de inventar desde la propia alma, en el momento, la perfección del estilo. Este cuarteto se reunió, simplemente, con el fin de grabar un disco para la venta, y para ellos era como una distracción en donde se explayaban en lo suyo. Allí están en su propio campo.

Y resulta luego, que estas versiones hacen verdadera antología, inaugurando una nueva etapa dentro del tango, volviendo a lo que eran los tríos y cuartetos iniciales en el tango, con un concepto moderno.

Ellos mismos cuentan que, ciertos días de grabación estaban trabajando en la elaboración tres o cuatro horas. Y se daban cuenta que ese día: la música no venía. Y las cosas no se daban.

Entonces abandonaban el intento para volver otro día. Es decir, no había llegado el tiempo preciso de manifestación del concepto. Ellos lo sentían y lo sabían, que ese "algo" todavía no se manifestaba, entonces le daban un tiempo más de espera.

Sabían esperar a que la música pudiese dar de sí, toda su hondura, todo su fervor, todo el ardor que necesita para ser una realidad de expresión.

Pero, asimismo, había días ya signados en el acierto, en que se quedaban hasta altas horas trabajando, porque, allí sí, todo venía como servido.

Y al oír notamos que todo está hecho en una efusión, en un fervor y en un fuego que no se puede conseguir así porque sí.

Lo mismo dirán los grandes genios cantantes, compositores, intérpretes, que la música viene sola, que estando en su posición y en su signo, ella se manifiesta y viene en una efusión que sobrepasa toda voluntad.

Por eso hoy les he traído este ejemplo, para que se vea que, de entre las cosas nuestras criollas, también hay identidad con el saber universal y además, se da en las condiciones más altas que puede tener el genio humano.

**FIN de 2° CLASE (22-10-87)**

---

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA ( SINOPSIS )

### 3° CLASE (28-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

**Imagen sensitiva** = oído – vista – tacto – olfato – gusto

**Imagen intelectual** = número(proporción)[Aritmética] – figura(dimensión)[Geometría]

**Imagen afectiva** — deseo  
 — temor — intelecto del alma  
 — alegría — intelecto del sentir  
 — tristeza

**Imagen concienial** — el YO – imagen de sí mismo  
 — interior de la psiquis  
 — mundo circundante

**Imagen memoria de olvido memoria** } Privación de  
 Latencia de

### Acción de la IMAGEN en la MEMORIA

fuerzas propias de la música →

fuerzas propias del ser



#### **ATENCIÓN**

*Entrada  
Sensación pura*

- RECIBE { aceptación  
resistencia o rechazo
- SELECCIONA (valor)
- APROPIA (Sensibilidad – afecto)
- ACOPIA (Secciones)

#### **RETENCIÓN**

*Reposo o latencia  
Sensación compuesta  
o demostrativa*

- ELABORA { Estudio periódico  
Resistencia o rechazo
- ORDENA { posición } orden interno  
acción
- MOLDEA ( ámbito )
- FORMULA { (visión de forma  
una “alma” – un “ser”

#### **INTENCIÓN**

*Acto representado  
Sensación expresiva  
Extralocución*

- EXPRESA { lo retenido  
lo contenido
- ELIGE { Versión original  
Libertad - duda
- ACIERTA (especifica) asertivo
- EFACTÚA (acciona) - efectividad



## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

### 3° CLASE (28-10-87)

Haremos una breve reconsideración para retomar nuestra temática, y completar hoy un ciclo dentro de lo que queremos fijar.

Creo necesario recordar ciertos elementos que ya hemos establecido, respecto a la percepción, cuyo fin era el de poder expresar.

Porque para nosotros, la finalidad y el primer fundamento que tiene nuestro accionar, es poder llegar a expresar con la mayor perfección posible. Se refiere a la retención del gran complejo musical, que manifestado en un solo individuo, necesita cierto grado de orden, según la dificultad que se aborde.

Como nuestra especialidad está justamente, en abordar aquel tipo de música que necesita de una gran elaboración, es necesario recurrir a muchos elementos auxiliares, que permitan el ahondamiento, y la profundización de la música, para poder manifestarla.

Entre estas elaboraciones, habíamos fijado una mecánica, un mecanismo para introducir en el individuo e incorporar en su ser, elementos de un saber abstracto, a través de las sensaciones. Estas sensaciones se elaboran dentro del ser, y pasan a ser una imagen.

El individuo tiene que apropiarse de esta imagen para luego poderla manifestar.

Debemos aclarar que, esta apropiación de la sensación en imagen, contiene ya un estado de fuerza. Existe una coordinación de fuerzas, se refiere a combinación de fuerzas de muchos tipos.

Las resumimos diciendo: es necesario activar las fuerzas propias de la música, para coordinarlas con las fuerzas propias del ser.

Esta fuerza del individuo se manifiesta a través de una propiedad que el individuo tiene, es una facultad de sus condiciones internas, que dan un grado de esa fuerza.

Esta facultad es la de la atención.

La atención, quiere decir la propensión a manifestar las fuerzas de diversos grados y diversos fines, que están en tensión dentro del ser.

Estas fuerzas dan las razones dinámicas en el ser, para que pueda tenderse, y aplicar su propia tensión hacia aquello que se debe entregar.

Nosotros, fijaremos, en una breve sinopsis, cuáles pueden ser los grados de esta tensión, atención. Lo mismo, fijaremos hoy los diferentes tipos de imágenes.

Desde luego, nosotros no pretendemos conseguir aquí una sistemática definitiva en su efectividad, sino que realizamos algo así como una introducción a todos estos procesos complejos, para que, habiéndolos iniciado y entrevisto, a quien le interese, pueda luego profundizarlos.

Sobre todo, porque en esta materia, sobre la memoria, los tiempos son muy rigurosos, y no puede conseguirse repentinamente aquello que no se ha hecho o se ha hecho incorrectamente durante años.

Nosotros fijamos solamente las valencias propias de los elementos que juegan en estos menesteres del intelecto, de la mente y del cuerpo, para poder comprender, primeramente, de qué disponemos, qué es cuanto necesitamos, y así, saber qué más debemos conseguir.

-----

Analizamos en primer término los tipos de imágenes, entre aquellas que se denominan imágenes sensitivas.

Las imágenes posibles sensitivas, son las que ya habíamos establecido: la imagen dada por el oído, la vista, el tacto, el olfato y el gusto.

Estos cinco sentidos, dan cinco imágenes distintas. Pero no son las únicas.

Existe otro tipo de imagen. Por ejemplo, aquella que dice: uno . . . dos . . . tres . . . ; o bien, dice: una naranja, dos naranjas, tres naranjas.

Nos entendemos. Ustedes entienden de que se trata ¿verdad? . . . Pues, como les hablo con las palabras del castellano, me entienden.

Pero si se lo dijese a un francés, en francés, y él no sabiendo castellano, habla su francés. Entonces, del mismo modo me entendería.

Pues bien, aquello que se dijo en castellano, ( uno . . . dos . . . tres), es lo mismo que se dijo en francés. Es decir, cada uno entendió la cosa en sí, y no por cómo sonaban las palabras, las que podían ser en castellano, en alemán, en ruso.

Se entiende, pues, no porque lo que se oye, sino por un significado que está más allá del sonido de las palabras.

A través de este entendimiento se percibe una n o c i ó n interna, hay un conocimiento que queda en el interior como imagen.

A estas imágenes que vienen de la noción, de un conocimiento se las denomina intelectivas que no dependen de la sensación, sino del intelecto.

Son imágenes mentales.

En la música entendemos cuando oímos, entendemos cuando vemos, cuando tocamos, aún cuando olfateamos y gustamos.

Pero en la música hay algo más fuera del tocar, del oír, del ver. Hay otro entendimiento fuera de la percepción sensorial, esta imagen que está en el intelecto y depende de un conocimiento, conforma el plano de la i d e a , y contiene pues, a la imagen de la idea.

Esta imagen de la idea nos hace "ver" la f o r m a en nuestro interior.

Es decir, no se refiere a la forma corporal que es netamente visual, sino a la forma ideal.

Esta forma ideal se manifiesta por una v i s i ó n interior.

-----

Existen también otros cuatro grados de imágenes, o cuatro caracteres, que produciéndose en el interior del ser, puede estar motivado por algo externo, o actuar por sí solo.

El primero será cuando se siente un d e s e o.

Este estado del deseo constituye un tipo de imagen muy especial interior.

Sin confundir aquella cosa que es deseada, con el sentimiento del deseo que de por sí tiene un carácter.

Esta imagen de deseo interior es la que identifica todos los tipos de apetitos del individuo. Es decir, aquello que su propio interior le "pide". Hay un pedido interior, que pidiendo, en cierto modo exige.

Puede suceder que alguien estudia música, y que teniendo motivos para abandonar su estudio, así él lo quiera no puede hacerlo, porque una "necesidad" interior, le pide, le exige que no deje, esto que se desea.

Al mismo tiempo se podrá encontrar una imagen opuesta al deseo,

será aquel sentimiento que produce r e c h a z o. Esta imagen de rechazo, produce repulsa interior, lo cual puede tener múltiples motivaciones, entre ellas el temor, el miedo.

El tercer carácter de este tipo de imágenes lo da el sentirla alegría. Puede estar motivada o no.

En la oposición a la imagen de la alegría, tenemos la imagen de la tristeza. A estas cuatro imágenes de: deseo – rechazo – alegría – tristeza se las denomina imágenes afectivas.

Y esto mucho tiene que ver con la música.

Porque, ¿cuántos elementos me quedarán grabados en la memoria por un especial afecto?

Tal o cual sección musical, me produce rechazo y por lo tanto la identifico inmediatamente.

O al contrario, algo me atrae extraordinariamente y por eso la diferencio, la ubico, la distingo de lo demás y la tengo siempre presente en el recuerdo.

Según el estado afectivo en la música, cuántas veces una música produce deseo atractivo, rechazo expulsivo, alegría o tristeza.

Estas imágenes afectivas tienen una enorme importancia.

Porque, si las imágenes puramente sensitivas tienen una prevalencia del punto de vista realizativo, mecánico, técnico, estructural; estas otras, imágenes afectivas están en el compromiso interno, intrínseco de la manifestación del ser.

Tales imágenes afectivas pueden asociarse con las imágenes intelectivas, ya que existe un "intelecto del alma" como también existe un "intelecto del sentir".

-----

Estos enunciados que damos, van como introducción para cada materia, porque de cada uno se podría desarrollar un tratado especial.

Nuestro fin consiste en corroborar que un individuo, así no haya estudiado música, puede llevar a la práctica estas cualidades que les son propias, les son inherentes al ser, nacen y conviven con él.

También la música en sí misma, es una cualidad del ser; la facultad de la música le es intrínseca.

Pues teniéndolo, debemos saber descubrirlo, hacerlo resurgir y al fin manifestarlo en expresión.

Hemos establecido entonces imágenes: sensitivas, intelectivas y afectivas.

Penetrando otros campos más enigmáticos, podemos encontrar aún, otros tipos de imágenes.

Por ejemplo: la imagen del sí mismo.

La imagen que yo tengo del "yo" que me pertenece a mí. ¿ Qué debo hacer yo, con ese "yo" que me pertenece?

Es un saber interno de mí mismo, dentro del cual me conozco, me reconozco; y también, me desconozco.

Allí me encuentro o me desencuentro conmigo mismo. Es decir, allí tengo un estado de conciencia.

El primer grado de la conciencia será pues: "soy conciente de mí mismo".

La podemos llamar : imagen concencial.

-----

Mucho de todo esto posee la música.

Porque, muchas veces, puedo descuidar y hasta malograr a ese 'yo' interior.

Puedo desmerecerlo y dejarlo de lado en la importancia que él pueda tener en la fuerza poderosa de la voluntad.

Y por el contrario, podría exaltarlo de tal modo e impropriamente, que trate de imponer ese "yo", por delante y por sobre la música que debo expresar, malogrando así mi misión.

De esta imagen concencial proceden la imagen del mundo interno del ser, y la imagen del mundo externo.

En esto la música es de una sabiduría inconmensurable, porque el ser puede dar la música cuando ella ha penetrado al ser.

y luego, adquiere realidad cuando esta música internalizada puede ser transmisible y transmitida.

De manera que la música produce esta relación entre mundo interior y mundo exterior; es el lazo, el puente que comunica.

Ya que entre los tipos de comunicación superior se encuentra el arte.

El arte es un tipo de comunicación, que se realiza a través de imágenes.

¿Qué imagen tengo yo de cuánto realizo? Luego, ¿qué imagen comunico?

¿Qué imagen recibe el otro? Luego, ¿qué juicio da el otro, que recibió mi comunicación de arte?

Todo este mecanismo de acción interna se produce tan solo en el tocar un preludio de Bach, o un motete de Palestrina, o cantar una canción.

-----

Habíamos hablado al comienzo de la ATENCIÓN.

Esta atención es uno y el primero de los mecanismos del expresar.

Ustedes mismos, ahora, no es verdad que están en posición pasiva.

No están cómodamente sentados esperando a ver qué sucede.

No.

Están recibiendo, de pronto, cosas que los desconciertan, y otras que los conciertan.

En el sentido del juicio interior se dice: ¡vaya a saber en dónde podré aplicar esto!"

De manera que se está activando un criterio, un juicio y hasta un veredicto.

Para todo esto deben agudizar la atención, e imponerse, en cierto modo, un estado de alerta, para resistir.

Están empleando una fuerza de resistencia para recibir algo y luego elaborarlo.

De esa resistencia se produce la a t e n c i ó n.

Una vez que el objeto-concepto se introduce en el sí mismo, es decir, ustedes reciben con atención lo que se les da, se produce la retención.

Mediante la retención el ser se apodera y se hace dueño de cuanto recibe.

Si la atención es un estado de fuerza, la retención también lo es.

En la retención se producen todas las elaboraciones internas, hasta las más complejas.

Así es que, luego de esta retención, es decir reforzamiento de los elementos recibidos, tengo que expresar todo ello.

Y para expresar necesito otro estado de fuerza, ya que ahora, para expresar debo aplicar un grado de intención.

Es decir, debo volver a poner aquello percibido en una nueva tensión proveniente ahora, y puramente, de mi producción.

Fíjense que se puede establecer un sistema de organización musical, por lo cual puedo retener en la memoria, muchas cosas asociando.

Mediante estas fuerzas combinadas de atención, retención e intención se produce un encadenamiento, que me ayuda a trasvasar el tránsito de la música.

Muchas veces tenemos dentro nuestro un gran temor para la memorización, pensando tal vez, que la memorización es una especie de "artificiencia", que el individuo se pone delante del instrumento, y las cosas salen hasta pareciese "sin su intervención", que sola la música se produce y es ajena al proceder ordenado del ejecutante. Y no es así.

A la memoria puedo determinarla perfectamente.

-----  
La atención, posee a su vez diversos pasos, que nos va a ser útiles conocerlos.

El primer paso de la atención será la recepción, es decir,

la atención recibe. En este recibir: leemos la música escrita, oímos, ejecutamos, y se produce la recepción.

Luego, no podemos quedarnos allí. Después de recibir aquello que voy a estudiar, debo pasar a un grado de selección.

Tengo que seleccionar, siendo uno de los grados más altos de la inteligencia.

La selección indica que después de haber recibido la música por lo escrito o por audición, busco en ella lo excelente, aquello que de lo mejor voy a entender de esa música, para empezar a valorarla.

Esta valoración se da por un estado selectivo de lo que percibo dentro mío.

-----

Volviendo al primer grado de la recepción, debemos aclarar que a veces se produce en el individuo un fuerte estado de resistencia a no querer recibir una música.

Así es que se estudia, se lee, y se vuelve a leer veces y veces una música, y aunque se toca, no se consigue nada más allá.

Y no se llega a ninguna conclusión tal vez, porque no se ha dado ni siquiera el primer paso: no se la recibe a la música, ni se le da un lugar en el interior del ser.

Cuántas veces se toca y se mueven los dedos, y la música planea a una gran distancia del individuo. Así, ajena, por no ser recibida en lo interior, no mueve nada en el mismo que la toca.

Luego por lo tanto, no mueve nada en quien escucha.

Mas, cuando se produce la recepción, que tiene mucho de afectivo, entra en juego la facultad selectiva del individuo, y allí es cuando acciona el tercer grado de la atención: la apropiación.

A veces se dice: a esta música la estudio porque la "siento"; si no la siento no la puedo estudiar.

Es decir, si no la siento en el afecto, no puedo voluntariamente hacerme dueño, apropiarme.

Porque solo apropiándome puedo disponer de ella para darla.

Luego debe producirse el cuarto grado de la atención, que es el acumular todo aquello de que me voy apropiando.

Tengo que hacer el cúmulo de elementos que voy recibiendo, seleccionando y haciéndome dueño.

Este es el grado del acopiar, es decir, que vaya registrando mis pertenencias.

En ocasiones, se establece como sistema para memorizar, para el estudio de una obra muy extensa, por ejemplo, es el seccionarla y estudiarla por secciones.

Así, la sección breve me facilita la comprensión de los elementos.

En un trabajo posterior, pues, tendré que hacer la coordinación de estas secciones, mediante ese estado combinatorio que determina la acción de acopiar, y acumular, cuánto va quedando en lo interior.

Si el acopio fue hecho ordenadamente, luego cuando vaya a recordar así lo encontraré.

-----

En nuestra clase anterior decíamos al oír la música de los ejemplos: primero venía el comienzo, luego sigue lo que viene, y después sigue lo demás, y así, sucediéndose continuamente.

Este es un grado de acopio.

Ahora bien, aunque en la música oímos paso a paso, luego, en la idea, cuando la música no se oye, pero yo la recuerdo, la recuerdo en idea entera, integral.

Doy un juicio por integridad. Y, mentalmente, la analizo por integridad.

Ahora bien, si los elementos están acopiados en su práctica profunda, podré ir a recordar una pequeña parte en medio del total, por ejemplo. Pero esto no interesa tanto, como entender lo siguiente:

Yo comienzo a ejecutar la obra, y recuerdo su comienzo, que es lo primero. Luego recuerdo lo que sigue, que es lo segundo, luego y así, lo tercero, etc. La mente en la memoria ya ha dejado fijo y determinado que: lo primero es lo primero, lo segundo es lo segundo, lo tercero es y está en lo tercero; etc.

Bien. Si ya hemos pasado cuatro grados de la atención. Ahora tendremos otros cuatro grados en la RETENCIÓN.

Una vez que se consigue el acopio de los elementos, eso no es todo.

Hay músicos, que se reciben en los conservatorios, han estudiado años, y con un penoso sacrificio llegan a acopiar la música, para poder más o menos expresarla, organizarla y poderla sacar.

Pero no es solo eso. No es que ya amontonando cosas lo tengo todo, o porque ya he fijado en el tacto, he fijado en la visión, he fijado en lo auditivo, y luego de tanto repetir y repetir un automatismo, por el automatismo todo se organiza por sí solo.

Puede que así se llegue a tocar una obra y se dé un examen. Sí, pero después se produce, como un abismo, que apenas se abandona uno de los factores, que puede ser el impulso de la obligación del examen, las cosas empiezan a fallar.

Se creía tener algo en la memoria con exactitud y resulta que luego, la obra se desorganiza.

Es necesario pues, entrar en el primer grado de la retención.

Cuando ya tengo los elementos conmigo, y acopiados en mí, los debo retener conmigo.

Debo hacer algo para que todo aquello se quede dentro de mí, de alguna manera no se desordene, ni me desordene a mí.

El paso a seguir es el de elaborar.

Con todo aquello que he conseguido acumular dentro mío, ahora yo tengo que trabajar con eso.

Tengo que iniciar la verdadera elaboración de aquellos elementos que he conseguido internalizar.

Es muy necesaria la elaboración, porque puede ser, que yo crea haber acopiado bien las cosas en la memoria, pero luego resulte más alejada una más que otra.

De allí que es necesario, tan imprescindible para el estudiante, fijarse un sistema de estudio periódico, de horas diarias si se quiere, para poder trabajar con una elaboración efectiva.

Podría suceder, por ejemplo, que una obra se estudia, y se toca perfectamente según el criterio del momento. Así luego se sigue estudiando y se sigue hasta ejecutando en público, y pasa el tiempo, y aún, se sigue estudiando.

Si el músico es conciente y trabajador, llega un momento, después de un tiempo, hasta de años, se llega a dar cuenta que: recién en este momento él entendió de verdad a la obra.

Cuando tal vez, desde el comienzo, tenía ya una versión muy exacta.

Pero sin embargo, después de años llegó a un entendimiento, que si no pasaban esos años de trabajo no se producía esta enorme elaboración que lo lleva a un saber muy especial.

Esta elaboración se produce a través de la persistencia, de la constancia del buen trabajo.

De modo que sin la elaboración la verdadera retención no es posible.

Solo si la elaboración es efectiva se llega al siguiente grado de la retención, que es el orden.

Mientras tanto que se produce la elaboración, los elementos tratados se van ordenando, van ellos adquiriendo un orden de acción, un orden de posición, en sí, un orden de manifestación.

Una vez que se tiene el acopio, este acopio con la elaboración, con el trabajo, con el "sudor" del músico, se llega a establecer el orden interno de la obra.

Porque la obra, por ejemplo, una sonata de Beethoven, ella en sí misma tiene su orden exacto, es perfecta diríamos.

Pero llegada esta altura del estudio, la obra está puesta dentro mío, y ahora, todo lo de ella resulta mío, y aunque ella sea perfecta y eterna en su perfección, yo tengo que ordenarla en mí, para que allí, dentro mío sea exacta y perfecta.

y, ¿quién sabe cuánto tendrá de parecido la obra que concibió Beethoven, con aquella que está tratando de acomodarse en mi interior ?

¿Se dan cuenta?

No basta con estudiar superficialmente, tocar y hacer oír, no; es necesario más.

Y existen los artistas conscientes de su empeño, que después de años siguen y persiguen a las obras elaborándolas, para poder conseguir un orden cada vez más certero, más efectivo. Y en ese empeño se llega, a veces, a alturas inconcebibles de la expresión,

El tercer grado de la retención estaría en que, habiendo elaborado y ordenado los elementos en la memoria, se le encuentre a estos elementos su forma ideal. Es decir, de acuerdo a la idea que se persigue cuando se estudia, buscando aquello que se quiere conseguir y sabiendo, además, qué es cuanto se quiere conseguir, llega un momento en que se lo encuentra, es decir, por el orden elaborado la música se moldea.



Se le encuentra el molde a un elemento. Allí es cuando uno dice: ¡"ahora entiendo cómo se toca ese pasaje; tiene que ser así de esta manera!".

Pues llega el momento en que se le encuentra la ubicación, se le encuentra el molde, se lo moldea. Esto es un estado de forma muy superior.

No olvidemos que estos procesos se producen en la retención. Estoy reteniendo a la obra, en sus diferentes elementos.

Este grado de ubicación que consigue un elemento que por la elaboración, el ordenamiento, llega a moldearse de tal modo que, internamente se produce la visión de la forma que se está trabajando. El músico, el artista, es el que tiene esta visión de forma, esta iluminación de la realidad intrínseca de la forma.

Es allí donde el artista ve a la música como una forma dentro de su idea, de su pensamiento, que será luego la manifestación de su propio ser.

Ve la forma de la música, porque él mismo la ha moldeado.

En síntesis, el músico le ha encontrado un "alma" a aquello que estaba trabajando en sus "manos".

Es como que ha conseguido ubicarla en un "ser".

De manera que habiendo conseguido esto es que se produce el cuarto paso que efectiviza a la retención, es el formular.

Después de haber encontrado el molde de un elemento, de haber encontrado su receptáculo interior de forma, debe manifestarse con su ser, se debe formular.

Es activo. Al encontrarle la forma, ya formula. Da su fórmula, y la da en su propia forma.

Se dice que Miguel Ángel Buonarrotti se consideraba escultor, pero que él decía y tomado como una supuesta broma, que las obras, las esculturas que salían de sus manos, no las hacía él, sino que estaban ya, dentro del bloque de mármol.

El único trabajo que él podía realizar era, utilizar el cincel y el martillo para sacar lo que estaba de más, y el bloque de mármol dejaba ver entonces la forma de la escultura que ya, estaba adentro.

Fíjense ustedes, más allá de ser una broma, es un estado de certeza admirable. Porque, uno puede decir: ¿ hasta qué punto superior había llegado su concepción de realizador, que él encontraba su idea, su forma ideal que vivía dentro de él, la encontraba hecha adentro del bloque de mármol.

Es como una suprema traslación de aquello concebido en la mente del artista, trasladado por sus manos a un bloque de mármol. Es la forma interior que actúa, que formula en acción admirable del espíritu artístico.

Pasamos entonces a enumerar los grados que corresponden ahora al tercer plano de la manifestación, de la expresión, como es la INTENCIÓN.

El primer grado que corresponde a esta intención, es decir, poner en la fuerza propia algo, para transmitirlo, comunicarlo, este primer grado estará ya muy cerca de la acción de la forma, cerca de la formulación.

Es directamente el expresar.

Al poner en in-tensión un elemento internamente elaborado en el ser, pues allí donde está elaborado está también retenido; a la vez que está contenido.

Esto retenido y contenido puja por querer salir.

Ese querer salir da, a su vez, un estado de fuerza hacia afuera por el cual se quiere liberar.

Allí se produce la expresión.

Ahora bien, para determinar el segundo grado de la intención, diremos que cuanto el músico posee en sí mismo ya, la potencia de la expresión, al ejercer este poder expresivo, se produce una acción, que llamaremos electiva. Es decir, se produce allí, una elección.

Si por ejemplo, el músico está ya pronto para realizar su expresión, inicia y ejecuta su obra como su preparación lo determina. Realiza allí, su versión de esa obra.

Si al terminar, quiere volver a empezar y quiere obedecer al mismo proceso exactamente desde el comienzo, lo que de allí resulte será diferente a la primera vez, por más que se le parezca. Es decir, la primera versión, al expresar se produjo un estado electivo de los elementos dados a expresar.

En la segunda versión se produjo también un estado electivo, pero ya en otras condiciones de tiempo, de emoción y otros muchos factores que ejercen el influjo momentáneo, en esa circunstancia, para producir tal versión.

Es como decir, que en el acto de la expresión el artista elige lo que va a hacer. Elige de acuerdo a la preparación de la obra y la preparación de sí mismo.

Este es un estado de libertad suprema que posee el individuo, la libertad que le otorga el poseer el ser de una obra, en relación, enlace o comunión con el ser de sí mismo. Y en base al estudio amoroso que ha realizado, al estudio lleno de fervor, de amor por lo que realiza y quiere, determina (elección) cómo será el estado de realidad de una obra puesta en el plano de lo sonoro, puesta en sonido expresivo.

Este estado superior del músico ejecutante es inalienable, allí nadie se puede interponer.

La expresión, pues, contiene un elegir. Ya no se está seleccionando elementos, sino que ya están seleccionados, ordenados, elaborados. Pero allí, en el momento de realizar, se elige para que salga lo que se contiene adentro, en una unidad de manifestación.

Esto es importante, dado que se pueden tener todos los grados anteriores, pero en el momento de la expresión puede haber un estado dubitativo, puede establecerse la duda, dado que es un acto libre.

Por eso el artista tiene que sujetarlo a cuanto ha preparado, sujetarlo a lo que él sabe hacer.

Bien que puede sobrevenir un temor, aun habiendo tenido una elaboración extraordinaria. Y manifestar lo mismo, y tal vez dar una versión, pero ha de ser una versión no exenta de temor, no exenta de dubitación.

Esto sucede mucho dentro de la problemática de la psicología del ejecutante, en la psicología del músico.

El músico trabaja enormemente, pero puede haber algo que todavía falle en su personalidad, algo que fallando en él haga fallar la expresión que él debe echar a la realidad sonora.

No nos olvidemos, que si bien el músico está ejecutando, por ejemplo, una sonata de Beethoven, al mismo tiempo está dando algo suyo, y en este caso, está dando mucho de sí mismo.

Después del grado de la elección de la expresión, viene algo muy hermoso y es que cuando el músico elige, diríamos que al mismo tiempo, realiza la expresión.

Y allí en esa realidad de la expresión se produce el acierto. Porque no es que el individuo es un improvisado en este momento, ni tampoco está en sus primeros pasos, sino que ya produjo todo lo de la atención, ya el acopio, ya la retención, y toda la elaboración intensa. Todo esto se ha hecho de acuerdo a como cada uno pueda aprender, y también, como cada uno pueda enseñar.

Si los elementos están en un orden de acción, al expresar se produce el acierto, es decir, aquello que expresa se certifica, se hace una cosa cierta, se hace verídica, se hace una verdad.

Estamos aquí nosotros, entre los grados más altos del arte, se realiza algo certero.

Por ejemplo, oímos una sonata de Mozart ejecutada en su exactitud y perfección. Juzgamos la composición y decimos, la obra es buena, está bien hecha, y dice bien aquello que se propone. La obra es un acierto.

Pero también podemos llegar a esta conclusión, que es un acierto porque en su perfección está completa, y en su entereza, ha cumplido con su cometido, ha cumplido su fin.

Entonces la obra dice algo definitivo, a lo cual no se le puede agregar ni sacar nada.

Es el estado de certidumbre de la perfección del arte.

Cuando el músico es realizador de este acierto, ello le da un cierto estado de infalibilidad porque ya con el acto hecho realidad se cumple con el fin.

Ustedes ven, esos concertistas, esos que pueden llamarse grandes, ejecutan y realizan la música, con qué seguridad. Y ¿de dónde sacan esa seguridad?, que se los ve allí y parece que estuvieran tan pagados de sí mismos, y dan todo con acierto, y todo sale, y todo es una versión extraordinaria. ¿A qué grado del realizar han llegado ?

Desde luego que todo esto nos sirve para orientarnos en nuestro trabajo, para poder tomar una orientación propia, para saber elegir la técnica que conviene a cada caso.

No estar en contra o a favor de tal o cual manera de trabajar, o de una técnica, porque “sí”; sino buscar aquello que me es útil para conseguir yo, mi propia expresión.

Me tengo que entender a mí mismo, y tengo que saber qué es aquello que me sirve, y saber lo que quiero obtener, lo que busco y lo que debo buscar.

La situación es comprometida, pero si uno está orientado, el músico puede estar siempre alerta. Porque el músico conciente de su labor está siempre buscando aquello que lo haga acertar.

Siempre se quiere acertar y se quiere estar certificado del propio acierto, se quiere estar justificado del propio acierto.

Y entonces por el acierto se produce la efectividad.

Este es el último grado que pueda conseguir la expresión: la efectividad de lo realizado. Es decir, se llegó a producir el efecto que se quiso y se preparó.

Este último grado se produce casi por sí solo, llegar al efecto final. Porque ya, en el efecto conseguido penetramos casi el campo de la percepción, de aquel que recibe todo cuanto se ha preparado.

Este campo de la percepción hoy no lo hemos estudiado, la percepción de la obra en acto, cuando la obra adquiere realidad y sale para la consideración receptiva de lo artístico.

Mañana veremos los móviles de la percepción sensitiva, y haremos una práctica ejemplificadora, encaminados hacia un sistema realizativo

Los espero.

**FIN de 3° CLASE** (28-10-87)

---

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA ( SINOPSIS )

### 4° CLASE (29-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

#### Función gradual de la memoria

- COMBINATORIA (Interferencia) (orden de construcción)
  - Micro estructura
  - Macro estructura
- ITERACIÓN – Mímesis
- FIJACIÓN GRADUAL
- EXPRESIÓN FORMAL

#### Percepción visual - Ve

- GRAFISMO
  - Unidad de sección
  - Unidad integral
- SIGNO --- LÍNEA
  - Lo sucesivo (contrapunto)
  - Lo simultaneo (armonía)
  - Fraseología (esquema – estructura)
- LO PROPIO (Visión interior)
  - interno (contenido)
  - externo (actuante)
- ACCIÓN TACTIL
- POSICIÓN de ELEMENTOS
- ENTES RECEPTIVOS (oyentes) (Intérprete – absolutismo)

#### Percepción táctil

- POSICIÓN de ACCIÓN (topología)
  - invasión táctil
  - Unidad integral
- ARTICULACIÓN CORORAL (peso)
  - línea de grafismo
  - línea de movimiento (automatismo)
- 
- ESTRUCTURA - ritmo
- MECANISMOS del APARATO
- TÉCNICA de EXPRESIÓN
- TIENTA LO PROPIO
  - interno - externo
  - IRRADIACIÓN (temor)
- Cuanto ve
- Cuanto oye
- Espacio sonoro

#### Toca

Tienta  
Invita  
Pide

#### Percepción Auditiva

- COMBINACIÓN SONORA – (Construcción) – Orden rítmico
- CONSECUCIÓN SONORA (tránsito)
- OYE
  - Pequeña Unidad (Micro-estructura)
  - Gran Unidad (Macro-estructura)
  - LO PROPIO
  - SILENCIO CIRCUNDANTE (Continente) (Silencio receptivo)
  - RESONANCIA CIRCUNDANTE

**Olvido** - Total privación de memoria - no ser  
*Grados*

**Olvido parcial**

- LATENCIA de MEMORIA - Tiempo \_\_\_\_\_ retiene-sumerge
- MEMORIA INCOMPLETA
- NOCIÓN DE OLVIDO

- ASOCIACIÓN
  - cercana
  - analógica - familiaridad de elementos
- Rearmar la congruencia de la imagen

---

Experimento sobre grafismo - ( Sonata K.551 – D. Scarlatti )

**Distancias concordantes**

Entre - lo EFECTUANTE y lo EFECTUADO

- Entre
- LO MUSICAL
  - EL INSTRUMENTO
  - TÉCNICA
  - PROPIO CUERPO
  - ACTO MUSICAL (sentido ideal)

## FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA

### 4° CLASE (29-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

Retornamos hoy lo establecido ayer, sobre una función gradual referente a la percepción, y en lo que atañe a la memoria.

Recuerdan que, en principio teníamos los elementos de la atención que recibe, la retención que elabora, y la intención que expresa. Se resume allí la totalidad de la acción expresiva.

Como sabemos, en este accionar expresivo, interviene el intérprete, individuo, realizador, y el instrumento, el cual lleva a cabo la realidad de la combinación sonora.

Habíamos dado un orden gradual, respecto a este accionar expresivo.

La memoria procede siempre por orden de grados.

Recuerdan que, al principio, decíamos, que hay un estado expectante, hay un esperar. Luego se produce el inicio sonoro y hay un transitar de estos elementos sonoros, que vienen: de no ser, pasar por ser y llegan luego a no ser más.

Hay siempre una función de grado por grado. Ninguno de estos grados puede anticiparse al otro, ni sobreponerse, si esto no forma parte de la acción.

A este orden conseguido le llamaremos combinatoria. Todo mecanismo contiene la combinatoria. El aprendizaje tiene como función llegar a manejar estos grados, para llegar luego a la internalización de los elementos.

-----  
La percepción, decíamos, que en un principio depende de lo sensible, de la sensación. Se percibe a través de la sensación. Podemos sintetizar a la sensación a través de: la percepción auditiva, la percepción visual y la percepción táctil.

Son las tres principales, porque la olfativa y la gustativa, pueden entrar en unidad con la táctil. Aunque estas dos tienen importancia en la valorización musical. Nosotros decimos: esto me gusta, aquello no me gusta.

Así lo digo, porque lo estoy sintiendo. Llego a una conclusión que, en cierto modo, me llega por el tacto. Estas fuerzas perceptivas de la sensación ingresan al ser, y se combinan.

Por combinarse producen lo que se llama: una interferencia. Se interfieren una con otra en su accionar.

Se interfieren, no como interrupción o molestia, sino como acción combinada. Una se sirve de la otra para completar su labor.

Lo visual guía a lo táctil; lo auditivo guía a lo táctil; lo táctil guía a lo auditivo; lo visual guía lo auditivo.

De esta interferencia funcional surge el orden general de los elementos. Cuando este orden actúa siempre procede de lo mínimo a lo máximo. La conformación de lo musical procede de lo más chico, para rearmar lo más grande.

Con más propiedad diríamos, que el proceso determina su orden desde la micro-estructura hacia la macro-estructura.

Algunos procederes del entendimiento requieren, a veces, pensar desde la unidad de lo máximo hacia la determinación de la sección de lo mínimo. Pero para el primer armado de la estructura musical en la memoria conviene iniciar de la sección pequeña, y por acumulación o acopio llegar a la gran sección.

-----

Existe un elemento de extraordinaria validez, para todos los tipos de elaboración que se realicen propias de la música. Cuando se percibe la sensación que hace imagen, la imagen se fija en lo interior, y luego se expresa en realidad musical, todo ello se consigue mediante un mecanismo que actúa en todos los procederes.

Este es el mecanismo de la iteración.

Para que un elemento musical pueda ingresar al interior del ser, y luego, ya dentro retenerlo, este elemento, esta estructura, esta sección musical necesita ser confirmada varias veces.

Es necesario que un trozo sea repetido muchas veces para que pueda ser fijado en lo que se quiere.

Diríamos que en música es imprescindible el repetir. A este estado de identidad en la repetición la llamamos iteración.

En las más grandes técnicas para dominar el arte, existe este proceso de aprender haciendo "lo ya hecho". En las técnicas de dibujo existe el copiar lo ya hecho, para adquirir un dominio que se transmite. Es un saber que se transmite.

En pintura, lo mismo existe lo del repetir en la obra lo ya hecho, para conseguir una intromisión en la técnica de lo admirable ya conseguido.

En música, la exigencia es mayor, dado que existen una serie de elementos que forman una trama muy compleja, la cual, es necesario que, en todas sus partes, esté debidamente retenida. Entonces necesito de este proceso de la iteración.

En los procesos propios de la composición, el compositor no queda, casi nunca, limpiamente con la idea inicial, sino que la vuelve a oír, la vuelve a probar, la repite en sí misma para ver, si en verdad, el orden de elementos se ubica en lo que él quiere. El repetir es parte de la elaboración.

El repetir, iterar, es también primordial, como una especie de mecánica histórica, por la cual una obra musical perdura.

Una obra se interpreta por vez primera (de Beethoven, de Mozart, de Rossini) y a través del tiempo perdura según se vuelva a oír.

Ella se repite a sí misma. Se diría que por un lado, sigue teniendo las cualidades primigenias y propias, pero pueden re-coordinarse en sentidos diferentes a través de las épocas.

Lo mismo, a través del tiempo y de las repeticiones, se pueden revelar nuevas cualidades, las que tal vez, no podían verse en otro momento.

También, el ser humano es una razón repetida de su misma forma genérica.



Me identifico con el ser humano, porque soy ser humano. Soy la iteración y la reiteración de lo humano, de la forma de lo humano, que se repite cada vez y se confirma en razón de perdurabilidad. A veces molesta que en música se tenga que estar repitiendo, pero en verdad, es una mecánica imposible de evitar, porque sin la repetición no se obtiene la fijación de los elementos. Pero hay una condición importantísima para que la iteración sea, no solo efectiva, sino correcta. Se debe repetir aquello que ya tiene un orden exacto, aquello que tiene un cierto grado de perfección. Si esto no es así, estaría repitiendo errores, o repitiendo elementos mal ordenados.

De modo que para repetir, o sea, para someter un trozo al proceso de la iteración, cuyo fin es la fijación, ese trozo debe estar de algún modo, casi ya dominado.

Nuestra conclusión aquí, estaría en que, para poder fijar una obra es necesario que primero la sepa y la maneje, que la tenga en la realización. Entonces sí puedo establecer una mecánica de la memoria.

De modo que teniendo este principio de la iteración, podré idear un sistema de estudio, podré indagar cuál sistema me conviene, o de qué manera trabajaré. Entramos ahora al estudio de la percepción, tanto visual, auditiva, como táctil.

Iniciamos por la percepción visual por una razón práctica. Aunque deberíamos empezar por la percepción auditiva, porque en la música es el fundamento. Pero en razón de nuestro trabajo y para aclarar mejor ciertos elementos comenzamos con la percepción visual.

Esta percepción visual, según la práctica común, va a percibir aquellos elementos reunidos en la representación gráfica de la música.

El grafismo musical, del cual ya hemos hablado, representa una de las superaciones más extraordinarias que haya conseguido el ser humano; ya que con ello pudo llegar a sintetizar los elementos abstractos de un lenguaje (la música), en caracteres representables, como son las figuras del grafismo.

Además, que eso, pueda ser entendible, transmisible y perdurable. Si nos referimos a percepción visual la primera condición se da en el grafismo musical.

Este grafismo posee unidades internas, o unidades de estructura. Como antes habíamos dicho, de proceder de lo mínimo a lo máximo.

Aquí, en el grafismo, se aplicará esto para establecer unidades. Unidad de idea a través del grafismo. Unidad de estructura, y síntesis.

Todo esto, y el mismo grafismo, ya conforman una manera, un método, para ser aplicado al trabajo de la memorización.

Pero lo importante dentro del grafismo, radica en que el grafismo establece figuras, y las figuras se conforman por líneas.

De manera que al percibir lo visual, para luego retenerlo en mi interior, procederé a un trabajo de recepción de elementos: 1º- por unidad de sección o estructura, y 2º - esta unidad siempre se da por líneas.

Estas líneas (la música se da por consecución de líneas en lo horizontal, y por acumulación de puntos en línea vertical) son las que van a conformar las imágenes internas de los procesos musicales.

Habíamos dicho que la música es una continuidad, es un transcurrir, es un transitar que tiene su constancia.

Pues, ese transcurrir se produce a través de una línea constante. Entonces, la condición principal de la percepción visual está en que percibo líneas conductivas.

Y en el grafismo percibo la continuidad del trazo, lo cual me da una unidad de conducción.

-----

Otro aspecto de la percepción visual, está en que el individuo intérprete ve lo propio.

Por un lado se ve a sí mismo y ve al instrumento.

También, ve lo que él realiza, que es todo aquello que ha elaborado.

El orden que ha fijado en la memoria y ahora lo debe llevar a cabo, lo ve allí.

Estas razones del "ver", me indican hasta qué punto se debe estar preparado, en la memorización, para saber esperar a estos elementos que, al actuar, yo los veo allí, realizarse frente a mí.

Es importante aclarar, que al verlos allí, no me tienen que resultar extraños a mí. Debí haberlos preparado para tener que verlos allí actuar.

Entiéndase, que cuando decimos que los elementos se ven, no es solo porque el intérprete los está mirando, ni tampoco porque sea necesario que los esté mirando permanentemente, o controlándolo con la mirada o con la atención.

Porque hasta, esto último, podría ser perjudicial. Nos referimos a un estado de percepción a través de la mirada, mediante lo cual se le presenta, al intérprete, una visión interior.

Podría ejecutar con los ojos cerrados y tener la visión de todo.

Vamos ahora a detallar las cosas que él ve de lo propio. Pues, el intérprete, ve de sí mismo la acción táctil.

Él ve lo que toca.

No es que va a controlar dedo por dedo, porque es impropio; sino que ve el proceder del tocar. Los movimientos de los brazos y las manos proceden siempre por líneas de modo que él, en el tocar, ve el transcurrir de estas líneas que se combinan.

El intérprete ve líneas en lo que toca: un arpeggio, una escala, ve movimientos lineales. En esa combinatoria de ver y tocar, se contiene una de las principales interferencias funcionales:

El ver guía al tocar - Y el tocar indica cómo se debe ver.

Otro aspecto de la percepción visual es que el intérprete ve la posición de los elementos.

En principio él ve su propia posición. Relaciona su posición, por un lado con aquello que tiene que realizar y también con el instrumento. Por tanto: ve al instrumento, y ve lo que él mismo hace.

Luego, ve lo que está a su alrededor, que está allí en función de él. Es decir, ve el ámbito que lo contiene (escenario) cuyo espacio está lleno de la emanación de su actuar. Pues, lo ve como se ve a sí mismo.

Si hay un público, el intérprete ve la expectativa de ese público. Ve, además, el efecto que produce cuanto él realiza.

Él ve al ente receptivo (al que oye). Aunque no lo mire, lo va a considerar por intuición interior, por percepción. Eso que asusta tanto a veces, el público, el intérprete bien preparado ve al público, ente receptivo, como participante de su visión general. Aunque él se aisle y se aparte de todo y esté en ausencia por su función de actuar, aqueel ente receptivo está dentro de su actuar.

En la percepción, el público depende del intérprete.

El público le pertenece a él, le pertenece a su interior.

Es como decir, que el intérprete tiene al público puesto dentro de sí, y lo maneja y lo domina. Porque el público recibe de él, cuanto a él se le ocurre dar.

Aunque el público tenga su propia reacción, cualquiera sea, esto no le interesa al intérprete, porque esa reacción está fuera de su interior y de su consideración activa.

El ente receptivo, pues, está dentro del que toca.

De modo que el intérprete, en su elección domina, y puede dar algo muy profundo, como puede elegir para sí, dar algo muy extraordinario, o algo superficial, o con mucho fervor, o muy tranquilo.

Es necesario tener en cuenta este aspecto.

Porque, si yo dependo de la consideración de los entes receptivos (*el público*) se produce, y estoy admitiendo, una interferencia perniciosa, porque estoy dejando que elijan por mí.

En la elección de su actitud el intérprete es absolutista, es un absoluto total. Nadie puede discutirle absolutamente nada. Le podrán discutir después; hasta lo podrían echar del lugar, pero todo después que él ha realizado lo suyo. Entonces, cuando realiza es absolutista.

Así sea un nenito que recién comienza a tocar: *do, re, mi, fa, sol*, mientras él toca esto, quien lo oye debe esperar a que lo realice, y podrá juzgarlo, solamente y así, como fue hecho, posteriormente.

Lo corregirá mucho o poco, pero cuando él realizó nada se podía interponer. Todo esto, al menos, nos puede traer aquello de la visión, la visión interior. Cuántas conclusiones debo sacar a través de lo visual, cuando se considera que la música no se ve. ¿ Qué les parece?

-----  
Pasamos a la percepción táctil.

De la percepción táctil, se deduce para un intérprete musical, la acción muscular, aquella acción muscular que el intérprete desarrolla para el manejo del aparato instrumental.

Ahora bien, él toca, pero cuanto toca y acciona, está regido por la posición de acción.

La posición del actuar, que no se refiere solamente a los dedos de la mano, o en sí la mano, o el antebrazo, o el brazo, lo cual de por sí lleva gran parte del orden de la técnica.

Sino también, el intérprete está dispuesto a tocar, es decir, está predispuesto y está puesto. Ha adquirido una posición desde todo punto de vista. Pues, la primera condición táctil será: la posición de acción.

De manera que, cuando sube al escenario, el intérprete ya efectúa una invasión táctil.

Se lo ve entrar y adquiere la posición activa: él ya está tocando.

Entonces va, inmediatamente toma la posición de toque, y acomoda todo lo que corresponde a cada movimiento.

Se puede llevar esto a una manera de estudio. Allí, todas las posiciones de acción tendrán un orden, cualquiera sea ese orden.

También, en el estudio tengo que fijar lo visual del grafismo, y trasladarlo a las posiciones activas: como se pone la mano, el brazo, el pié, lo que fuere.

Diremos que en la posición, en este poner, se entiende, siempre de la mejor manera, es decir, de la manera que mejor me rinda de acuerdo a lo que tengo que hacer. Esto se ajusta a cada tipología de aprendizaje, de escuela de toque, etc.

Tengamos en cuenta que cada detalle tiene que estar resuelto en la memoria, y que todo se realice con sencillez.

Inmediatamente de la posición sobreviene la articulación corporal, es decir, la acción propiamente dicha, que articula y realiza.

Se adquiere pues, la posición de articulación.

Esta posición de articulación se da por la micro-estructura hacia la macro-estructura.

Por secciones pequeñas que voy acopiando en la memoria, y voy fijando ya con antelación, de modo que en el momento esté ya todo combinado.

En el estudio se van fijando, por la repetición, sección por sección, según la imagen visual y según la realización táctil muscular. Y si existe una retentiva, una memoria visual, por la repetición adquiero un estado de automatismo visual-táctil. Y ya, de por sí, lo veo todo.

El intérprete entra a su campo de acción (escenario), se sienta y toca según lo que expresa: la visión le viene, la visión integral.

De aquello que antes hablábamos: la visión de los movimientos y la visión espacial.

Respecto a lo muscular, existe un condicionamiento, que me lleva también al automatismo, es decir, a lo que se mueve por sí solo.

Automatismo es aquello que tiene una fuerza propia de movimiento, que no necesito estar controlándolo como si no supiese lo que sucederá, sino que por sí solo acciona cuanto se ha preparado.

Ello debe suceder en un ejecutante, porque si no es así, él no puede tomar entonces la suficiente distancia de su acción muscular, y poder estar entregado a la acción de la unidad total. Dentro de lo cual hay una actividad, diríamos, subjetiva, que expresa un estado intangible de lo musical.

-----

Vamos a enumerar otros elementos que se producen con la acción del tocar. El tocar indica siempre un estado de fuerza. Es un tentar.

Es también, un estado interior, un sentir interiormente, que sobre aquello que preparé mucho, voy con cuidado, y un poco a tientas, para que en el tentar, el tacto tome posición y realice.

Ahora bien, en el tocar, se produce que las líneas del grafismo se combinan con las líneas del ejecutar, y de mover los elementos del aparato-instrumento.

Aquellas líneas que tengo escritas las voy a trasladar al instrumento, por la visión, al tacto. Aquí ya poseo otra posible interferencia entre tacto y visión.

Aquello que veo, lo veo dentro mío, y yo, lo tengo que hacer de esto una línea de movimiento. A esas mismas líneas las debo hacer técnica de expresión.

Aclaremos que, cuando el músico toca, cuanto él toca llega, como efecto, más allá de lo que realiza: llega al público, llega a una noticia posterior, en los días subsiguientes, y a otros lugares alejados.

Pero, en principio, hay una razón táctil en el espacio sonoro que está dentro de la sala. Todo ello está dentro del dominio táctil.

Por eso atemoriza tanto el tocar en público, porque el tocar es un estado de irradiación.

Es como un entrometerse dentro de la persona que oye.

Y como el intérprete sabe que el otro se va a sentir tocado en algo, siente un cierto temor como alguien que avasalla.

Pero si yo lo manejo, lo organizo y en la memoria lo tengo bien ordenado, lo entrego confiadamente. No tengo porqué temer.

De manera que la dificultad de los nervios y otros estados que surgen como dificultad o interposiciones extrañas, pertenecerán a otras fuerzas.

Si se dominan los elementos visuales, táctiles y se los distribuye, se los entrega, se dan, para que sean recibidos, es algo que se siente y se ve como una unidad.

Es decir, todo esto, corresponde a una unidad de expansión del intérprete. Son elementos enteros que son entregados y distribuidos.

No los debo tomar pues, como intromisiones indebidas por sobre los demás, lo cual me produce un resquemor, un tipo de temor extraño.

-----

Pasamos ahora a la percepción auditiva, que contiene a las demás, pues cada una contiene a las otras.

Toda la combinación sonora que se produce en una obra musical entra en la percepción auditiva.

Se prepara por secciones que se van enlazando y entrelazando por grados, y se van acopiando en la memoria. Y luego se confía en que, si la memoria los acopia bien, los va a dar en su orden. Porque ya, en ello, se ha adquirido una facultad podríamos decir que hay una combinación sonora, que comprende a lo sonoro de la obra mientras la estoy preparando, y una combinación general que se produce al ejecutar.

En el tránsito de la música, en lo consecutivo, se oye siempre lo que voy teniendo en el momento. Pues, de lo pequeño se oye lo grande. Porque lo grande no se oye todo de una vez, sino por sus partes. Se oye en partes siempre pequeñas, o un poquito más grandes. Pues, no se oye el todo. Del mismo modo con que se produce la música, que va pasando gradualmente, así la debo incorporar en mí. Eso se produce de a poco.

Viene la primera partecita, la primera sección. Al venir la que sigue, ahora pasó y está en el recuerdo. Al venir la segunda la relaciono con el recuerdo de la primera. Parecería que las dos se ponen en un punto en la memoria.

Estoy permanentemente recordando lo que pasó, sin tenerlo presente, y habiéndolo dejado puesto en la memoria, siempre lo puedo relacionar. Entonces, se oye la microestructura, y se le pone un límite.

Este límite es voluntario de quien oye. Porque aclaramos, que en sí la memoria, no conocemos que posea un límite de acumulación de elementos.

Hay intérpretes que saben innumerables conciertos de piano, o de otros instrumentos, muchos tipos de obras, todas alojadas en la memoria.

Nadie dice que se pueda establecer un límite en esto.

Aún el mismo vivir introduce un cúmulo indecible de elementos en la memoria. Y aunque no siempre se tenga la memoria inmediata, en la frescura de lo inmediato, no significa que no esté en la memoria.

Pues el individuo se podrá cansar, hastiar, agobiar y él mismo dirá basta, o bien pondrá un límite en esto.

El límite pues, está ajustado a la condición propia del individuo que se agobie, que tenga razones muy valederas para poner un límite. Ese límite de la capacidad intelectual, que si bien ocupa químicos, también ocupa funciones que coordinan entre sí. Por esto, nosotros conocemos un límite en el tiempo, es decir, si algo sucede a la función corporal que no permita memorizar.

Aclaramos que la gran estructura, lo global, lo total de la obra: se tiene, se posee, en la audición, por una síntesis.

Por esta síntesis se percibe, mentalmente, por una unidad que se refiere como atemporal, porque a esta síntesis la engloba la memoria y no transcurre ningún tiempo para esto.

Decimos también, que el intérprete oye lo propio, es decir, cuanto él realiza, aquello que ha preparado y que ha organizado. Y él lo oye de sí mismo. En esta audición, lo controla, lo vuelve a organizar y lo reordena en el momento de hacerlo.

Decíamos antes, que, la percepción auditiva es la síntesis de todas las demás percepciones, porque en la auditiva es donde se van a verificar: si la percepción visual fue correcta, si estoy interpretando el grafismo correctamente; y todo con respecto a lo que sale, como resultado sonoro.

Un factor a tener muy en cuenta aquí es el resultado sonoro.

Porque no estamos muy habituados a elaborar siempre por la percepción auditiva; por el oír, dado que pues, la música es "oír".

La música que yo percibo es aquello que oigo; no diré, es aquello que se ejecuta y que suena, sino es lo que yo oigo. Hay una diferencia.

Aclaremos esto porque en el oír, se produce todo el complejo de la percepción que ya hemos analizado, y el juicio a emitir por ello, corresponde a cómo se ve una imagen interior. De manera que el oír es propio del sujeto. Cuanto se ejecuta es el resultado de la acción de los mecanismos del instrumento que entregan un sonido.

Este sonido tiene un significado en mí, cuando ha penetrado en mí. Porque bien puede haber diferencias entre lo que ha sonado, y la imagen que me hice yo al oír.

Pues bien, si del ejecutante depende, los elementos serán condicionados, controlados y cerciorados por el oído. El oído dirige, establece, acepta, rechaza, pero siempre es el que guía, porque la última resultante es lo sonoro.

Nos detenemos ahora en decir, que en principio se oye lo propio.

Esto es importante aplicar al intérprete, en especial a los alumnos, y en primer lugar al alumno que soy yo de mí mismo. Debo oírme a mí mismo, tomando si es posible una distancia de mi propia acción personal, así podré determinar si la sonoridad que resulta de mi empeño en tocar es aquello que se busca, y eso en sí forma concepto.

Luego decimos: el intérprete que oye, lo propio, fuera de él, oye el silencio circundante.

Él está ejecutando siempre en un silencio.

Ustedes ahora me oyen a mí y llegan a entenderme (eso espero). ¿Porqué?, Porque están en silencio.

En silencio para afuera y en silencio internamente.

Internamente, se están diciendo y repitiendo todo lo que yo digo, dándolo a la memoria, para ver si luego lo pueden volver a entender repitiéndoselo desde adentro.

Para esto, para oír internamente, tendrán que volver a estar en silencio en sí mismos adentro, y así volver a decirse las mismas cosas.

### Sin silencio no tenemos sonido

Cuando estudio la música ¿no les parece que tendrá que ser muy importante eso? ¿ será importante que yo esté en silencio para poder corroborar y comprobar que los efectos sonoros sean correctos ?

Este es un silencio receptivo, es un silencio que espera.

Es silencio expectante dispuesto a organizar lo que se recibe en el oído.

Porque allí el oído oye al silencio, que en su cavidad, diríamos, es el receptáculo del sonido. Luego, como un tercer grado, el intérprete oye también la resonancia de lo propio sobre el silencio de los demás.

Los entes receptivos oyen (público), allí el intérprete también oye esa resonancia por sobre los demás. El músico dice: " ¡Qué público frío es este, no recibe nada de lo que yo toco". Aquella frialdad resuena en él.

Si no puede decir : "Oh, qué público, cuando hice el primer acorde noté que había una interioridad, una recepción ardorosa y benéfica".

Por eso, quien estudia, que se oiga a sí mismo, que ponga el oído en lo que hace. Lo visual, lo táctil se condiciona a lo auditivo, y el ejecutante se pone él, como este receptivo. Se pone fuera de cuanto realiza, para comprobar cómo será esto que él dará a los demás. Entonces tiene que ir a buscar esta resonancia exterior.

De allí que no basta: tocar bien, cumplir y leer exactamente, y hacer todo muy extraordinario, debo además, indagar la resultante de todo esto.

Comprobaré: ¿lo que se oye fuera de mí, es así como yo creo que es ? ¿Se entenderá cuál es mi intención?

Pretendemos que todo esto pueda significar a los principios, los fundamentos de una cierta organización de la memoria. Pero, recordar que, al realizar, hay que dar tiempo a que los elementos vengán, y correctamente. En la elaboración, darle lugar a que maduren.

Volver siempre a repasar, y repetir aquello que se quiera dominar. Si hay una falla, un olvido, esperar a que el elemento se ordene, pacientemente buscarlo en la mente. Buscarlo, ponerlo en su lugar, sin temor, que él se va a ordenar muy bien. Porque con el trabajo asiduo se adquiere una pericia.

-----  
Será necesario ya, entrar en un trabajo individual, donde se pueda dilucidar un sistema detalle por detalle.

Nosotros damos los principales fundamentos constitutivos del mecanismo de la memoria integral.

Pero, podríamos acotar que en un trabajo individual, es aconsejable contar ya con la obra íntegra. Es decir, haber conseguido un primer paso de tener la obra ya sabida de memoria, para realizar luego el verdadero trabajo definitivo de la fijación de trozo por trozo.

Del mismo modo se aconseja el poder prescindir de la música escrita, llegado el momento en que todo se ha puesto en orden. Y si se producen pequeños olvidos, siempre se podrá recurrir al papel como un recurso a la mano.

En este tipo de trabajo mucho depende de la actitud personal y de la eficacia de esa actitud.

No podemos dejar de mencionar, como un elemento consecuente en la memoria, que es el olvido. El concepto del olvido total, es el no ser completo.



Ya habíamos dicho nosotros, que en el ser podía existir cualquier minusvalía, hasta la más tremenda, pero siempre que pudiese percibir algo del mundo exterior tendrá un estado receptivo de memoria. El olvido total es la nada, es el vacío, en cierto modo, es un estado de muerte.

De manera que siempre, todo olvido, resulta ser parcial.

Si resulta ser parcial, quiere decir que de aquello que olvidé, no todo lo olvidé. Pues habrá una parte que recuerdo.

Tendré que establecer cuál es la parte que recuerdo, para poder construir o asociar la memoria integral.

Pues, en este olvido parcial hay una memoria latente. Hay una memoria esperando. Aquello que he olvidado y no puedo traer del todo al recuerdo, está allí, en algún lugar, esperando ser repuesto en ese recuerdo.

Si bien, antes decíamos que es muy importante el tiempo en la memoria, pues hay que saber esperar a que los procesos se produzcan, aquí debo considerar que también es el tiempo el que va escondiendo a la memoria.

Si una obra que ya sé de memoria, la abandono, la dejo, poco a poco se va disipando y borrando su recuerdo. Pero nunca el olvido va a ser total, siempre habrá algo que recuerdo, entonces, olvido parcial.

En eso, pues, hay una memoria latente y tendré que volver a poner en su lugar aquellas cosas que han sido escondidas por otras, o alejadas. Las tendré que poner nuevamente en acción.

Este también es un mecanismo propio de la memoria.

Pues, "no hay que temer al olvido.

No hay que temerle porque ya se sabe de antemano, que es necesario siempre reponer los elementos.

Si se han perdido o se han alejado dentro de la memoria, si se procede con un cierto orden, vuelven perfectamente a reubicarse en lo que estaban. Es así que vuelven a través de muchas imágenes internas.

No solamente por las imágenes de percepción sensorial, sino también por imágenes afectivas.

Porque me acuerdo que este o aquel pasaje me gustaba mucho, me emocionaba; o bien, porque sé que aquello estaba construido de tal o cual manera. Hay muchos elementos que puedo asociar para volver a tener la memoria. Y volvemos a insistir, hay que dar tiempo a esto también.

No violentar exigiendo y pidiendo en una inmediatez impropia a aquello que se le ha infligido un tiempo de abandono. Nosotros diríamos que para recuperar lo que se ha ensombrecido en la memoria, debo volver a armar la congruencia de la imagen.

La imagen que antes tenía, ahora la tengo que volver a hacer, a armarla en lo que era.

-----

Ahora haremos un experimento.

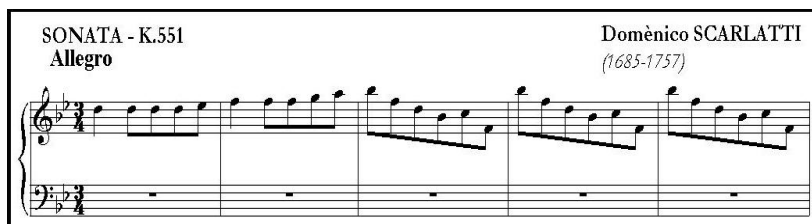
Tomamos una parte de una música ya seleccionada, elegida para esta ocasión, para que nos sirva a nuestro fin de mostrar una práctica.

El ejemplo utilizado, es la parte escrita de la SONATA en Si bemol mayor (K.551-L.396) de Domènico SCARLATTI.

Haremos una primera organización.

- Determinamos la tonalidad:

*Si bemol mayor.*



Consideramos que los dos Pentagramas conforman una "línea" de continuidad de dicción.

Si digo: tomamos la primera línea (sistema), ya establezco un límite de sección.

Si la complejidad lo requiere el límite será menor, y tanto más chico como más compleja sea la música.

El límite de la sección se fija según se considere cuál será la mínima estructura que yo podré memorizar íntegramente, y manejar con soltura.

- ¿Cuántos compases tiene esta primera línea?: cinco compases.

- ¿Cuántas unidades rítmicas tiene cada compás?: cada uno 3 pulsos. (3/4)

Aunque considere que estos elementos se retienen automáticamente para quien tiene práctica de lectura, sin embargo es necesario retenerlo de otra manera, más fijamente, porque significa un esquema de organización, al cual mentalmente, lo deberé tener en cuenta.

- Luego digo: ¿qué razones rítmicas tengo en la primera unidad de compás?: 1 negra y 4 corcheas.

- ¿Qué tengo en la segunda unidad de compás?: 1 negra y 4 corcheas.

En esto hay una identidad que tendré bien en cuenta. Principio de iteración. Retengo pues, esta identidad del 1° con el 2°.

-----

Ahora bien, tomo el primer compás y digo:

- inicia con la primera del (supuesto) acorde de Si bemol mayor (lo tomo así ya que estoy ubicado en la tonalidad ).

Si veo el segundo compás (idéntico orden rítmico) establezco:

- la primera nota es la quinta del (supuesto) acorde de Si bemol mayor.

Vuelvo al primero: las 4 corcheas subsiguientes a la negra contienen: tres veces la nota RE , sumado y enlaza el MI para enlazar (estas cuatro corcheas) con el FA del segundo compás.

-----

Tomamos una sección aparentemente simple para nuestro trabajo de ahora, pero la dificultad del trozo elegido va de acuerdo al grado de preparación de quien estudia.

Hacemos un repaso. Tengo pues, una primera línea que contiene cinco compases, una unidad de ritmo de 3 pulsos cada compás.

Luego, en el primer compás tengo: negra y 4 corcheas, de las cuales la primera es RE, las 4 que siguen: tres RE y un MI.

Se reconstruye las veces que sea necesario.

Puedo saber o no cómo sonará. Lo sabré pues si tengo mucha práctica. Retengo y trato de recordar.

Se pueden reproducir las imágenes: del primer compás, de su contenido.

El segundo compás, decíamos que igualmente tiene: una negra y 4 corcheas. La negra es FA (resolución de lo anterior); de las cuatro corcheas hay : dos FA ; un SOL y un LA. Conecta a un SI bemol del siguiente compás.

Con lo retenido va una alumna al piano para reproducirlo.

Las dos primeras veces no acierta con la exactitud de lo retenido.

La tercera vez, pudo, ella sola, reconstruir lo recordado y ejecutar con precisión.

-----  
Es preciso tener en cuenta que: la mano debe saber bien sus posiciones, la mano ya tiene que saber tocar. Tiene que estar en condiciones de realizar táctil y auditivamente.

Luego de practicar sin ver lo escrito, y cuando creí tenerlo seguro, lo verifico con lo escrito, lo compruebo, lo corroboro y lo reafirmo; y estoy bien seguro.

Entonces cuando se deba ejecutar, así sea en circunstancias muy comprometidas, ya se sabe con detalle y en profundidad cuanto se debe hacer.

Y cuanto se deba hacer se lo siente, se lo oye, pues veo y oigo la expresión definida. Ya la tengo oída y juzgada por mí, como si fuese un público muy atento.

En lo hecho ha quedado de lado un detalle, el cual al verlo lo dejamos por sentado, y lo memorizamos sin considerarlo.

Se trata de la mano izquierda.

Trabajamos con la derecha, pero mientras la otra ¿qué hace?, pues, está en silencio.

Esta consideración se daba por sí sola al ver el silencio, tácitamente considerada.

Puede quedar así, si tengo el dominio de la lectura y del instrumento, de lo contrario debo determinar muy bien la quietud de la mano, que estando en silencio, espera entrar en posición. Su trabajo es acompañar con su quietud, la labor de la derecha.

En el tercer compás tenemos seis corcheas, de las cuales las 4 primeras, son siempre descendentes, organizando un arpegio de Si bemol mayor (desc.) El arpegio se da exacto grado por grado sin que falte ninguno.

Ya me establezco en la imagen el orden exacto de este arpegio.

Tengo allí una unidad comprensiva, así me olvide de las notas, recordaré la unidad de arpegio.

La mayor cantidad de elementos que pueda incorporar a la imagen visual interna, contribuirá a la mejor retención.

Decíamos: las primeras 4 corcheas son descendentes (arpegio de Si bemol). Pero para esto debo considerar la primera nota (si bemol) de dónde provenía: grado conjunto ascendente del compás anterior.

Del arpegio descendente de si bemol, me faltan dos para completar el compás. ¿qué son?: DO - FA . Lo enlazamos por intervalo: de la última corchea del arpegio (si bemol inferior) (va) segunda ascendente DO, y luego quinta descendente FA.

Si tengo presente el teclado del piano ya puedo seguir la consecución de la línea de toque.

Estoy, pues, viendo y realizando el movimiento táctil sin el teclado. Lo tengo hecho en la mano. Solamente debo ir al instrumento y ubicar lo que ya tengo ubicado en mi capacidad de hacer.

-----

Luego, veo que el cuarto y quinto compás que son idénticos al tercero; se dan por "iteración". Lo que ahora me falta completar de esta identidad de 3º, 4º y 5º, como así el enlace entre uno y otro.

Deberé estudiar esto muy bien; el salto de oncena (  $\text{II}^\circ$  ).

Ya pues, estamos acopiando y acumulando elementos.

Ahora lo debo retener y luego, en el estudio sobre el instrumento lo tengo que elaborar.

Es allí, recién, que empieza el estudio, en esa elaboración retentiva. Solo allí es efectivo el estudio, cuando yo ya sé muy bien lo que debo tocar.

Se estudia sobre lo que se sabe.

-----

Aclaremos que todo esto anterior, forma parte de un procedimiento técnico posible, el cual podrá cambiar y adaptarse a diferentes maneras, según los casos y las condiciones requeridas.

Lo que sí se impone es tener algún orden de procedimiento exacto, para que luego se pueda dejar liberado todo un mecanicismo adquirido. Trabajar con insistencia sobre los elementos, para luego dejar liberado a la realización. Que cada elemento trabajado fluya en su naturalidad.

Puede ser peligroso hacer depender todo de ese mecanicismo condicionado solamente, ya que solo debe servir para la liberación ejecutiva del instrumentista.

Los elementos mecánicos deben estar a su servicio; y debe estar al servicio del lenguaje que está expresando.

Todo lenguaje expresa algo, según una idea, según una concepción y un cierto sentido.

Pero aún, todo lenguaje es un medio, maravilloso, superior, pero un medio de la manifestación de la interioridad del ser. La música está entre los más elevados lenguajes.

En nuestro estudio hemos hecho una introspección, hemos inspeccionado por dentro del ser, para saber cómo conducir las propias facultades, que a través del lenguaje salen a luz. Existe siempre un punto aún más recóndito en el ser; del mismo modo más allá de toda técnica de expresión, existe una trascendencia imponderable.

Algo que se refiere a estos aspectos podemos nosotros aclarar.

En el curso de la acción misma de los elementos se manifiestan dos unidades de acción:

lo efectuante y lo efectuado.

No todo en la música será siempre organización de memoria, ni orden de técnica ejecutiva, sino que por intermedio de ese orden se expresa lo hondo inexpresable del ser.

De por sí, ya existe, entre lo recóndito del ser y la realidad de lo expresado, que continúa con su influjo de comunicación, entre ambos factores, pues: entre lo efectuante y lo efectuado, existe una distancia

Trataremos de detallar algunos de los grados de distancia que se producen en la acción expresiva.

Hay una distancia, entre, el efectuante y en sí lo musical. Aquí lo musical lo referimos a cuanto antes hemos dicho y todo lo que cada uno pueda saber.

A su vez, en esta unidad integral de lo musical, encontramos grados propios de distancia.

Por ejemplo, se debe encontrar cuál ha de ser la distancia a establecer entre: el ejecutante y el instrumento. Ejecutante e instrumento conforman un conjunto funcional.

Por un lado, el ejecutante debe llegar a un dominio de lo instrumental, que significa tener una incorporación interior, para hacerse dueño de aquellos elementos instrumentales, para poderlos activar cuánto y cómo se quiere. Pero se debe tener presente el mantener una distancia, pues no todo en música es lo puramente instrumental.

Por ello, el músico ejecutante no se debe dejar "atrapar" por lo absorbente instrumental, y dar solo dedos en la música, y dar solo digitación en la música.

Hay una distancia, entre la expresión de lo intrínseco y la exactitud de la articulación sonora.

Esta distancia, se la debe utilizar para aquel fin de la expresión interna.

Muchas veces, cuántos afanes existen por querer dominar un instrumento a través del virtuosismo de ciertas obras, y las cosas quedan luego, en el instrumento en sí, quedan en las teclas, en los dedos y nada más.

Pues, la música tiene que trasuntar, tiene que ir más allá. De manera que si no se toma cierta distancia, se puede producir una interferencia o una molestia pernicioso.

Otro grado de distancia a considerar es aquel que existe entre el efectuante y la técnica mecánica utilizada, o bien, de aquellas metodologías ordenativas de la conducta del músico.

Imprescindible será el poseer una técnica, la cual dé una unidad de proceder al músico, que le indique caminos graduados que conduzcan a lo efectivo, en arte. Pero como el fin de su labor no es en sí lo técnico, debe establecer una distancia.

Como el trabajo de estudio superior se refiere a facultar al individuo para que él sea un ente expresivo, existe allí, un poderoso trabajo de preparación que se realiza sobre ese "sí mismo".

Pues, necesario será que el efectuante, el músico, introduzca también una distancia con su sí mismo .

Pues, en la música y en su acción propagadora, es de cuidar que el individuo, el ejecutante, el efectuante no se interfiera a sí mismo en su propio actuar, y más que eso, luego, no interfiera el curso de lo musical que él va dando.

Queremos decir: el realizador no debe él, ponerse delante de la música que va a realizar, tomar una distancia, saberse distanciar de lo que se realiza respecto a su sí mismo.

Este sí mismo puede actuar, ya sea por el estado mental anímico interior, ya sea el estado corporal con sus alternancias.

Se debe establecer una distancia entre la efectividad interior, es decir, de lo efectivo que actúa desde lo interior, y lo corporal propiamente dicho.

Esta distancia se refiere a algo así, como un estado de renuncia profundísimo del ser que está entregado a su disciplina.

Se suele decir de los grandes músicos, los que consiguen alturas y maravillas inconcebibles: "están como fuera de sí", han tomado una distancia de su sí mismo y parece que no toca los sonidos pero los sonidos se producen, parece que el instrumento no se conmueve, pero suena, y algo de eso existe.

Estamos hablando de algo que parecería estar fuera de todos los elementos organizados.

Existe, pues, una distancia, y eso le da un grado superior.

Y bien que se puede producir ese grado superior, no solamente por los altos academicismos, sino también por otros medios en donde el lenguaje contenga un alto grado de perfección.

Es esta distancia, es este dejar que los elementos superiores tomen su posición y actúen, al mismo tiempo que desde una unidad, cada uno actúe desde la excelencia de su propio saber.

Así el arte pueda contenerse en una trascendencia, y lleve consigo, la trascendencia del alma humana.

Porque siendo el arte fruto de la labor humana, y del llamado del alma a lo superior, debe contener un germen de perdurabilidad y poder darse entre los seres como algo perenne.

---

**FIN de** *FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA (1987)*