

## Viaje a la memoria: recreación y apropiación

**Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández**

Compositora, Musicóloga, Pedagoga e Investigadora  
Universitat de València  
rrh.territorios@gmail.com

**Recibido:** 27/05/2022/**Aceptado:** 06/06/2022

**Resumen.** Partimos de la dualidad dada por Maurice Blanchot entre Arte/Cultura, análoga a Olvido/Recuerdo, y tomamos dos metáforas; una, la cultura como metáfora del pasado expuesta por Martin Heidegger -pasado como recreación-. Otra, la metáfora del tiempo como desplazamiento, nos situamos en el viaje y en el retorno. A través de éstas interpretamos el regreso como pasado (secreto), y la partida como “pensamiento fiel”, éste incluye a su vez, recuerdo y olvido, además de un olvidarse. Las obras *Maya* y *Soledad a dos*, de la compositora Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández, sustentan esta perspectiva.

**Palabras clave.** Apropiación, Recreación, Desplazamiento, Memoria, Música contemporánea.

### **Journey to memory: recreation and appropriation**

**Abstract.** We start from the duality given by Maurice Blanchot between Art/Culture, analogous to Forgetting/Remembering, and we take two metaphors; one, culture as a metaphor of the past exposed by Martin Heidegger -past as recreation-. Another, the metaphor of time as displacement, we place ourselves in the journey and in the return. Through these we interpret the return as past (secret), and the departure as "faithful thought", this includes, in turn, memory and forgetting, as well as forgetting. The works *Maya* and *Soledad a dos*, by the composer Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández, support this perspective.

**Keywords.** Appropriation, Recreation, Displacement, Memory, Contemporary music.

---

La dualidad asignada por Maurice Blanchot entre Arte/Cultura, análoga a Olvido/Recuerdo, nos sirve de base para su relación con dos metáforas. Por una parte, la cultura como metáfora del pasado expuesta por Martin Heidegger -pasado como recreación-. Y, por otra parte, la metáfora del tiempo como desplazamiento, nos situaremos en el viaje y en el retorno. A través de éstas interpretaremos el regreso como pasado (secreto), y la partida como “pensamiento fiel”, éste incluye a su vez, recuerdo y olvido, además de un

olvidarse. Dos obras del catálogo de Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández nos completan esta visión, *Maya*, para contrabajo y *Soledad a dos*, para arpa y violín. La época moderna es un período de mutación comparable al fin de la Antigüedad, como nos indica Walter Benjamin. La modernidad conlleva la transformación global de los modos de comunicarnos con el mundo. Para él, las civilizaciones construyen la actitud de los hombres ante la vida, determinan sus dispositivos íntimos, sus gestos, sus comportamientos, sus maneras de sentir y el régimen de sus deseos como de sus afectos. Una civilización se caracteriza por un modo de pertenencia al mundo, es decir, un tipo de articulación del tiempo, del espacio y de la palabra.

Acordes con Hannah Arendt, la cultura necesita un marco de referencia «preestablecido», a pesar de trazar únicamente un punto de partida para asegurar que no hay recuperación totalizante del razonamiento, sino alcance de sus efectos en lo real. La experiencia humana necesita el referente como memoria colectiva. Necesitaríamos en nuestro tiempo un pasado que nunca se acople del todo, pero del que podamos, de alguna manera, tomar referencia. El obstáculo que aparece es la verdad que surge de la recuperación, siempre incompleta. Para Arendt, el recuerdo es un modo esencial del pensamiento, pero no tiene sentido fuera de un marco de referencia cultural «preestablecido»: la sensibilidad humana en muy raras ocasiones es capaz de recordar algo que no vaya unido a nada<sup>1</sup>.

Maurice Blanchot se pronuncia acerca del movimiento del olvido, la palabra olvidada se vive como ausencia en la que sentimos el espacio mudo como lugar “prohibido y siempre latente”. “Olvidar es un poder”, dice Blanchot, podemos olvidar, pero también el olvido se nos puede escapar, y con él se nos va una posibilidad, la cual encierra ella misma el olvido, este olvido es el “deslizamiento fuera de la posibilidad”. Blanchot plantea la relación deseo/olvido fuera de la memoria y del recuerdo, se “borra la experiencia de la huella”, se excluye, como elemento excluido no está articulado. Blanchot toma los escritos de Michel Foucault (*Histoire de la foie à l'âge classique*) para relacionar a la cultura con la memoria/recuerdo/razón que excluye y forma la “inarticulación del afuera”, esta es tomada por el arte en un discurso, inarticulado, para actuar contra la cultura. Los excluidos son los marginales, los locos.

Es durante el clasicismo cuando aparece el primer modelo de alienación, el siglo XIX la separa entre medicina (sin razón) y filosofía (Sinrazón), entre locura y pensamiento trágico y oscuro. “La «locura» es ausencia de obra, y el artista, el hombre por excelencia destinado a una obra, pero también aquél a quien esta preocupación le empeña en la prueba de lo que siempre de antemano arruina la obra y siempre la atrae dentro de la profundidad vacía de la *desobra*, allí donde nunca es hecho nada del ser”<sup>2</sup>. El psicoanálisis aparece como acontecimiento que confirma el valor para la cultura, nacido para poder definir la locura de la Sinrazón, pero esta Sinrazón en la que el artista crea su obra desde la desobra,

<sup>1</sup> Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro* (Barcelona: Ed. Península, 2003), 303-347.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *La conversación infinita* (Madrid: Ed. Arena, Madrid, 2008), 256.

une el dolor, la demencia y el pensamiento trágico, aún bajo los dos aspectos de la alineación a un mismo ser, idéntico a sí mismo y sin relación.

La vacilación del psicoanálisis debe tomar en cuenta dos movimientos opuestos: “uno que indica el ascenso hacia la ausencia del tiempo, -retorno al no origen, zambullida impersonal (es el saber de la Sinrazón), y otro que, por el contrario, se desarrolla de acuerdo con el sentido de una historia y la repite en alguno de sus momentos”<sup>3</sup>. En nuestro tiempo resulta molesto cuestionarse este pasado, cuyo olvido ha forjado el rompimiento de la perspectiva histórica como contenido cultural susceptible de generar nuevos sentidos en cada momento.

Para situarnos en la cultura como metáfora del pasado recurrimos a Martin Heidegger. Desde su punto de vista, parte de la misión del poeta debe ser mantener lo hogareño, el poeta es el que se encamina a los demás para erigir un pueblo, el que se complace en unirse con los demás, el que retorna a la patria para proyectarla como la tierra de origen. En los poemas de Hölderlin, ve abierta su comprensión mesiánica del futuro, situación equivalente a la que se inclina Heidegger<sup>4</sup>; puesto que, en cierto modo, permanece apegado a la ya agotada forma del héroe occidental, o el semidiós anunciador, ahora convertido en filósofo visionario que descifra al poeta profético. Reproducir dicho gesto no significa tragedia.

Como metáfora, el pasado no nos sirve en el presente como sustitución y apropiación, sino que debemos pensar el pasado con lo que sabemos, añadiendo así un «plus» de significación (recreación). Por este motivo, la recreación se explica a través de la metáfora del tiempo como desplazamiento, dentro del regreso. Dicha metáfora tiene lugar con el viaje al extranjero, supone la partida desde el lugar de origen hasta el lugar de llegada; una vez allí se inicia el retorno al lugar de origen. El regreso acompaña un secreto escondido, guardado por el poeta viajero, quien, pleno de gozo, lo cuida. Dicho secreto guarda como lo más cercano lo más lejano. El punto de origen es a un tiempo lo más cercano y lejano. El secreto no es un enigma, ya que como secreto se guarda, en tanto que, el enigma se puede desvelar.

La recreación como desplazamiento en el tiempo es fija, es estática, se hace necesario ir a por ella; mientras que la apropiación significa tomar algo que en sí ya tiene un pasado, se refiere a lo que fue y que también está por llegar, por tanto, es móvil, se hace presente porque está en continuo movimiento.

Recalcamos dos obras dentro del catálogo de la compositora Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández que se ciñen a la recreación que acabamos de comentar: *Maya*, para

---

<sup>3</sup> Blanchot, *La conversación infinita*, 257.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía* (Barcelona: Anthropos, 2000).

contrabajo<sup>5</sup> y *Fantasia 14. Homenaje a Luís Milàn*, para guitarra. En este artículo nos centraremos tan solo en la primera.

*Maya* es una obra creada a partir de una imagen *Del diario de Lidiana Cárdenas*, realizada por Pepe Romero que, a su vez está basada en *La decadencia de la mentira* (1889), de Oscar Wilde.

La estructura general de la pieza es ABCDEA'D'A', entendida como binaria en oposición de contraste (ABCDE) y repetición (A'D'A') insertada, esta segunda parte, en fragmentos de constantes históricas. “Al considerar qué es lo que se va a transmitir se retorna al pasado, se explora un lugar en el que hallar la señal, el objeto, para ser concedido a futuras generaciones. El enigma del patrimonio cultural se proyecta en esa señal del legado velado del cual, de alguna manera, podemos intervenir”<sup>6</sup>.

No solamente la idea generadora de la obra y la estructura nos llevan a un pasado, sino también fragmentos de su contenido. Los compases 29-31 de *Maya* hacen referencia al tema del juego acuático del *Ocaso de los dioses*, de Richard Wagner. En la composición para contrabajo muchas otras voces están presentes, nos trae a la memoria a los *Upanishad*, a Schopenhauer, a Shakespeare y a Beethoven, influencias todas ellas en la obra de Wagner y, su totalidad, en la de T.S. Eliot. Los aspectos gestuales y visuales de *Maya* entrelazan con la danza de Pina Bausch y con la retórica (hypotiposis).

El título de la obra para contrabajo tiene su justificación en la concepción estética del velo de Maya expuesto por Arthur Schopenhauer. Éste leyó la traducción al latín de un texto persa de los *Upanishad*, “se apasionó tanto por los pensamientos que ahí encontró, que siempre tenía una copia de ésta en su escritorio y “adquirió el hábito de practicar las meditaciones incluidas en sus páginas, antes de ir a la cama”. Texto de enorme influencia en la obra y pensamiento de T.S. Eliot, -final de *La tierra baldía* y en el tercero de los *Cuatro cuartetos*.<sup>7</sup>

Todo aquello que se ha perdido está finalmente perdido. No hay cesión, su falta puede conducirnos a nuevos significados y admitir lo que Kierkegaard ha dado en llamar «repetición» como categoría mediante la cual se penetra en la eternidad en sentido progresivo, como retorno, como recuperación<sup>8</sup>. Diferencia dos modos de existencia, la reminiscencia de los griegos, como repetición retrógrada, es decir, lo que hoy en presente conocemos no es más que el recuerdo de lo que ya había. El otro modo es la repetición, cuyo recuerdo se produce avanzando, lo que

---

<sup>5</sup> Rosa María Rodríguez Hernández, “Entre velos: Maya para contrabajo”, *Música Oral Del Sur*, n<sup>o</sup>11 (2014): 374–387, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/183>

<sup>6</sup> Rodríguez Hernández, “Entre velos: Maya para contrabajo”, 377.

<sup>7</sup> Rodríguez Hernández, “Entre velos: Maya para contrabajo”, 378.

<sup>8</sup> Soren Kierkegaard, *La Repetición* (Madrid: Ed. Guadarrama, 1976).

se repite es la imposibilidad de la repetición. Es el espíritu quien progresa hacia delante desde su individualidad hacia la eternidad siendo, así, trascendental.

La apropiación es otro de los aspectos de la metáfora del tiempo desplazado, como ya hemos comentado, nos apoyamos ahora en la partida y en la llegada al extranjero. Profundizamos esta situación con la obra *Soledad a dos*, para arpa y violín.

El viaje al extranjero permite el “pensamiento fiel”<sup>9</sup>, que, comprende a la vez recuerdo y olvido. Se puede viajar manteniendo los recuerdos u olvidando lo sabido que se podrá volver a recordar. Al olvido se le añade el “olvidarse”, es decir, se puede ser olvidado (se = Otro). Una vez alcanzado el punto de llegada, es fundamental tomar del lugar lo más genuino, su patrimonio para su transmisión. En este momento se produce la apropiación simultánea. Como vemos, la apropiación, no se da como pasado (regreso) sino como presente (llegada). Apropiarse del patrimonio para luego transmitirlo sin que el pasado se vea forzado. La vivencia del viajero debe, en primer lugar, darse en primera persona de forma directa y, en segundo lugar, es obligado que sus efectos duren como derivaciones en el recuerdo de lo que se vivió.

*Soledad a dos*<sup>10</sup>, ahonda en el tiempo desplazado y en la apropiación. La obra está inspirada en el Mirador de Daraxa o Lindaraja de la Alhambra de Granada. Sus principales temas como la soledad, la luz, el color, la poesía, el jardín, el interior y el exterior, el misterio, etc., se reflejan con elementos de la cultura islámica. Por ejemplo, la relación del color blanco con el ritmo *M'adaouer* oriental, el negro con el ritmo *Saadaoi* perpetuado por Algeria, el tono melado con el ritmo *Douik*, el azul se transforma en un ritmo *Mamoudi*, y el uso del color verde que para algunos estudiosos es el color asociado al Islam<sup>11</sup>. Los cromatismos de la luz se reflejan en las escalas cromáticas y la escala Árabe-andaluza. Por otra parte, el Mirador es el lugar que nos permite adentrarnos en nuestra soledad y pensamientos, en las ensoñaciones y recuerdos. Sin embargo, para que se dé la transmisión no basta con el recuerdo. Es necesario preparar, desde algún lugar simbólico, el recuerdo de lo que fue. “La percepción estética se organiza en función de las representaciones que la preceden. El sonido, el color y los volúmenes no son sentidos ya aisladamente sino incorporados a una continuidad crono-secuencial significante”<sup>12</sup>. Cada vez que una historia se evoca es relatada

---

<sup>9</sup> Hace referencia a la búsqueda del aún no advenido y partiendo de aquello que está aún por advenir en lo que ha sido, es lo propio de aquello que Heidegger llama *Andenken*, el pensamiento fiel o rememorante. Es decir, fiel a lo memorable, a lo que merece ser pensado y permanece fiel a la memoria.

<sup>10</sup> Rodríguez Hernández Rosa María, “Sonidos para la Alhambra: Soledad a dos, para arpa y violín”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universitat de València, nº 6 (2020): 508- 520.

<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/17977/15765>

<sup>11</sup> Alfred Morabia, “Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique”, *Studia Islamica* 21 (1964): 61-99; Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans* (París: Édition Albin Michel, 1995); Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* (Buenos Aires: Katz editores, 2006).

<sup>12</sup> Roger Vigouroux, *La fábrica de la bello* (Barcelona: Ed. Prensa Ibérica, 1996), 221.

de forma diferente, apoyada por su recuerdo, la percepción o sensación cambia. Ésta tiene alcance en el recuerdo, lo modifica en cada presente, aunque, sin reproducirlo del todo con fijeza. Sin apresarlo en plenitud, sin rememoración.

Edgar Morin expone el universo estético diciendo: “el cerebro humano hace suyo un nuevo campo de competencias, pero no sólo emergerán en forma de obras figurativas representaciones de la imagen-percepción o de la imagen-recuerdo, sino que veremos surgir del cerebro humano una proliferación creativa de imágenes que adquirirán su expresión a través de la invención de nuevas formas y de seres fantasmagóricos. A la aparición en escena del hombre imaginario cabe asociar indisolublemente la del hombre que imagina”<sup>13</sup>.

Por otra parte, *Soledad a dos*, nos acerca a un edificio cubierto de textos, la memoria colectiva entre los árabes era preservada por el poeta. Tanto la poesía como las artes son tomadas como nuevas expresiones para renovar, en la transmisión cultural, la proximidad opcional a las fuentes de nuestra propia tradición, fuentes que el Otro (el diferente) nos despojó para suplirlas por otras de cuya presencia ignoramos, a pesar de poder pertenecernos. En el acto de llegada del extranjero hay que tener en cuenta dos factores. El primero, el extranjero se apropia de lo genuino, su viaje de regreso a su tierra natal se siente con lamento. Y, el segundo, se vive la privación de quien observa cómo su patrimonio histórico padece ante la presencia del extraño. La presencia del Otro nos encamina a la apropiación de lo genuino. En el ejercicio de la transmisión cultural, para desencadenar esa intermediación que no se agota en si misma dado que interviene en lo Otro, en lo diferente, es esencial establecer un fundamento que favorezca trabar conocimiento que lleve a una reflexión. El material de partida es el contenido que forma parte de la historia del patrimonio cultural, incluyendo el idioma y su progreso.

Hans-Georg Gadamer traslada la cuestión de la conciencia de las derivaciones de la historia, partiendo de la obra de arte al Otro como contenido de conciencia. La conciencia del Otro aparece siempre con la fuerza de una revelación. Morin nos dice: “Un libro que cuenta nos desvela una verdad ignorada, oculta, profunda, informe, que llevábamos en nosotros, y nos proporciona una doble maravilla, la del descubrimiento de nuestra propia verdad en el descubrimiento de una verdad exterior, y el descubrimiento de nosotros mismos en personajes que nos son exteriores”<sup>14</sup>. La conciencia exclusivamente se da como referencia a lo Otro, no como un regreso a lo subjetivo como principio del saber. El lugar del Otro supone el lugar de la experiencia, la comprensión y lo intercambiable.

Procedemos a considerar la dificultad del concepto del Otro mediante la reconstrucción simbólica del pasado, lugar de donde se muestra el camino por la experiencia de la transmisión. El Otro como alteridad ocupa un lugar en la transmisión. La pregunta surge cuando hay que prepararse para aproximarse al

---

<sup>13</sup> Edgar Morin, *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología* (Barcelona: Ed. Kairós, 2005), 123.

<sup>14</sup> Edgar Morin, *Mis demonios* (Barcelona: Ed. Kairós, 2005), 19.

Otro, convertirlo en interlocutor cuando previamente ha habido identificación. En la disposición del tiempo, el Otro puede instalarse en diferentes lugares como espacios simbólicos cuyas consecuencias persisten. La tierra natal es un hecho en sí mismo, es decir, un momento trascendente en el que se hace necesario un significativo perdurable. Gadamer considera la lengua, el arte, la historia y la filosofía las esferas de transmisión hacia la apertura a la verdad de la interpretación. Al considerar qué es lo que se va a transmitir se retorna al pasado, se explora un lugar en el que hallar la señal, el objeto, para ser concedido a futuras generaciones. El enigma del patrimonio cultural se proyecta en esa señal del legado velado del cual, de alguna manera, podemos intervenir.

La historia, el arte, al transformarse en conocimiento desde la vivencia del artista adquiere un nuevo valor, un nuevo sentido. La vivencia –según Gadamer- no se agota en el dato y como fundamento último de todo conocimiento. “En el concepto de la vivencia hay algo más, algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida”<sup>15</sup>. Reconocemos en ella la base epistemológica para acceder, desde el espíritu, a una solución superior.

Como hemos apuntado anteriormente, lo más cercano es al mismo tiempo lo más lejano, lo recordado es parte de lo olvidado. Consciente o inconscientemente, hacemos intervenir el conocimiento del pasado en todo lo que hacemos.

La memoria sensorial es un sistema que almacena brevemente los estímulos en registros sensoriales, de forma que pueda llevarse a cabo un análisis perceptual antes de que se pierda la información. El primer paso en este proceso es la percepción, que nos permite detectar los estímulos perceptuales entrantes prestándoles atención. El siguiente paso es el reconocimiento de patrones, que nos permite asociar la información perceptual con un patrón reconocible<sup>16</sup>.

Llegando, por tanto, al interior de lo percibido, del recuerdo, es factible evidenciar su verdad en el envés de las imágenes que vuelven hasta nosotros, lo que no recordamos puede volver desde el lugar del contenido recordado, dando un nuevo sentido, una nueva interpretación del contenido. El olvido se manifiesta desde el recuerdo.

Está perfectamente claro que la representación semántica de todo fenómeno complejo, bien sea una obra de música o una teoría científica, supone la disgregación del fenómeno en componentes reales. Esta separación representa una buena parte de lo que llamamos comprensión. La mente se transforma, en consecuencia, en depósito donde están almacenados un gran número de fragmentos o de obras estructuradas, unidas unas a otras en una red que demanda ser comprendida. Al igual que una buena parte de la memoria semántica, este almacén no es completamente transparente bajo la mirada de la

---

<sup>15</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Ed. Sígueme, 2007), 104.

<sup>16</sup> Roger H. Bruning et al., *Psicología cognitiva y de la instrucción* (Madrid: Ed. Pearson Prentice Hall, 2005), 24.

introspección consciente; opera siguiendo sus propias leyes. Es la existencia de tal almacén lo que parece estar en la raíz de toda actividad creadora.

Concluimos apreciando que *Maya, Fantasía 14. Homenaje a Luís Milàn y Soledad a dos* recuperan los fragmentos olvidados de la historia recobrándoles la sensación de vida, convirtiéndolos en material poético singular y sensible para la memoria. Las dos primeras siguen guardando su secreto desde su recreación, mientras que la tercera, *Soledad a dos*, desvela sus enigmas, ha tomado elementos genuinos de otra cultura, con su pasado ya existente para apropiarse y transmitirlo, para iluminar lo desconocido con otra mirada y otro tiempo.

### **Bibliografía:**

- Arendt, Hannah. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Ed. Península, 2003.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Ed. Arena, 2008.
- Bruning, Roger H., Gregory J. Schraw, Monica N. Norby y Royce R. Ronning. *Psicología cognitiva y de la instrucción*. Madrid: Ed. Pearson Prentice Hall, 2005.
- Chebel, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*. París: Édition Albin Michel, 1995.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2007.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Kierkegaard, Soren. *La Repetición*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1976.
- Morabia, Alfred. "Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique". *Studia Islamica*, 21 (1964): 61-69.
- Morin, Edgar. *Mis demonios*. Barcelona: Ed. Kairós, 2005.
- - - . *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Ed. Kairós, 2005.
- Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz editores, 2006.
- Rodríguez Hernández, Rosa M<sup>a</sup>. "Entre velos: Maya para contrabajo". *Música Oral Del Sur*, n<sup>o</sup>11 (2014): 374-387.  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/183>
- - - . "Sonidos para la Alhambra: Soledad a dos, para arpa y violín". *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universitat de València, n<sup>o</sup> 6, (2020): 508- 520.  
<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/17977/15765>
- Vigouroux, Roger. *La fábrica de la bello*. Barcelona: Ed. Prensa Ibérica, 1996.