



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Música y narrativa en el Río de la Plata:
Felisberto Hernández, Daniel Moyano y
el surco del tango en las letras
argentinas

Ferran Riesgo Martínez



Tesis **Doctorales**

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Unitat de Digitalització UA

Unidad de Digitalización UA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Música y narrativa en el Río
de la Plata: Felisberto Hernández,
Daniel Moyano y el surco del tango
en las letras argentinas

Universitat d'Alacant
Ferran Riesgo Martínez
Universidad de Alicante

Tesis doctoral

Alicante, noviembre 2019

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MÚSICA Y NARRATIVA EN EL RÍO DE LA PLATA:
FELISBERTO HERNÁNDEZ, DANIEL MOYANO
Y EL SURCO DEL TANGO EN LAS LETRAS ARGENTINAS**

FERRAN RIESGO MARTÍNEZ

Tesis presentada para aspirar al grado de
DOCTOR por la UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Mención de DOCTOR INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirigida por:

DRA. CARMEN ALEMANY BAY

Esta tesis doctoral ha sido redactada con la ayuda de una beca de formación predoctoral de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana, perteneciente al programa *VALI+D*, que estuvo en vigor entre julio de 2015 y junio de 2018.

Resumen

Esta tesis doctoral estudia la presencia de la música en las obras narrativas del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) y el argentino Daniel Moyano (1930-1992), y el tratamiento del tango en la literatura argentina del siglo XX. Los dos núcleos temáticos, a su vez, motivan la reflexión constante sobre los problemas teóricos recurrentes que acarrearán los trabajos interdisciplinarios músico-literarios, cuyo fin es deducir de aquellos un procedimiento de trabajo adecuado a los objetivos centrales de la investigación.

Esos objetivos son cuatro. En primer lugar, proponer una metodología de carácter abierto y flexible para operar sobre la conjunción de música y literatura, que permita combinar recursos teóricos y perspectivas de análisis de acuerdo con las necesidades aparentes de cada texto o grupo de textos. En segundo lugar, sistematizar y ampliar los estudios acerca del papel de la música en las obras de Hernández y Moyano, lo cual implica ordenar la bibliografía específica publicada hasta la fecha, ampliar las líneas de pensamiento más prometedoras, plantear algunas nuevas y establecer comparaciones entre ambos autores. Hay pocos trabajos con perspectiva interdisciplinaria acerca de cada uno de ellos, pero este es el primero que los relaciona y compara sus obras y procedimientos. El tercer objetivo es describir la trayectoria del tango como tema o influencia en las letras argentinas del siglo pasado, especialmente en la narrativa, e indagar en los mecanismos por los cuales la literaturización de una música popular por parte de la comunidad a la que pertenece puede ayudarnos a comprender mejor su carácter, preocupaciones y deseos, y los resortes del hecho literario en conjunto, más allá de las intenciones individuales de sus escritores. Con frecuencia los textos sobre músicas populares urbanas son ideales para elucidar problemas de raza, clase, género, interés personal o identidad nacional, como sucede de forma evidente en el caso del tango: aquí se exponen las razones por las que el estudio de lo musical popular y su tratamiento literario puede ser útil para exponer y comprender estos conflictos.

Por último, el trabajo sirve como banco de pruebas para algunas estrategias de lectura y análisis, expuestas en el primer capítulo, de modo que la metodología empleada, además de una selección de recursos críticos, es el objeto de la propia tesis. Los textos de Hernández y Moyano han sido abordados aquí desde dos perspectivas principales: bien analizando qué parecen extraer los escritores del hecho musical y cómo se manifiesta este en los textos, bien considerando lo musical como una cualidad o un estrato más del texto en sí. En el primer caso se toman en consideración ideas estéticas, modelos estructurales, contenido temático o incluso rasgos estilísticos de algunos compositores (en especial, de Ludwig van Beethoven, Erik Satie, Arnold Schoenberg) y su huella visible en las obras

de Hernández y Moyano). En el segundo, me ocupo de las relaciones entre música y espacio, tiempo y memoria en la ficción.

En la parte dedicada al tango nuestra perspectiva, que debe incluir de nuevo el diálogo entre música y texto, se abre al diálogo entre los textos y la sociedad (literaria), con sus miedos, deseos e intereses, y los enfrentamientos que estos suscitan entre sus miembros. No hay una única teoría de referencia que agrupe todas las vías de lectura que recorro, pero la obra teórica de Vladimir Jankélévitch sobre música y significado, los trabajos sobre música y espacio de Murray Schafer y las notas de Jeanne Hersch y Gilles Deleuze acerca del tiempo musical, así como los escritos sobre tango de Ricardo Horvath y José Luis Rodríguez Salinas han sido esenciales para la estructura básica de la investigación.

Una premisa fundamental de esta tesis es que en las obras donde los escritores, en especial los escritores músicos, dedican espacio y protagonismo significativos a la música, esta se constituye en una capa más del texto, y elementos del discurso musical que se convoca desde el literario quedan grabados en este último. A la luz de las conclusiones, así ocurre, desde luego, en el caso de Felisberto Hernández y Daniel Moyano, pero también, aunque en menor grado, en los de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Victoria Ocampo, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal y muchos otros. La segunda premisa principal, que las páginas siguientes tratan de probar, implica que una metodología interdisciplinaria mixta y flexible es la mejor alternativa para ofrecer un panorama cabal del trabajo de autores que poseen y demuestran conocimientos musicales muy por encima de lo habitual.

Finalmente, este trabajo espera probar que las relaciones entre música y literatura no deben ser solo objeto de interés, sino también instrumento de análisis: lo musical, entendido como un vector en el campo de coordenadas de la obra de un autor o de toda una literatura nacional, señalará vínculos, rasgos y procedimientos literarios que de otro modo pasarían desapercibidos, lo cual sugiere la conveniencia de incluir, por defecto, metodologías interdisciplinarias como la ensayada aquí en el amplio campo de los estudios literarios comparatísticos.

Palabras clave: Felisberto Hernández, Daniel Moyano, Música y literatura, Tango, Literatura Argentina, Literatura Uruguaya.

Abstract

This doctoral thesis analyses the presence of music in the works of fiction written by Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964) and Daniel Moyano (Argentina, 1930-1992), and the role of tango music in 20th century Argentine literature. Building on the analysis of these two topics, the thesis also assesses the theoretical problems that arise from interdisciplinary studies of the sort carried out here. The ultimate purpose of this study is to develop, from such reflection, a working procedure appropriate to the main objectives of the research.

There are four main goals. The first of them is to develop a flexible methodology to operate on the junction of music and literature in general, which should allow the combination of theoretical resources and perspectives of analysis fitting the needs of each text, or group of texts. Second, to systematise and advance the existent studies on the role of music in the works of Hernández and Moyano. This implies organising the specific bibliography published to date, expanding the most promising lines of thought, and proposing some new ones, as well as establishing comparisons between both authors. Interdisciplinary works on the two writers are scarce; this is the first study that compares them and considers them together. The third goal is to outline the trajectory of tango in Argentine literature of the last century, especially in fiction. In this sense, I consider the mechanisms by which popular music as portrayed by the community to which it belongs can help us to improve our understanding of its character, concerns and desires, and the springs of the literary event as a whole, beyond the individual intentions of the writers.

Finally, the work serves as a testing ground for some of the reading and analysis strategies proposed in the first chapter, so that the methodology in use is the object of the thesis itself. In general, texts by Hernández and Moyano have been approached from one of two dominant perspectives: either through the analysis of what the writers elicit from the musical act and how it appears in texts, or through the consideration of the musical aspect as a quality or a component of the text itself. In the first case, I take into consideration aesthetic ideas, structural models, thematic content or even artistic features of some composers (Ludwig van Beethoven, Erik Satie, Arnold Schoenberg), and their visible imprint on the works (exogenous influence). In the second case, I deal with the relationships between music and space, time and memory in fiction.

In the part dedicated to tango, the perspective includes again the dialogue between music and text, but it opens up to the dialogue between texts and society, with their fears, desires and interests, and the confrontations that these raise between their members. There is not a single dominant theory that groups all the reading paths that I consider, but Vladimir Jankélévitch's theoretical work on music and meaning, Murray Schafer's works

on music and space, and Jeanne Hersch and Gilles Deleuze's notes on musical time, as well as the writings on tango by Ricardo Horvath and José Luis Rodríguez Salinas, have been essential for the basic structure of the investigation.

One of the two fundamental premises of this thesis is that, in works where music writers devote significant space and prominence to music, music is integrated as one more layer of the text; and that elements of the musical discourse leave their mark on the literary discourse. In the light of the conclusions, this is indeed the case for Felisberto Hernández and Daniel Moyano, but also in the case of Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Victoria Ocampo, Leopoldo Marechal and others. The other premise, which the following pages will substantiate, is that a mixed and flexible interdisciplinary methodology is the best tool to assess the work of authors with great musical acumen.

Finally, this work aims to demonstrate that the relationship between music and literature should be not only an object of study in itself, but also an analytical tool: the musical, understood as a vector across all the works of an author (or even a national literature) will reveal links, features and literary procedures that would otherwise pass unnoticed. This suggests the convenience of systematically incorporating interdisciplinary methodologies such as the one tested here into the broad field of comparative literary studies.

Keywords: Felisberto Hernández, Daniel Moyano, Music and Literature, Tango, Argentinian Literature, Uruguayan Literature.

Abstract

Questa tesi di dottorato studia la presenza della musica nelle opere narrative dell'uruguayano Felisberto Hernández (1902-1964) e dell'argentino Daniel Moyano (1930-1992), e la trattazione del tango nella letteratura argentina del XX secolo. I due nuclei tematici, a loro volta, motivano la costante riflessione sui ricorrenti problemi teorici che comportano gli studi interdisciplinari sulla relazione musica-letteratura: lo scopo è di dedurre da esse una procedura di lavoro adeguata agli obiettivi centrali della ricerca.

Questi obiettivi sono quattro. In primo luogo, proporre una metodologia aperta e flessibile per osservare la congiunzione di musica e letteratura, che consenta di combinare risorse teoriche e prospettive di analisi, in base alle esigenze apparenti di ciascun testo o gruppo di testi. In secondo luogo, sistematizzare ed espandere gli studi sul ruolo della musica nelle opere di Hernández e Moyano, il che implica ordinare la bibliografia specifica pubblicata fino ad oggi, ampliare le linee di ricerca più promettenti, determinarne di nuove e stabilire confronti tra gli autori. Esistono pochi lavori con una prospettiva interdisciplinare su ciascuno di essi, ma questo è il primo che li collega e confronta i loro lavori e le procedure.

Il terzo obiettivo è quello di descrivere la traiettoria del tango come tema o influenza nei testi argentini del secolo scorso, in particolare nella narrativa, e indagare i meccanismi attraverso i quali la letteratura di una musica popolare della comunità a cui appartiene può aiutarci a comprendere meglio il loro carattere, le loro preoccupazioni e i loro desideri e le fonti del fenomeno letterario nel suo insieme, al di là delle intenzioni individuali dei loro scrittori. Spesso i testi sulla musica popolare urbana sono ideali per chiarire problemi di razza, classe, genere, interesse personale o identità nazionale, come è evidente nel caso del tango: ecco i motivi per cui lo studio della musica popolare e la sua trattazione letteraria può essere utile per esporre e comprendere questi conflitti.

Infine, il lavoro funge da banco di prova per alcune delle strategie di lettura e analisi proposte nel primo capitolo, in modo che la metodologia utilizzata, oltre a una serie di strumenti, è l'oggetto della tesi stessa. In generale, i testi di Hernández e Moyano sono stati affrontati da due prospettive principali: analizzando ciò che gli scrittori estraggono dal fenomeno musicale e come si manifesta nei testi, o considerando la componente musicale come una qualità del testo in sé. Nel primo caso considero idee estetiche, modelli strutturali, contenuto tematico o persino caratteristiche artistiche di alcuni compositori (Ludwig van Beethoven, Erik Satie, Arnold Schoenberg) e la loro impronta visibile sulle opere (influenza esogena); nel secondo caso, mi occupo delle relazioni tra musica e spazio, tempo e memoria.

Nella parte dedicata al tango, la nostra prospettiva, che deve includere di nuovo il dialogo tra musica e testo, si apre al dialogo tra testi e società (letteraria), con le loro paure, desideri e interessi, e gli scontri che sollevano tra i suoi membri. Non esiste una singola teoria di riferimento che raggruppa tutti i percorsi di lettura proposti, ma il lavoro teorico di Vladimir Jankélévitch su musica e significato, le opere di Murray Schafer su musica e spazio e le note di Jeanne Hersch e Gilles Deleuze sul tempo in musica, così come gli scritti sul tango di Ricardo Horvath e José Luis Rodríguez Salinas sono stati essenziali per fondamentare la struttura di base della ricerca.

Premessa fondamentale di questa tesi è che nelle opere in cui gli scrittori, soprattutto i musicisti scrittori, dedicano alla musica uno spazio e un protagonismo significativi, essa costituisce un ulteriore strato del testo, e in quest'ultimo vengono registrati elementi del discorso musicale presi in considerazione. Alla luce delle conclusioni, questo è il caso, ovviamente, nel caso di Felisberto Hernández e Daniel Moyano, ma anche, sebbene in misura minore, in quelli di Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Victoria Ocampo, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal e molti altri. La seconda premessa principale, che le pagine seguenti provano a dimostrare, implica che una metodologia interdisciplinare mista e flessibile è la migliore alternativa per offrire una panoramica completa del lavoro degli autori che possiedono e dimostrano conoscenze musicali solide.

Infine, questo lavoro spera di dimostrare che le relazioni tra musica e letteratura non dovrebbero essere solo un oggetto di interesse, ma anche uno strumento di analisi: l'aspetto musicale, inteso come un vettore nel campo delle coordinate del lavoro di un autore o di un'intera letteratura nazionale, indicherà collegamenti, caratteristiche e procedure letterarie che altrimenti passerebbero inosservate, il che suggerisce la comodità di includere, per impostazione predefinita, metodologie interdisciplinari come quella testata qui nel vasto campo degli studi letterari comparativi.

Keywords: Felisberto Hernández, Daniel Moyano, Musica e Letteratura, Tango, Letteratura Argentina, Letteratura Uruguaiana.

Agradecimientos

Antes de nada, quiero dar las gracias a Carmen, mi directora, por su paciencia, confianza y constancia durante estos años. Quiero dar gracias también a otros profesores, estudiantes y colegas que, tal vez sin saberlo, han contribuido a dar forma a la tesis, o a hacer más amenos algunos trabajos; casi todos del área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante, pero no exclusivamente. Por razones similares, recuerdo ahora al equipo del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti, y a todas y todos los organizadores de aquel Congreso Aleph, en especial a Ignacio Ballester.

He de acordarme también de quienes me acogieron en viajes y estancias vinculados al doctorado. Por su hospitalidad, su calidez y su ayuda siempre desinteresada, me siento sinceramente agradecido a Patrizia Spinato y Giuseppe Bellini del I.S.E.M. – C.N.R. de Milán, así como a Michele Rabà y Emilia del Giudice; a Hebert Benítez, de la Universidad de la República, y Anahí Barboza del I.P.A., ambos de Montevideo, y a Andrea Martínez, Claudio Paolini, y Walter Diconca, responsable de la Fundación Felisberto Hernández; a Rosalía Baltar, de la Universidad Nacional de Mar del Plata; a Virginia Gil Amate, curadora del Archivo Daniel Moyano, y a Lucía Maudo, ambas de la Universidad de Oviedo; y a Luis J. Ruiz, de la Autónoma de Barcelona.

No sé si habría comenzado este camino sin el apoyo de Elena Martínez-Acacio. Ana Davis revisó mis páginas sobre Marechal, Davide Mombelli y Davide Savio revisaron las italianas, Leticia Rodríguez ayudó con el diseño, y desde el principio conté con la ayuda inmoderada de Sebastián Miras, con quien sigo en deuda. Finalmente, y por razones ya más bien extraacadémicas, quiero acordarme de Ignacio Yarza, la familia Vidal Martínez (músicos y no), de Víctor y Victorio Riesgo, y de otra familia, la de Edhellen; de Jordi y Davide, que todo el tiempo estuvieron aquí, y de Reme Perni, Sara Prieto, Sara Trigueros y Carmen Juan, por razones que, confío, ya conocen.

Nada de esto, sin embargo, es concebible sin el apoyo incondicional y constante de mi madre y de mi padre. Si estas páginas tienen algún valor, y son para alguien, son para ellos.

Índice

INTRODUCCIÓN: EL ESCUDO DE ORFEO	17
INTRODUZIONE: LO SCUDO DI ORFEO	31
PARTE I:	
MÚSICA Y NARRATIVA EN FELISBERTO HERNÁNDEZ Y DANIEL MOYANO	
CAPÍTULO 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PROPUESTA TEÓRICA GENERAL	45
1. Estado de la cuestión	45
1.1 Felisberto Hernández	52
1.2 Daniel Moyano	58
2. Música y literatura: encuentros y desencuentros	66
2.1 «Sonata, ¿qué quieres de mí?»	71
2.2 El sueño de Kepler	88
2.3 Para una «Teoría de Todo»	96
3. Propuesta teórica general: una metodología multidisciplinar flexible	102
CAPÍTULO 2. LA MÚSICA COMO TEMA, MODELO E INFLUENCIA	111
1. La música como tema literario	111
2. Poéticas musicales	125
2.1 <i>Ut musica poesis</i> : forma y estructura	125
2.2 La Segunda Escuela de Viena	135
2.3 Acerca de Erik Satie y Felisberto Hernández	148
2.4 <i>Mi música es para esta gente</i> : ecos de Beethoven en Daniel Moyano	161

3. Discurso musical y discurso literario: una dialéctica conflictiva	179
3.1 Felisberto Hernández y el discurso del desencanto	180
3.2 «No sé si va a salir»: un dilema para Daniel Moyano	196
3.3 Caracterización de los escritores músicos	199
CAPÍTULO 3. ESPACIO, TIEMPO Y MEMORIA	213
1. Los espacios de la música	217
1.1 Paisajes sonoros	220
1.2 Del comedor oscuro a las cumbres de los Andes	226
1.3 Lugares seguros	234
2. «Un tiempo liberado de medida»	245
2.2 Jeanne Hersch, Felisberto Hernández y la «duración de eternidad»	249
2.3 Un país fantasma: sobre música, memoria y exilio en Daniel Moyano	255
3. Lo que no puede decirse	270
<p>PARTE II:</p> <p>EL SURCO DEL TANGO EN LAS LETRAS ARGENTINAS</p>	
1. Una cuestión nacional	283
2. El tango en la narrativa argentina	297
2.1 Origen y trascendencia del tango	297
2.1.1 Sobre tango y literatura	298
2.1.2 El arrabal y los burdeles	310
2.1.3 Los problemas del compositor argentino	322
2.1.4 Victoria Ocampo visita Harlem	334
2.1.5 La ciudad del tango	345
2.2 Épica y tragedia del tango: Borges frente a Sábato	355
2.3 Diversidad musical en Ernesto Sábato	369
2.3.1 Romance de la muerte de Juan Lavalle: el eco de la historia	372
2.3.2 Un tango para Alejandra	378
2.3.3 <i>Sobre héroes y tumbas</i> como novela sinfónica	383
2.4 Música de fondo	395
2.4.1 «El conventillo de nuestra literatura»	397
2.4.2 El fin de la época dorada	416

3. Las orillas de un ancho río	433
CONCLUSIÓN	451
CONCLUSIONE	461
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	471
1. Obra de Felisberto Hernández y Daniel Moyano	471
2. Música, historia, filosofía y estética musical	472
3. Bibliografía General	477



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Introducción:

El escudo de Orfeo

Según el mito fue el hijo del dios Apolo y la musa Calíope, Orfeo el tracio, el mejor músico de entre todos los mortales. Ovidio cuenta en las *Metamorfosis* que se obraron prodigios cuando cantó pidiendo clemencia para Eurídice ante Proserpina y Plutón: «Tántalo no trató de alcanzar el agua que se le escapaba, quedó parada la rueda de Ixión, las aves no hicieron presa en el hígado y tú, Sísifo, te sentaste en tu peña» (*Metamorfosis*, X). Otros autores, como Platón o Píndaro, dieron cuenta de su final trágico y de sus hazañas: que durmió con su canto a Cerbero en la puerta del Hades; que salvó a los Argonautas de las Sirenas, tocando una música más bella que la de los monstruos; que instituyó entre los pueblos los cultos a Hermes y Apolo, y los inició en la magia, la música y la astrología.

Ante la canción de Orfeo, entonces, incluso Plutón se conmueve, pero, ya que el mito presenta el canto y la lira como las únicas armas del héroe, ¿no nos dirá nada más sobre ellas? Ovidio hablará de sus efectos, y contará que «mientras él [Orfeo] hablaba y hacía vibrar las cuerdas acompañando a sus palabras, lo lloraban las almas sin sangre», y que «por primera vez las mejillas de las Euménides, subyugadas por el canto, se humedecieron de lágrimas» (*id.*), pero no dará más señas de cómo era ese canto o cómo tañía su lira. A partir de aquí, quizá envidiemos a otros héroes: Homero dedica ciento treinta versos a la descripción del escudo de Aquiles (*Iliada*, XVIII, 478 – 608), y Virgilio ciento tres a la descripción del de Eneas (*Eneida*, VIII, 625 – 728), que contiene labrados «la historia de Italia y los triunfos de Roma» (*ibid.* VIII, 627). Cuando, un poco antes en el mismo canto, Venus lo solicita, Vulcano desciende a las forjas del Etna, los cíclopes dejan de trabajar en un rayo para el mismísimo y se emplean en las armas del hijo de la

diosa. Lessing vuelve sobre el asunto en su *Laocoonte* (1766): de la majestad y el primor de aquellos objetos mágicos, vagamente posibles, forjados por los dioses, los poetas se esfuerzan en dar prueba y detalles. Claro que las proezas de los guerreros se narran detalladamente (también las de Orfeo), pero, como el mismo Lessing defiende, los pasajes que dedican ambos poetas al escudo de sus héroes son écfrasis en toda regla. Si no fuera por la arqueología, por los poetas tendríamos mejores noticias de un escudo inventado que de los verdaderos escudos de los hoplitas.

En la música de los mitos, no obstante, se nos pide que confiemos. Se dan noticias, a menudo escuetas, de los efectos de su magia, decisivos para el desarrollo de la historia, y cuando hay un alarde descriptivo es acerca de sus efectos, no de la música en sí. Orfeo, cuyo canto calmaba a las bestias, movía árboles y partía piedras, es tal vez el mejor ejemplo, pero solo uno de tantos: lo mismo sucede con las maléficas Sirenas, con Eco, la ninfa, con Anfión, o con el cantor Arión de Lesbos; y lo mismo fuera de la tradición grecolatina, por ejemplo en la bíblica: el canto del rey David, las trompetas que quebraron los muros de Jericó, o las que vendrán en el Apocalipsis... De la belleza extremada o el poder sobrenatural de la música tenemos abundantes noticias en la literatura, pero es infrecuente encontrar detalles. Estas músicas —y en particular las de Orfeo— a menudo son «muy hermosas» o «la más hermosa», pero, ¿qué más? Aunque nadie espera una partitura —en cualquier caso sería inconcebible, pues los griegos aún no las tenían—, como nadie espera un dibujo detallado del escudo del Pélida, ¿es que ningún poeta dedicó una tirada larga de versos, ni una cuarta parte de lo que Homero empleó para Aquiles, a describir los goces del oído con empeño parecido al que se solía emplear para los del ojo?

El erudito medieval Boecio recoge una anécdota protagonizada por Pitágoras, en la que el filósofo salva de la perdición «a un joven ebrio de Tauromenio, incitado bajo los efectos [*sic.*] de un son de modo frigio, replicándole con un canto espondaico» (*De Musica*, I, 1, 185). Al parecer, el vino, la música —equivocada— y los celos por una prostituta que «se había encerrado en la casa de un rival», habían enajenado al muchacho, y el Maestro, al reconocer al punto la escala frigia, «recomendó que se cambiara el “modo” y así templó el ánimo del joven enloquecido hasta llevarlo a un estado de mente del todo apacible». En este fragmento de Boecio siguen otros ejemplos, ya más parcos en detalle:

Terpandro y Arión de Metimna arrancaron a lesbios y jonios de gravísimas enfermedades al amparo del canto. Ismenias de Tebas, por su parte, a muchos

beocios, a quienes vejaban los tormentos del dolor de ciática, cuentan que a base de «modos» les dispó todas las molestias. Y también Empédocles, una vez que a un huésped suyo lo estaba agrediendo con la espada un individuo, fuera de sí, porque decía que a su padre lo había condenado él con su acusación, se dice que hizo una inflexión en el «modo» de su canto y así templó la iracundia del muchacho (*id.*).

En un sentido estas historias difieren poco de los mitos órficos: la música es presentada como una forma de magia, casi nunca separada de la palabra o el canto, y apenas se nos ofrecen detalles, ni descriptivos ni explicativos, acerca de cómo opera esa magia o, cuanto menos, cómo es la música que obra prodigios. De las hazañas musicales de un filósofo, debieron de pensar los primeros relatores de la anécdota, sí cabía dar alguna seña más y, al fin y al cabo, Sócrates y Aristóteles ya habían afirmado la infalibilidad de los diversos modos musicales para influir de manera precisa en el ánimo de quien tañía y de quien escuchaba¹.

Pero el episodio, de suyo chocante, nos ayuda a enfocar el verdadero problema, que no es la falta de historias sobre música y prodigios, sino la persistente carencia de detalles acerca de la forma y el método de esa música. Desde luego, ¿cómo iba el relato a dar cuenta de la música mejor o igual que la propia música? Claro que *ver* el escudo de Aquiles tampoco es comparable a leer su descripción, pero Virgilio y Homero parecen considerar que, de todos modos, vale la pena; y lo que el canto del aedo pierde en precisión, confiamos, lo gana en elocuencia. No así la música: su presencia es fundamental en el texto o en el mito, en las Sagradas Escrituras, incluso en la hechura del Mundo y sus Esferas, pero a pesar de ello o precisamente por ello —este es, al cabo, nuestro punto de partida—, no parecía necesario entrar en detalles. De la música más bella, en fin, no cabe esperar descripciones precisas por parte de los poetas, y la más bella de todas, la de las Esferas, ni siquiera puede oírse.

Que la presencia de la música en la literatura occidental pueda rastrearse hasta sus primeras fuentes textuales —las de la literatura—, y que la tendencia a descargar el peso narrativo y descriptivo en lo visual y lo episódico apenas haya decrecido hasta el presente, son hechos que suscitan preguntas ineludibles. ¿Por qué conceder o reconocer tanta importancia a algo de lo que apenas se va a hablar en el texto? ¿Cómo es que se exige del lector, reiteradamente, ese acto de fe en prodigios apenas aludidos, y, en general, este parece responder con la fe requerida? ¿Acaso no es posible *hablar*, con propiedad, sobre

¹ Platón, *República*, III, 398-403, y *Leyes*, VII 812; Aristóteles, *Política*, VIII, 5.

la música? Vladimir Jankélévitch, en *La música y lo inefable*, proponía que, en realidad, no del todo: mucho de lo que decimos sobre música «son modos de hablar, metáforas y analogías que nos dictan nuestros hábitos verbales y discursivos» (Jankélévitch, 2005: 42), hábitos que, pulidos, se acercan a la precisión, pero nunca la alcanzan. Lejos de las posibilidades de la écfrasis poética, tan fructífera de acuerdo con Lessing, o de la mera descripción de actos y realidades visuales o imaginadas, el discurso hablado o escrito sobre música parece topar una y otra vez con la propia naturaleza de su referente, que, en tanto que discurso ella misma, se resiste a ser aludida o descrita en términos ajenos.

Ello parece condenar a la música que aparece en la literatura a una representación siempre desplazada, en una suerte de permanente deixis *ad fantasma*, en la que la música nunca se encuentra en el aquí del texto, ni puede ubicarse en un allí alcanzable, pero *está*, en otro sitio. No creo necesario afirmar que ambos discursos, literario y musical, «sirven» a propósitos opuestos, pero sí parece cierto que este repetido vaivén, este proceso de traer la música al texto para luego eludirla, revela un conflicto recurrente, como si automáticamente los autores y los filósofos consideraran a la música entrometida en el lenguaje un estamento limítrofe con aquello que «se puede pensar, pero no se puede decir», parafraseando aquella expresión de Wittgenstein en el *Tractatus*, o, en palabras de Pascal Quignard, en *El odio a la música*, aquella fuerza que «hipnotiza y fuerza al hombre a desertar lo expresable»; aquella de la cual, «durante la audición, los hombres son reclusos» (Quignard, 1998: 120).

Quien siga esta línea de pensamiento corre el riesgo de terminar conceptualizando la música que se manifiesta en la literatura como una trampa que se tienden a sí mismos los autores, un intento de referencialidad extendida al que hay que renunciar en el mismo momento en que se plantea. Ahora bien, se puede entender esta incompatibilidad, sobre la que volveremos por extenso, de dos maneras opuestas. Una regresa sobre la frase de Wittgenstein y desemboca en otro aforismo bien conocido, potencialmente terrible para nosotros, aquel según el cual sobre lo que no se puede hablar, es mejor callar. Esta vía habrá de llevarnos rápida e ineludiblemente a la conclusión de que todas esas alusiones parcas y fugaces a la música de Orfeo y los demás son pequeños fracasos semióticos, que en su discreción llevan la confesión del fallo. Otros pasajes más extensos que veremos en los capítulos siguientes, cuyo potencial estético podría empujarnos a considerarlos intentos muy logrados, habrían de ser leídos también como fracasos, solo que mayores y más escandalosos, por su extensión y el empeño de sus autores en forzar la confluencia de dos lenguajes que serían ya irreconciliables.

La otra vía pasa por leer la invocación de la música en la literatura como un fenómeno problemático —«problemático» en el sentido más estimulante del término— y generador de sentidos, una posibilidad de enriquecimiento que apela, en parte, al lector, y que requiere por parte del autor una voluntad consciente, que el crítico no necesita deshojar hasta la raíz (esto sería falaz), pero sí verificar con argumentos. Así se delimita, precisamente, el campo de trabajo de esta tesis. Ahora bien, pronto se hará evidente, si no lo es ya, que la variedad de intentos para traer la música al texto, en la historia literaria occidental reciente, es inabarcable en un proyecto como este. Limitar el número de los casos de estudio es la primera necesidad para quien no quiera operar solamente en el plano teórico, y limitarlo a unos pocos parece lo idóneo cuando se van a ensayar procedimientos diversos y —algunos— de poco recorrido histórico.

La búsqueda de un género literario a salvo de las concomitancias materiales entre música y poesía (que podrían decantar demasiado el trabajo hacia el nivel fonológico) y no performativo (el teatro o la ópera)², conduce casi por fuerza a la narrativa, y, dado mi interés por las posibilidades de la música romántica, así como de la contemporánea o postonal, para el análisis de los textos, parecía inevitable ceñirse a la narrativa escrita de 1900 en adelante. Así, el primer autor en incorporarse al proyecto de tesis fue el escritor y pianista uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), que no solo cumple con estos parámetros sino que, además, ha recibido escasa atención por parte de la crítica interdisciplinar. Es decir: Hernández es un escritor músico, que publicó casi exclusivamente narrativa y cuya obra muestra una presencia notable de la música y una inclinación evidente por los compositores posrománticos, y por algunos procedimientos musicales exclusivos del siglo XX, aunque no solo.

Partiendo de un trabajo anterior sobre las relaciones entre música y narrativa en Hernández, renové y amplié el enfoque de la cuestión teórica que seguía y sigue siendo el núcleo de estas reflexiones. Ante la perspectiva de estructurar un proyecto más amplio para una tesis de doctorado, decidí no ocuparme de un solo escritor, pero sí ceñirme al género narrativo, y al área cultural de Río de la Plata durante el siglo XX. Cabe señalar

² Desde luego, también hay «concomitancias materiales» entre prosa y música, y la narrativa y el ensayo pueden ser performativos. En el primer capítulo me ocupo de algunas de estas puntualizaciones con mayor detalle, pero asumamos ahora que hablo de narrativa, poesía, prosa y *performance* en sus sentidos más ampliamente aceptados y más paradigmáticos. Si la crítica académica puede entenderse indistintamente como «ciencia literaria», Felisberto Hernández ya avisa en *Fulano de Tal* de que las trampas de las ciencias «consisten en presentar casos especiales de todo», (Hernández, 2015a: 73), y aquí no será posible sortear cada una de esas de trampas.

que el argentino Daniel Moyano no estaba en el proyecto original, y sí tenían un papel protagonista Ernesto Sábato y Roberto Arlt. No obstante, al avanzar en la lectura de otros autores que, por su vinculación con la música parecían prometedores (la argentina Alicia Steimberg, el uruguayo Leo Maslíah...), los parecidos entre las estrategias narrativas y las inquietudes estéticas de Daniel Moyano y Felisberto Hernández casi impusieron por su cuenta la reordenación del índice. La faceta musical de la narrativa moyaniana, que la crítica suele abordar desde el ángulo del exilio o desde el análisis temático de la violencia, la opresión política, la identidad y la memoria, tanto personal como colectiva, había sido tan poco estudiada como la de Hernández, e incluso menos, si tenemos en cuenta la cantidad mayor de obra publicada y la profusión o la mayor preeminencia con que la música aparece en ella; y, además, Moyano también era músico profesional.

Sábato y Arlt pasaban así a la nómina de autores de un capítulo colectivo sobre el tango, que era la presencia musical más señalada en sus prosas. Esta redistribución adelantaba, en líneas generales, el esquema final de este trabajo: por un lado, se realizaría un estudio detallado de los mecanismos musicales imbricados en la narrativa de Felisberto Hernández y Daniel Moyano, cuya comparación se beneficia también, creo, de sus nacionalidades distintas, aunque vecinas en diversos sentidos.; por otro, un estudio general de la presencia del tango en la literatura del Río de la Plata a lo largo del siglo pasado. Ambos estudios irían precedidos por un marco teórico amplio que propusiera modos posibles de abordar una lectura interdisciplinar de estos y otros autores. Así las cosas, el tema del tango en la literatura de ambas orillas, que parecía necesario tratar aunque no hubiera perfilado del todo en qué términos, enseguida mostró una profundidad de matices y conflictos tal que relegarlo a un capítulo breve parecía de una superficialidad intolerable. Por su articulación más compleja, su tradición textual más canónica y establecida y su relación con el problema de la identidad nacional, escogí la vertiente argentina y amplíé el capítulo colectivo a toda una segunda parte de la tesis, cuya forma definitiva quedaba fijada así: una Parte I de tres capítulos se ocupa del estudio y la comparación de las obras de Moyano y Hernández, y de proponer soluciones metodológicas para la misma, mientras que la Parte II, sin divisiones capitulares, está dedicada a la evolución del tango en la literatura argentina desde 1900 hasta el encumbramiento de Ástor Piazzolla a finales de la década del 60, aunque el comentario general alcanza hasta el cambio de milenio.

La estructura bipartita se corresponde con el planteamiento metodológico abierto del que surge todo el proyecto, cuya vocación no es solo analítica, sino también teórica.

Es precisamente por ello que no hay, en la bibliografía en que se sostiene, una única escuela o un solo autor que rijan todos los comentarios que desarrollo en las páginas siguientes, a no ser que consideremos una escuela las palabras de Noé Jitrik sobre el papel del comparatismo en la teoría literaria: una manera de ejercer la crítica que «exige a su turno otra teoría o, mejor dicho, resulta de una acumulación teórica que comienza fenomenológicamente delimitando un objeto para hallar los caminos de operaciones que conduzcan a lo que sería el centro mismo de la textualidad» (Jitrik, 2002: 31). Escribe el crítico argentino sobre esa particular mirada al pensamiento crítico-literario:

Intento designarla como «la mirada semiótica» [...]. Se trata, más bien, insistiendo, de una mirada, o sea de una actitud que persiguiendo la evasiva forma de la significación de un texto se acerca a su proceso de constitución como texto, cercando su existencia objetiva, indagando en su índole subjetiva, creando con la consideración de ambos aspectos un modelo de comprensión que es también un modelo de comprensión del mundo (*ibid.* 31).

Por eso esta tesis es, en primera instancia, una reflexión sobre las posibilidades teórico-críticas disponibles para abordar el análisis de textos literarios en los que la música tiene un papel importante y se instituye, en definitiva, como una capa más de la trama del texto. Diré entonces que aquí los objetos de estudio no han sido elegidos para cuadrar con una teoría ya planteada, ni, en pureza, se les ha asignado una sola teoría en particular; más bien, un objeto de estudio prometedor ha sido elegido para que despliegue sus necesidades críticas y, con arreglo a estas, se puedan proponer soluciones extrapolables a otros casos. Es decir, que las obras de Felisberto Hernández y Daniel Moyano, además de haber sido poco estudiadas desde la perspectiva interdisciplinar o comparatística, son dos ejemplos señalados de su clase, y poseen el potencial para fijarse como casos paradigmáticos de la aplicación de una teoría músico-literaria adaptativa, que se articule en función del caso al que se aplique.

Esto no implica, por descontado, empezar de cero cada vez, ni es lo que se pretende aquí. Los trabajos de la profesora Cecilia Corona sobre la música en la obra de Moyano (Corona, 2005 y 2014), por ejemplo, poseen aciertos incontestables y son una guía diría que imprescindible para cualquiera que se proponga abordar al autor desde la misma perspectiva. La lectura que Theodor W. Adorno hizo de la música de Schoenberg, las reflexiones de Jeanne Hersch y Gilles Deleuze sobre el tiempo musical o la sistematización orientativa de Murray Schafer de los «paisajes sonoros» son todas

perspectivas imprescindibles para esta tesis, como lo es el ensayo de Vladimir Jankélévitch sobre música y significado (Jankélévitch, 2005). Pero sí debo insistir en que ninguna de estas obras es «la principal», sino que son fundamentales para configurar diversos aspectos de la metodología que propongo.

La exposición de los problemas teóricos de una comparación y una integración unitaria de los discursos musical y literario dominan el capítulo primero, de carácter introductorio y eminentemente metodológico. El fin último de estas páginas iniciales es perfilar con mayor claridad el marco teórico para el resto de la Parte I, pero considero que también tiene un valor intrínseco, pues la metodología que aquí he delineado allí encuentra una justificación y un desarrollo mayores, y su objetivo ulterior es, en la medida de lo posible, proponer modos de pensar y estrategias de lectura que, si se prueban exitosas en los siguientes capítulos, serían de utilidad —con sus consecuentes ampliaciones y matices— fuera y después de este trabajo.

Para ello, en aras de una mayor claridad teórica, he tratado de ordenar el estudio de los textos de acuerdo con los principales aspectos de la ficción literaria con los que puede entretjerse la música. En el capítulo 2 se plantea un estudio de los modos más relevantes de influencia «exógena» que puede ejercer la música: en primer lugar, el modo en que Hernández y Moyano la tratan como referente externo, es decir, cómo aparece el tema de la música en algunas de sus ficciones. En la segunda sección, la más extensa del capítulo, analizo algunas ideas y compositores que han influido notablemente en el credo estético de los autores: Erik Satie en Felisberto Hernández, Ludwig van Beethoven en Daniel Moyano, y la revolución atonal de la Segunda Escuela de Viena en ambos, aunque principalmente en Hernández. Para finalizar, propongo una «filiación estética» de ambos escritores a dos corrientes estéticas dominantes en la música de los últimos siglos, la romántica para Daniel Moyano, y la moderna para Hernández.

El capítulo 3, «Espacio, tiempo y memoria», se ocupa de lo contrario: de la influencia «endógena» de la música, o sea, de cómo lo musical altera desde dentro las principales instancias del discurso narrativo, el espacio y el tiempo (es decir, el *cronotopo* bajtiniano o el espacio-tiempo de Einstein) y la memoria. Aquí se pone de relieve una de las principales similitudes inalienables entre música y literatura, su naturaleza temporal, y se recupera la antigua tradición de la Música de las Esferas para ilustrar los intentos de actualizarla de nuestros autores, o, cuanto menos, su reminiscencia en algunos de sus textos. Esta tradición se presenta en contacto con el concepto de «paisaje sonoro», desarrollado por Murray Schafer en el ya clásico *The tuning of the world* (Schafer, 1977).

Antes del final, se propone una combinación de las tres instancias estudiadas para elaborar un comentario acerca del exilio en la obra de Daniel Moyano, en especial en la novela *Dónde estás con tus ojos celestes*. El capítulo se cierra con una conclusión parcial acerca de los contrastes y la fusión entre discurso musical y discurso literario, y el potencial — en parte ya realizado— que esta entraña para los escritores músicos; allí trato, en suma, de responder al porqué y al cómo de esta doble articulación discursiva, con mayor atención al caso de Hernández y Moyano.

La Parte II de la tesis no está dividida en capítulos, pero sí en secciones, apartados y puntos, como lo están los capítulos de la Parte I. He considerado que esta estructura era la más natural para el tema que trato: el de la influencia y las consecuencias del nacimiento, difusión, entronización y decadencia del tango dentro de las letras argentinas, en especial en la narrativa. El texto está planteado como un recorrido histórico que expone cómo la narrativa argentina ha ido cambiando su tematización del tango, y cómo esta tematización ha servido a veces para clarificar o polarizar las posturas políticas, culturales e identitarias de los escritores. Tras la sección introductoria, «Una cuestión nacional», en el apartado 2.1 desarrollo esa exposición cronológica, que se detiene en conflictos ya tratados por la crítica a través de otros enfoques, y trato de aportar otros matices desde la perspectiva del tango: la «polémica del Meridiano intelectual», la configuración — disputada— de una identidad cultural nacional, el tratamiento de la «crisis» de la música nacional por parte del grupo *Sur* o el debate acerca del origen y los valores de la música popular para la joven sociedad argentina. El apartado 2.4, «Música de fondo», retoma este discurso para examinar en conjunto algunos aspectos menos atendidos por la crítica, como las obras que podrían formar una «literatura del tango» (Bernardo Verbitsky, los hermanos González Tuñón, Norah Lange...) o las que deben parte de su riqueza semántica a su inclusión, como es el caso de *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal. Los apartados centrales están dedicados a un examen más pausado de la conceptualización del tango por parte de Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, y al comentario de otra obra —algo olvidada— en la que la música tiene un papel fundamental: el *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1965), de Ernesto Sábato y Eduardo Falú. La última sección, «*Las orillas de un ancho río*», toma el título de la monografía homónima de José Luis Rodríguez Salinas, y explora la posibilidad de adoptar una hipótesis transnacional del origen del tango, que sea elocuente también para describir sus relaciones con la literatura. El final del capítulo ofrece algunas notas sobre las últimas derivas del tema, y se articula como una conclusión a todo lo anterior.

Esta segunda parte, cuyo razón de ser expliqué más arriba, debe operar también como una respuesta a la primera, en la que predominan la teoría, las analogías intersemióticas y, en general, la aplicación de nociones abstractas a textos que, si bien no prescinden de sus contextos de publicación, redacción y lectura, son tratados desde la inmanencia las más de las veces. Diría, si podemos permitirnos la imagen, que los primeros capítulos se ocupan de lo que sucede entre un autor, su texto y sus nociones acerca de la música mientras este trabaja en su mesa, solo, como el narrador de «Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es», de Felisberto Hernández (NC 551)³; la segunda parte, en cambio, describe lo que sucede cuando el escritor sale a la calle. La escisión es artificial, pero ilustrativa.

Una metodología que se ha propuesto ser flexible, adaptativa e inclusiva, no puede —no debería— ignorar que solo añadiendo a los cuatro parámetros materiales de la música (altura, duración, intensidad y timbre) un quinto, el social, puede aspirar a formular un esquema completo de las relaciones posibles entre música y literatura. El objetivo fundamental de los trabajos anteriores a los que me referí al principio era comprender por qué y cómo un escritor incluía una proporción alta de nociones, referencias y recursos musicales en su producción literaria. Aunque ese objetivo ya comparte espacio con otros, permanece, y no se puede responder a esa pregunta en el contexto del Río de la Plata en el siglo XX sin, por lo menos, plantear la cuestión del tango.

La aplicación de la metodología que desarrollo en el capítulo 1 debe considerarse el principal objetivo de este trabajo. Entiendo que esto puede decirse de casi cualquier trabajo de investigación, pero si insisto en ello es a causa de esa falta de cohesión teórica en el campo de la crítica interdisciplinar que mencioné, puesto que me parece prioritario poner en práctica, más que una metodología cerrada, una manera de pensar y combinar herramientas teóricas. De este principio de trabajo derivan el resto de objetivos: en primer lugar, definir y explicar la noción de la música en el texto como generadora de sentidos y ampliadora del campo literario. En segundo lugar, realizar una «puesta al día» y exponer algún avance significativo en los estudios músico-literarios sobre Moyano y Hernández, lo cual no es sino una consecuencia del interés por poner en funcionamiento esa

³ De ahora en adelante, salvo que se indique lo contrario, todas las referencias a textos de ficción de Felisberto Hernández se harán en el cuerpo del texto mediante las siglas NC (*Narrativa Completa*) y el número de página, que remite a la *Narrativa Completa* de la editorial Cuenco de Plata, al cuidado de Jorge Monteleone (Hernández, 2015a).

metodología mixta para el estudio de música y literatura en autores concretos. Estas tareas, mientras se van completando, definirán el tercer y último objetivo central: entender la función de la música como *vector* en los textos y las tradiciones literarias en las que aparece.

La estructura, las ideas secundarias y los materiales de trabajo de esta tesis han cambiado notablemente durante su desarrollo, y lo mismo ha ocurrido con el planteamiento de algunas hipótesis, que no se han sostenido tras un examen honesto de las premisas en que se fundaban y las conclusiones que arrojaban: no todos los paralelismos que esperaba encontrar entre Moyano y Hernández son tales, y algunos, inesperados, se impusieron por sí mismos, como dije que sucedió con el asunto del tango. No todas las ideas que ahora considero fundamentales, como las que vertebran el apartado final del capítulo 2, estaban aquí desde el principio, o habían sido previstas. Quisiera apuntar, no obstante, que la hipótesis del trabajo original, que ya se perfilaba en tareas anteriores, no ha cambiado ni se ha sustituido. Todo lo que he escrito se apoya en la idea esencial de que, en la mayoría de los casos, cuando los autores, especialmente los escritores músicos, elaboran textos donde la presencia de la música es tan evidente y sus funciones son tan diversas, están convocando al discurso literario algo del discurso musical, algo que puede «ser» porque manifiesta su entidad, pero no es totalmente inteligible en términos ajenos a los propios porque esa, precisamente, es su característica dominante. Antes me referí a una capa musical del texto, de su «tejido», y si lo explico en términos que pueden considerarse metafóricos es porque a menudo esta ha demostrado ser la manera más eficiente de hablar sobre algo que existe, está ahí, pero es hasta cierto punto *inefable*, como explica Vladimir Jankélévitch. En su mayor parte, esta tesis tiene como finalidad justificar cómo y por qué funciona esta manera de pensar y decir, no solo desde la crítica sino también desde la perspectiva de los propios autores.

* * *

En la versión de Ovidio recogida en las *Metamorfosis*, la muerte de Orfeo sobreviene por mano de las Bacantes, las Ménades, en el libro XI. Retirado en los montes tras la pérdida definitiva de Eurídice, Orfeo sufre soledad y celibato voluntarios, y permanece entregado a su música, que sigue obrando prodigios: los árboles lo han seguido monte arriba y lo rodean, y ondulan al son de su voz, y los animales lo escuchan

embelesados. Cuando descenden las Furias sobre él, Orfeo opone una breve resistencia y por unos momentos su música todavía las mantiene a raya («la piedra en mitad de su aérea trayectoria se siente doblegada por la armonía de la voz y la lira [...]»); pero ellas lo atacan con piedras y palos, uno de los proyectiles rompe la lira del músico, y los gritos y flautas de ellas, en el frenesí, tapan su voz. Arrasada la flora y fauna que se había congregado a la sombra de la música, las Ménades desgarran su cuerpo con uñas y dientes⁴. La lira y la cabeza descenden por el río Hebro hacia el mar, hasta llegar a la playa de Lesbos, en Metimna; rotos la lira y el cuerpo del músico, se orillan en los márgenes del mito. No había nadie en el monte para disputar el cadáver de Orfeo como los griegos disputaron el de Aquiles, y nadie podrá decir cómo era su música, cómo era el escudo de Orfeo: con el héroe muere también su canto y la entidad de su arte se deshilacha, como las fibras de su cuerpo. Con la muerte del héroe su música, el motor del mito, se pierde para siempre.

Parece que, con el paso de los siglos, a la fuerza hemos convenido en entender los mitos como metáforas. Es en la «Obertura» a *Lo crudo y lo cocido* (1964) donde Claude Lévi-Strauss más ha insistido en las similitudes entre la música y los mitos, que son presentados allí como «lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse» (Lévi-Strauss, 2002: 25). Que la música sea un lenguaje que prácticamente todos entienden pero solo unos pocos pueden hablar, que sea el único código caracterizado por la contradicción de ser «a la vez inteligible e intraducible», según el filósofo «todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual estriban y que guarda la llave de su progreso» (*ibid.* 27).

Lejos de considerar a nuestros autores seres «semejantes a los dioses», este trabajo sí se propone arrojar algo más de luz sobre qué puede ser para nosotros, lectores, lo excepcional de sus discursos literarios, y cuánto depende esa cualidad de la asistencia de su cruce con el otro discurso, el que es «inteligible e intraducible». Daniel Moyano y Felisberto Hernández son dos de los escritores en lengua española que durante el siglo pasado han intentado con más energía no incurrir en las omisiones de costumbre, es decir: pertenecen, si se quiere, a la minoría de los que han intentado imaginar un escudo para

⁴ Julio Cortázar recuperaría este episodio en el relato «Las ménades» (*Final del juego*, 1956), que relata cómo, durante un concierto organizado para celebrar «las bodas de plata del maestro con la música», el público exaltado acaba devorando al director de la orquesta.

Orfeo. Esta clase de esfuerzo dibuja una veta fina pero cada vez más visible en el mapa de la literatura hispanoamericana, y las páginas que siguen buscan, en definitiva, perfilar mejor sus contornos.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Introduzione:

Lo scudo di Orfeo

Secondo il mito, era il figlio del dio Apollo e della musa Calliope, Orfeo il Tracio, il miglior musicista di tutti i mortali: colui che addormentò con il suo canto Cerbero sulla porta dell'Ade e salvò gli Argonauti dalle Sirene suonando una musica più bella di quella dei mostri; colui che istituì tra gli uomini i culti di Hermes e Apollo, e li istruì nella magia, nel canto e nell'astrologia. Pindaro, Platone e Ovidio, tra gli altri, hanno dato notizia delle sue prodezze e della sua tragica fine. Secondo le *Metamorfosi*, quando Orfeo cantò chiedendo clemenza per Euridice di fronte a Persefone e Plutone, avvennero i prodigi: «Tantalus non cercava di raggiungere l'acqua che gli sfuggiva, la ruota di Ixion si fermava, gli uccelli non facevano preda sul fegato e tu, Sisifo, sedevi sulla tua roccia» (*Metamorfosi*, X). Anche Plutone si commuove, ma se queste –la canzone e la lira– sono le armi di Orfeo, poco altro si dice su di esse: Ovidio ci farà notare che «mentre parlava e faceva vibrare le corde che accompagnavano le sue parole, le anime senza sangue piangevano per lui» (*id.*), però non darà ulteriori dettagli di come era quel canto o come risuonava la sua lira.

Forse siamo invidiosi di altri eroi: Omero dedica centotrenta versi alla descrizione dello scudo di Achille (*Iliade*, XVIII, 478-608), e Virgilio cento tre (*Eneide*, VIII, 625-728) alla descrizione di quello di Enea, che contiene scolpiti «la storia d'Italia e i trionfi di Roma» (*ibid.* VIII, 627). Quando, poco prima nello stesso canto, Venere li richiede, Vulcano scende verso le fucine dell'Etna, e i Ciclopi smettono di lavorare a un fulmine per lo stesso Giove per dedicarsi alla forgiatura delle armi del figlio della dea. Lessing ritorna sul problema nel suo *Laocoonte* (1766); della maestà e della raffinatezza di quegli oggetti magici, vagamente possibili, forgiati dagli dei, i poeti si sforzano di darne prove e dettagli. Naturalmente, le gesta dei guerrieri sono raccontate minuziosamente

(comprese quelle di Orfeo), ma, come difende lo stesso Lessing, i passaggi che entrambi i poeti dedicano allo scudo dei loro eroi sono esattamente delle ecfraisi. Se non fosse per l'archeologia, avremmo migliori notizie di uno scudo inventato che dei veri scudi degli opliti; i poeti si sforzarono di comunicare la loro grandezza.

Nella musica dei miti ci viene però chiesto di fidarci. Ci sono notizie, spesso brevi, degli effetti della loro magia, decisivi per lo sviluppo della storia, e quando siamo in presenza di una descrizione di più ampio respiro, essa tratta dei suoi effetti e non della musica in sé. Orfeo, il cui canto ammansava le bestie e muoveva persino alberi e frantumava pietre, ne è un esempio, forse il migliore, ma solo uno dei tanti: lo stesso vale per le malvagie Sirene, la ninfa Eco, Anfione o il citarista Arione di Lesbo; al di fuori della tradizione greca, stesso discorso si può fare per il canto del re David, le trombe che abbattono le mura di Gerico o quelle che suoneranno nell'Apocalisse... Dell'estrema bellezza o del potere soprannaturale della musica abbiamo abbondanti notizie nella letteratura, ma è raro trovare dettagli. Queste musiche, e in particolare quelle di Orfeo, sono sempre «molto belle» o «le più belle», però nulla di più si dice su di esse. Nessuno si aspetta una partitura –che in ogni caso sarebbe inconcepibile, perché presso i greci ancora non esistevano– come nessuno si aspetta un disegno dettagliato dello scudo del Pelide. Però nessun poeta ha dedicato una lunga sequenza di versi, anche solo un quarto di quelli che Omero consacrò ad Achille, a descrivere i piaceri dell'udito con una determinazione simile a quella che si usava per i piaceri della vista?

Lo studioso medievale Boezio raccoglie un aneddoto da Pitagora, in cui il saggio salva dalla perdizione «un giovane di Tauromenion ubriaco, sotto gli effetti di un suono del modo frigio, rispondendogli con un canto spontaneo» (*De Musica*, I, 1, 185). A quanto pare, il vino, la musica –sbagliata– e la gelosia per una prostituta che «si era rinchiusa nella casa di un rivale» avevano alienato il ragazzo, e il Maestro, riconoscendo fino in fondo [boh, non capisco bene la questione musicale di cui si parla] la scala frigia, «raccomandò di cambiare il “modo” e di temperare così lo spirito del giovane impazzito fino a portarlo ad uno stato d'animo completamente pacifico». In questo frammento di Boezio seguono altri esempi, più scarsi nei dettagli:

Terpandro e Arione di Metimna hanno estirpato agli abitanti di Lesbo e agli ionicis malattie molto gravi con la forza del loro canto. Ismenia di Tebe, d'altra parte, a molti beozis, oppressi dai tormenti del dolore della sciatica, dicono che con «modi» ha dissipato tutti i loro fastidi. E anche Empedocle, una volta che un suo ospite stava essendo aggredito con la spada da un individuo, fuori di sé, perché diceva che suo

padre era stato condannato per causa sua, si dice che fece un'inflexione nel «modo» del suo canto e così temperò l'ira del ragazzo (*id.*).

In un certo senso queste storie si discostano poco dai miti orfici: la musica si presenta come una forma di magia, quasi mai separata dalla parola o dal canto, e non ci viene dato quasi mai alcun dettaglio, né descrittivo né esplicativo, su come funziona quella magia o, almeno, com'è quella musica che compie prodigi. I primi narratori dell'aneddoto dovettero pensare che delle gesta musicali di un filosofo si dovessero dare più particolari: Socrate e Aristotele avevano già affermato l'infalibilità dei vari modi musicali per influenzare lo stato d'animo di chi suonava e di chi ascoltava⁵.

Ma l'episodio, oltre al suo interesse in sé, ci aiuta a focalizzare il vero problema, che non è la mancanza di storie sulla musica e sui prodigi, ma la persistente carenza di dettagli sulla forma e sul metodo di quella musica. Ovviamente, come poteva la narrazione rendere conto della musica meglio della musica stessa? Certo, nemmeno vedere lo scudo di Achille non è paragonabile alla lettura della sua descrizione, ma Virgilio e Omero sembrano considerare che, in ogni caso, anche se non è uguale o migliore, ne vale la pena; e ciò che il canto dell'aedo perde in precisione guadagna in eloquenza. Non così la musica: la sua presenza è fondamentale nel testo o nel mito, nelle Sacre Scritture, a partire dalla creazione del Mondo e delle sue Sfere, ma nonostante ciò o proprio a causa di ciò –questo è, in fondo, il nostro punto di partenza–, non ci sembrava necessario entrare nei dettagli. Dalla musica più bella, insomma, non ci si può aspettare descrizioni precise da parte dei poeti, e la più bella di tutte, quella delle Sfere (ci torneremo), non può nemmeno sentirsi.

Il fatto che la presenza della musica nella letteratura occidentale sia riconducibile alle sue prime fonti testuali –quelle letterarie– e che la tendenza ad attribuire il peso narrativo e descrittivo alla componente visuale ed episodica non sia diminuita fino ad oggi solleva inevitabili interrogativi. Perché dovremmo concedere o riconoscere tanta importanza a qualcosa di poco citato nel testo? Come è possibile che al lettore sia richiesto ripetutamente lo sforzo, in generale alla fine compiuto, di ricostruire la rappresentazione dei prodigi appena accennati? Forse non è possibile parlare con correttezza di musica? Vladimir Jankélévitch, in *La musica e l'ineffabile*, sostiene che ciò non è del tutto certo: molto di quello che diciamo sulla musica «sono modi di parlare, metafore e analogie

⁵ Platone, *Repubblica*, III, 398-403, e *Leggi*, VII 812; Aristotele, *Politica*, VIII, 5.

dettate dalle nostre abitudini verbali e discorsive» (2005: 42), abitudini che si avvicinano, ma non raggiungono il loro obiettivo. Lontano dalle possibilità dell'ecfrasi poetica, così feconda secondo Lessing, o dalla semplice descrizione di atti e realtà visivi o immaginati, il discorso parlato o scritto sulla musica sembra ripercorrere la natura stessa della musica, che, in quanto essa stessa discorso, è refrattaria ad essere narrata o riferita mediante termini a essa estranei.

Questo sembra condannare la musica che appare nella letteratura a una sorta di deissi *ad fantasma* permanente, in cui la musica non si trova mai nel 'qui' del testo, né può essere collocata in un luogo raggiungibile, essendo sempre altrove. Non credo sia necessario affermare che entrambi i discorsi, il letterario e il musicale, «servono» a fini opposti, ma sembra vero che questo continuo movimento, questo processo di portare la musica nel testo per poi eluderla, rivela un conflitto ricorrente, come se gli autori e i filosofi considerassero automaticamente l'ingerenza della musica nel linguaggio come un'affermazione affine a quell'altra secondo la quale «si può pensare, ma non si può dire», una delle famose scoperte del Wittgenstein del *Tractatus*. O, nelle parole di Pascal Quignard, in *L'odio alla musica*, quella forza che «ipnotizza e costringe l'uomo a disertare ciò che può essere espresso», quella per cui, conclude Quignard, «durante l'ascolto, gli uomini sono prigionieri» (1998: 120).

Chi segue questa linea di pensiero, quella che si allontana dagli scrittori di epoche diverse e soprattutto dai filosofi del Novecento, corre il rischio di finire per concettualizzare la musica che si manifesta nella letteratura come una trappola che gli autori si sono posti, un tentativo di referenzialità estesa che va rinunciato nel momento stesso in cui si propone. Ora, questa incompatibilità, sulla quale torneremo più avanti, può essere intesa in due modi opposti: un modo che appella al Wittgenstein del *Tractatus* e si concretizza in un altro noto aforisma, potenzialmente terribile, secondo cui «è meglio tacere su ciò di cui non si può parlare». Questa via deve condurci velocemente e inevitabilmente alla conclusione che tutte queste parsimoniose e fugaci allusioni alla musica di Orfeo e degli altri personaggi musicisti sono piccoli fallimenti semiotici, che più o meno manifestamente portano alla confessione del fallimento. Altri passaggi più ampi che vedremo nei capitoli successivi, il cui valore estetico potrebbe indurci a considerarli tentativi ben riusciti, dovrebbero essere letti anch'essi come fallimenti, solo più grandi e strepitosi, a causa della loro estensione e dell'impegno dei loro autori di forzare la confluenza di due lingue che sarebbero già inconciliabili.

L'altro modo è leggere l'invocazione della musica in letteratura come fenomeno problematico –nel senso più stimolante del termine– e generatore di significati, una possibilità di arricchimento che attrae, in parte, il lettore, e che richiede da parte dell'autore una consapevole volontà, che il critico non ha bisogno di approfondire alla radice (sarebbe fallace), ma deve verificare con argomentazioni. Questo è il campo di lavoro della nostra ricerca. Da quanto detto finora ne consegue che è impossibile considerare nella sua totalità la varietà dei tentativi di introdurre la musica nel testo della recente storia letteraria occidentale. Limitare i casi studio è la prima necessità di una ricerca che non vuole operare solo sul piano teorico: circoscriverli a pochi sembra l'ideale soprattutto quando si sperimentano metodologie di analisi differenti e, in certi casi, con poca prospettiva storica.

La ricerca di un genere letterario al riparo dalle concomitanze materiali tra musica e poesia (che potrebbe inclinarsi troppo verso il piano fonologico) e non-performativo (teatro o opera), porta quasi per forza alla narrazione, e, dato il mio interesse per le possibilità della musica contemporanea (cioè post-tonale) nell'analisi dei testi, era inevitabile attenersi alla narrativa scritta dal Novecento in poi. Così, il primo autore trattato nel nostro progetto di tesi è lo scrittore e pianista uruguayano Felisberto Hernández (1902-1964), che non solo compie questi parametri, ma ha anche ricevuto poca attenzione da parte della critica interdisciplinare. In altre parole: Hernández è uno scrittore musicale, che ha pubblicato quasi esclusivamente narrativa e il cui lavoro mostra una notevole presenza musicale e un'evidente inclinazione verso i compositori post-romantici, seppure non esclusivamente.

Sulla base di precedenti lavori sul rapporto tra musica e narrazione in Hernández, ho ampliato i miei studi e, con la prospettiva di strutturare un progetto più ampio per una tesi di dottorato, ho deciso di non limitarmi a un solo scrittore, ma di attenermi al genere narrativo nell'area culturale del Rio de la Plata durante il XX secolo. Va notato che l'argentino Daniel Moyano non era contemplato nel progetto originale; in compenso, Ernesto Sábato e Roberto Arlt hanno avuto un ruolo di primo piano. Tuttavia, man mano che avanzavamo nella lettura di altri autori che, per il loro legame con la musica, presentavano un forte interesse per il nostro studio (l'argentina Alicia Steimberg, l'uruguayano Leo Maslíah...), le similitudini tra le strategie narrative e le preoccupazioni estetiche di Daniel Moyano e Felisberto Hernández hanno quasi imposto una ristrutturazione del progetto. Il componente musicale della narrazione moyoniana, al quale i critici tendono ad avvicinarsi partendo dalla poetica dell'esilio o dall'analisi

tematologico della violenza e della memoria, era stato poco studiato, come quello di Hernández.

Sábato e Arlt sono stati così inclusi nella nomina degli autori di un capitolo collettivo sul tango, genere musicale molto presente nella loro prosa. Questo è, in sostanza, lo schema finale della nostra tesi: da un lato, uno studio dettagliato dei meccanismi musicali presenti nella narrativa di Felisberto Hernández e Daniel Moyano, il cui confronto si giova (credo) anche delle loro diverse nazionalità; dall'altro, uno studio generale della presenza del tango nella letteratura del Rio de la Plata durante il XX secolo. Queste due sezioni sono precedute da un ampio quadro teorico che è una riflessione sulle possibili modalità di approccio allo studio interdisciplinare di questi (e di altri) autori. Detto ciò, il tema del tango nella letteratura di entrambe le sponde rioplatensi, che mi era sembrato necessario affrontare anche se non ero ancora cosciente riguardo il modo con cui delinearlo, ha subito mostrato una profondità di sfumature e problematicità tale che relegarlo a un breve capitolo sembrava di una superficialità intollerabile. A causa della sua articolazione più complessa, della sua tradizione testuale più canonica e consolidata e del suo rapporto con il problema dell'identità nazionale, ho scelto finalmente il tango argentino e ho esteso il capitolo collettivo alla seconda parte della tesi, che risultò configurata della seguente maniera: una prima parte composta da tre capitoli tratta lo studio e il confronto delle opere di Moyano e Hernández proponendo soluzioni metodologiche alla comparazione, mentre la seconda parte, senza divisioni di capitoli, è dedicata all'evoluzione del tango nella letteratura argentina dal 1900 ad oggi.

La struttura bipartita corrisponde all'approccio metodologico aperto da cui nasce l'intero progetto, la cui vocazione non è solo analitica, ma anche teorica. È proprio per questo motivo che non ci appelliamo a una sola scuola o un solo autore attraverso i quali fondare tutte le nostre riflessioni, a meno che non consideriamo come una specie di scuola le parole di Noé Jitrik sul ruolo del comparatismo nella teoria letteraria: un modo di esercitare una critica che «richiede a sua volta un'altra teoria o, per meglio dire, deriva da una accumulazione teorica che inizia a delimitare fenomenologicamente un oggetto per trovare le vie operazionali che portano a quello che sarebbe il centro stesso della testualità» (Jitrik, 2002: 31). Jitrik scrive circa quello sguardo particolare al pensiero critico-letterario:

Cerco di designarlo come «lo sguardo semiotico» [...]. Si tratta piuttosto di uno sguardo, o di un atteggiamento che, perseguendo la forma evasiva del significato

di un testo, si avvicina al suo processo di costituzione come testo, determinandone l'esistenza oggettiva, indagando nella sua natura soggettiva, creando con la considerazione di entrambi gli aspetti un modello di comprensione che è anche un modello di comprensione del mondo (*ibid.* 31).

Per questa ragione, il nostro è, in primo luogo, un lavoro sulle possibilità teorico-critiche di approccio all'analisi dei testi letterari in cui la musica gioca un ruolo importante e si istituisce come un ulteriore strato della trama del testo. Dirò poi che il nostro oggetto di studio non si inquadra in una teoria già esistente, né gli viene assegnato esclusivamente una sola teoria; è stato scelto piuttosto perché è configurabile come un oggetto di studio su cui dispiegare determinate esigenze critiche che, di conseguenza, possano essere estrapolate ad altri casi. In altre parole, le opere di Felisberto Hernández e Daniel Moyano, oltre ad essere state poco studiate in questi termini, sono due magnifici esempi del loro genere, e presentano il potenziale per diventare esempi paradigmatici dell'applicazione di una teoria adattiva musico-letteraria, che si articola a seconda del caso in cui viene applicata.

Ciò non significa, ovviamente, ricominciare da zero ogni volta: non è ciò che si intende fare qui. I lavori della professoressa Cecilia Corona sulla musica nell'opera di Moyano (Corona, 2005 e 2014), ad esempio, sono assai interessanti e possono essere intesi come una guida che direi essenziale. La lettura della musica di Schoenberg fatta da Theodor W. Adorno, le riflessioni di Jeanne Hersch e Gilles Deleuze sul tempo musicale o la sistematizzazione orientativa dei «paesaggi sonori» di Murray Schafer sono tutte prospettive essenziali per questa tesi, così come il saggio di Vladimir Jankélévitch su musica e significato (Jankélévitch, 2005). Ma devo insistere sul fatto che nessuno di questi lavori è «il principale», ma che essi sono fondamentali per configurare i diversi aspetti della metodologia che propongo.

L'esposizione dei problemi teorici di una comparazione e integrazione unitaria dei discorsi musicali e letterari occupa il primo capitolo, il cui carattere è introduttivo ed eminentemente metodologico. Lo scopo ultimo di queste prime pagine è quello di delineare il quadro teorico per il resto della Parte I; ritengo però che esso abbia anche un valore intrinseco, poiché la metodologia che sto delineando trova una maggiore giustificazione, essendo il suo ulteriore obiettivo, per quanto possibile, quello di proporre modi di pensare e di intendere strategie che, se dimostrate proficue nei capitoli successivi, potrebbero essere utili –con le loro conseguenti estensioni e sviluppi– anche fuori da questo nostro lavoro.

A tal fine, cercando una maggiore chiarezza teorica, ho cercato di organizzare lo studio dei testi secondo i principali aspetti della finzione letteraria in cui la musica può acquisire un significato decisivo. Il capitolo 2 presenta uno studio dei modi più rilevanti di influenza «esogena» che la musica può esercitare: in primo luogo, il modo in cui Hernández e Moyano la trattano come un riferimento esterno: in altre parole, come il tema della musica appare in alcune delle loro finzioni. Nella seconda sezione, la più lunga del capitolo, analizzo alcune idee estetiche rilevanti e l'opera di compositori che hanno influenzato il credo estetico dei nostri autori: Igor Stravinski ed Erik Satie in Felisberto Hernández, Ludwig van Beethoven in Daniel Moyano, e la rivoluzione atonale della Seconda Scuola di Vienna in entrambi, anche se principalmente in Hernández. Infine, propongo una «filiatura estetica» dei due scrittori alle rispettive correnti estetiche dominanti degli ultimi secoli, quella romantica per Daniel Moyano, quella moderna per Hernández.

Il capitolo 3, «Spazio, tempo e memoria», si occupa dell'argomento contrario: l'influenza «endogena» della musica, cioè come la musica modifica dall'interno le istanze principali del discorso narrativo, lo spazio e il tempo (cioè il cronotopo baktiniano o lo spazio-tempo di Einstein) e la memoria. Qui si evidenzia una delle principali affinità inalienabili tra musica e letteratura, la sua natura temporale, e si recupera l'antica tradizione della Musica delle Sfere per essere aggiornata attraverso il concetto di «paesaggio sonoro», sviluppato da Murray Schafer nell'ormai classico *The tuning of the world* (Schafer, 1977). Prima della fine, si propone una combinazione delle tre istanze studiate per elaborare un commento sull'esilio nell'opera di Daniel Moyano, soprattutto nel romanzo *Donde estás con tus ojos celestes*. Il capitolo si chiude con una parziale conclusione sui contrasti e sulla fusione tra discorso musicale e letterario, e la potenzialità –in parte già realizzata– che la musica comporta per gli scrittori musicisti; cerco, in breve, di rispondere al perché e al come di questa doppia articolazione discorsiva.

La Parte II della tesi non è suddivisa in capitoli, bensì in sezioni, paragrafi e punti, come i capitoli della Parte I. Ho ritenuto che questa struttura fosse la più naturale per il soggetto di cui mi occupo: l'influenza e le conseguenze della nascita, diffusione, intronizzazione e decadenza del tango all'interno della letteratura argentina, soprattutto nella narrativa. Il testo è presentato come un viaggio storico che pretende esporre come la narrativa argentina abbia cambiato il tema del tango e come questo tema sia talvolta servito a chiarire o polarizzare le posizioni politiche, culturali e identitarie degli scrittori.

Dopo la sezione introduttiva, «Una questione nazionale», nella sezione 2.1 sviluppo un'esposizione cronologica, che si sofferma sui conflitti già affrontati dalla critica però da altri punti di vista, con lo scopo di fornire altre sfumature dalla prospettiva del tango: la «polemica del meridiano intellettuale», la configurazione –contestata– di un'identità culturale nazionale, il trattamento della crisi della musica nazionale da parte del gruppo *Sur* o il dibattito sull'origine e i valori della musica popolare per la giovane società argentina; la sezione 2.4, «Musica di fondo», ritorna a questo discorso per esaminare alcuni aspetti meno batutti dalla critica, come le opere che potrebbero costituire una «letteratura del tango» (Bernardo Verbitsky, i fratelli González Tuñón, Norah Lange) o quelle che devono parte della loro ricchezza semantica alla loro inclusione, come nel caso di *Adán Buenosayres* (1948), di Leopoldo Marechal. Le sezioni centrali sono dedicate ad un esame della concettualizzazione del tango in Jorge Luis Borges ed Ernesto Sábato, e al commento di un'altra opera, dimenticata, in cui la musica gioca un ruolo fondamentale: *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1965), di Ernesto Sábato ed Eduardo Falú. L'ultima sezione, «*Las orillas de un ancho río*», prende il titolo dall'omonima monografia di José Luis Rodríguez Salinas, ed esplora le possibilità di adottare un'ipotesi transnazionale sull'origine del tango che sia eloquente anche nel descrivere i suoi rapporti con la letteratura. La parte finale del capitolo contiene alcune note sulle ultime derivazioni del tema, ed è articolata come conclusione di tutto quanto è stato esposto sopra.

Questa seconda parte, la cui origine ho spiegato sopra, deve funzionare anche come risposta alla prima, nella quale predomina la teoria, le analogie intersemiotiche e, in generale, l'applicazione di nozioni astratte a testi che, pur non prescindendo dei loro contesti di pubblicazione, scrittura e lettura, sono trattati per lo più immanentemente. Direi, se possiamo permetterci l'immagine, che i primi capitoli trattano di ciò che accade tra un autore, il suo testo e le sue nozioni sulla musica mentre lavora al suo scrittorio, in solitudine, come il narratore di «Hoy estoy inventando algo que aún no sé lo que es», di Felisberto Hernández (NC 551)⁶; la seconda parte, invece, descrive cosa succede quando lo scrittore esce in strada.

Una metodologia che si propone di essere flessibile, adattabile e inclusiva, non può –e non deve– ignorare che solo aggiungendo ai quattro parametri materiali della musica

⁶ D'ora in poi, salvo diversa indicazione, ci riferiremo all'opera di Felisberto Hernández mediante l'acronimo NC (*Narrativa Completa*) e il numero di pagina che fa riferimento alla *Narrativa Completa* della casa editrice Cuenco de Plata, a cura di Jorge Monteleone (Hernández, 2015a).

(altezza, durata, intensità e timbro) un quinto, quello sociale, può aspirare a formulare uno schema completo dei possibili rapporti tra musica e letteratura. L'obiettivo fondamentale degli studi precedenti a cui ho fatto riferimento prima è stato quello di capire perché e come uno scrittore ha incluso un'alta percentuale di nozioni, riferimenti e risorse musicali nella sua produzione letteraria. Fondamentalmente anche questo è il nostro obiettivo. E, nel contesto del Rio de la Plata nel XX secolo, non si può rispondere a questa domanda senza, almeno, sollevare la questione del tango.

L'applicazione di questa metodologia che ho sviluppato nel capitolo 1 deve essere considerata l'obiettivo principale di questo lavoro. Capisco che questo si può dire di quasi tutti i lavori di ricerca, ma se insisto è a causa di quella mancanza di coesione teorica nel campo della critica interdisciplinare: riteniamo che mettere in pratica, piuttosto che una metodologia chiusa, un modo di pensare e combinare strumenti teorici è una priorità. Il resto degli obiettivi deriva da questo principio di lavoro: in primo luogo, definire e spiegare la nozione di musica nel testo come generatore di significato e amplificatore del campo letterario. In secondo luogo, realizzare un aggiornamento e compiere progressi significativi negli studi musico-letterari su Moyano e Hernández, che non è che una conseguenza dell'interesse di mettere in atto una metodologia mista e aperta per lo studio della musica e della letteratura in autori concreti. Questi compiti, man mano che vengono portati a termine, definiranno l'obiettivo centrale ultimo: comprendere la funzione della musica come vettore nei testi e nelle tradizioni letterarie in cui essa appare.

La struttura, le idee secondarie e i materiali di lavoro della nostra tesi sono cambiati notevolmente durante il suo sviluppo, e lo stesso è accaduto con l'esposizione di alcune ipotesi, che non hanno resistito a un esame onesto dei presupposti su cui si sono basate e le conclusioni che hanno generato: non tutti i parallelismi che mi aspettavo di trovare tra Moyano e Hernández si sono rivelati tali, e alcuni, inattesi, si sono imposti, come ho detto che è successo con l'approccio al tema del tango. Non tutte le idee che ora considero fondamentali, come quelle che formano la spina dorsale della sezione finale del capitolo 2, erano presenti o erano state previste fin dall'inizio. Vorrei sottolineare, tuttavia, che l'ipotesi del piano originale della tesi non è cambiata e non è stata sostituita da un'altra. Tutto quello che ho scritto si basa sull'idea essenziale che, nella stragrande maggioranza dei casi, quando gli autori, soprattutto gli scrittori musicali, producono testi in cui la presenza della musica è così evidente e le sue funzioni sono così diverse, richiamano al discorso letterario qualcosa del discorso musicale, qualcosa che può «essere» perché manifesta la sua entità, ma non è totalmente intelligibile in termini estranei rispetto ai

propri perché, appunto, essa è la sua caratteristica dominante. Prima ho parlato di uno strato musicale del testo, del suo «tessuto», e se lo spiego in termini che possono essere considerati metaforici è perché si è spesso dimostrato il modo più efficace di parlare di qualcosa che esiste, c'è, ma è in qualche modo ineffabile, come spiega Vladimir Jankélévitch. Per la maggior parte, la nostra tesi mira a giustificare come e perché questo modo di pensare e di dire funziona, non solo dal punto di vista della critica ma anche da quello degli stessi autori.

* * *

Nella versione di Ovidio raccolta nelle *Metamorfosi*, la morte di Orfeo avviene per mano delle Baccanti, le Menadi, nel libro XI. Ritirato in montagna dopo la definitiva morte di Euridice, Orfeo soffre la solitudine e il celibato volontario, e rimane devoto alla sua musica, che continua a fare prodigi: gli alberi lo hanno seguito sulla montagna e lo circondano, e ondulano al suono della sua voce, e gli animali lo ascoltano affascinati. Quando le furie scendono su di lui, Orfeo oppone una breve resistenza e per qualche istante la sua musica le tiene ancora a bada («la pietra nel mezzo della sua traiettoria aerea si sente piegata dall'armonia della voce e della lira [...]»); ma le furie lo attaccano con pietre e bastoni, e uno dei proiettili rompe la lira del musicista, e le loro urla e i loro flauti, freneticamente, coprono la sua voce. Dopo aver distrutto la flora e la fauna che si erano riunite all'ombra della musica, le Menadi gli strappano il corpo con unghie e denti⁷.

La lira e la testa discendono lungo il fiume Ebro verso il mare, fino ad arrivare alla spiaggia di Lesbo, a Metimna. Non c'era nessuno sulla montagna a contestare il cadavere di Orfeo come i greci contestavano quello di Achille, e nessuno sarà in grado di dire come era la sua musica, come era lo scudo di Orfeo: con l'eroe muore anche il suo canto e l'entità della sua arte è sfilacciata, come le fibre del suo corpo. Con la morte dell'eroe, la sua musica, il motore del mito, si perde per sempre.

Sembra che, con il passare dei secoli, abbiamo forzatamente accettato di intendere i miti come metafore. È nell'introduzione a *Il crudo e il cotto* (1964) che Claude Lévi-Strauss ha insistito di più sulle similitudini tra musica e miti, i quali sono presentati come «linguaggi che trascendono il piano del linguaggio articolato, senza cessare di

⁷ Julio Cortázar recupererà questo episodio nel racconto «Las ménades» (*Final del juego*, 1956), che racconta come, durante un concerto organizzato per celebrare «le nozze d'argento del maestro con la musica», il pubblico esaltato finisce per divorare il direttore d'orchestra.

richiedere, rispetto alla pittura, una dimensione temporale per manifestarsi» (Lévi-Strauss, 2002: 25). Quella musica è un linguaggio che praticamente tutti capiscono ma solo pochi possono parlare: è l'unico codice caratterizzato dalla contraddizione di essere «al tempo stesso intelligibile e in traducibile»; secondo il filosofo «tutto ciò rende il creatore della musica un essere simile agli dei, e la musica stessa il mistero supremo delle scienze dell'uomo, contro cui si oppongono e che detiene la chiave del loro progresso» (*ibid.* 27).

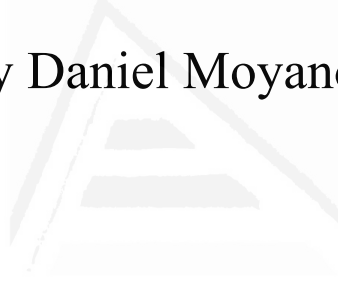
Lungi dal considerare i nostri autori come «esseri divini», quest'opera mira a far luce su ciò che è per noi l'eccezionalità dei loro discorsi letterari, e su quanto tale qualità dipenda dall'aiuto del loro incrocio reciproco, che è «intelligibile e in traducibile». Daniel Moyano e Felisberto Hernández sono due degli scrittori di lingua spagnola che nel corso del secolo scorso hanno cercato con grande energia di non incorrere nelle solite omissioni: appartengono difatti alla minoranza di coloro che hanno cercato di immaginare uno scudo per Orfeo. Questo tipo di sforzo disegna un filone sottile ma sempre più visibile sulla mappa della letteratura ispano-americana. Speriamo che le pagine che seguono aiutino a delinearne meglio i contorni.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Parte I

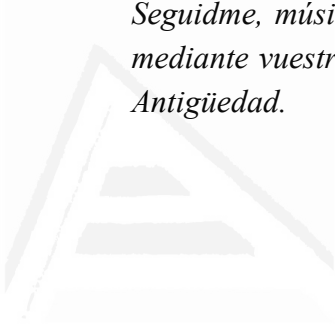
Música y narrativa en Felisberto Hernández
y Daniel Moyano



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 1.

Estado de la cuestión y propuesta teórica general



*Seguidme, músicos de hoy, y juzgad el asunto
mediante vuestras artes, desconocidas para la
Antigüedad.*

Johannes Kepler

1. Estado de la cuestión

La vertiente epistemológica de los estudios sobre música y literatura es uno de esos foros de debate que parece no cerrarse nunca, y en los que la variedad de voces y opiniones puede ser tan confusa como estimulante. Si quisiéramos imaginar ese debate sobre qué y cómo deben ser esos estudios interdisciplinarios como una hostería en el camino, al estilo de *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, se diría que allí llegan huéspedes de todos lados, y que algunos vienen de muy lejos: desde la neurología, la semiología, la lingüística, la filosofía, la antropología, la Gestalt... Esta multiplicidad de enfoques teóricos o escuelas desde las que se puede abordar la cuestión prueba no solo la complejidad del problema, sino también las marcadas diferencias entre casos de estudio. ¿Es que *La púrpura de la rosa* (1660), la primera ópera con texto de Calderón de la Barca,

puede estudiarse con los mismos procedimientos que *Sonata a Kreutzer* (1889), de Tolstoi, o la trepidante *¡Que viva la música!* (1977), del colombiano Andrés Caicedo? De hecho, incluso si nos atenemos a la literatura hispanoamericana, a un solo país y a un solo siglo, y a dos autores ciertamente afines, las dudas permanecen: una misma metodología, sin adaptaciones mayores, ¿serviría para explicar *La consagración de la primavera* (1978), de Alejo Carpentier, y los poemas de *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén?

En el artículo de Noé Jitrik acerca del concepto de «Literatura Comparada», al que me referí en la Introducción, el crítico argentino apuntaba que, aunque «la comparación solo es posible, en principio, entre objetos de una misma serie», en buena medida el procedimiento comparatista puede describirse como el proceso mediante el que «algo conocido sirve para conocer algo desconocido o, por lo menos, que será conocido a partir de las operaciones comparativas» (Jitrik, 2002: 24). Así, en ocasiones, «se producen travesías entre objetos situados en diferentes series; de lo que parecía irreductible de un objeto se puede desprender algún esquema, alguna regla que permite ingresar en el universo de otro en principio incomparable» (*id.*). Este principio teórico ha de ser, con matices en cada caso, el motor de esas lecturas interdisciplinarias a las que me refiero y, desde luego, es el de este trabajo. En otras palabras: partimos de la convicción de que, aunque de entrada los discursos musical y literario pertenecen a «series» distintas —para el lenguaje articulado, el musical por fuerza ha de parecer «irreductible»—, hay tanta música volcada en los discursos literarios de Moyano y Hernández que lo conocido de ambas series debiera permitirnos acceder a lo desconocido de su fusión. Además, en este trabajo habrá muy pocas comparaciones entre objetos particulares de series «en principio incomparables»; más bien se intentará pensar en objetos de una serie en términos de otra, porque así parece demandarlo ese objeto, de modo que el resultado final no sea meramente «una pluralidad de miradas sobre un texto, sino el producto de una relación entre esquemas o conceptos procedentes de un campo que resultan pertinentes para trabajar sobre un objeto propio de otro» (Jitrik, *op. cit.* 26).

Dicho esto, conviene reconocer que los procedimientos para conectar objetos y series, o bien objetos de series distintas, no están, por ahora, sistematizados en una sola metodología de análisis, con su tradición piramidal, sus ramificaciones y su jerarquía procedimental. A diferencia de tradiciones filológicas más arraigadas y mejor delimitadas, como la ecdótica, o corrientes académicas actuales de carácter más general pero con unos presupuestos básicos a los que la mayoría de sus adalides se adhieren, como

los *Cultural studies* o la crítica decolonial. Naturalmente, hay una larga tradición de comentarios y presupuestos teóricos músico-literarios en Occidente, que empieza, como tarde, en la *Poética* de Aristóteles, pero su puesta en práctica ha seguido vías muy diversas; y con frecuencia estas vías, paradójicamente (puesto que su fin último es el de conectar series divergentes), se ignoran entre sí. Buen ejemplo de ello son algunos libros colectivos a los que me refiero puntualmente en los capítulos siguientes (Rössner [ed.], 2000; Esteban, Morales y Salvador [eds.], 2002), donde el cariz interdisciplinar del estudio es el principio rector, pero al margen de eso y de la delimitación de un área de estudio geográfica o histórica compartida por los colaboradores, no suele haber paralelismos procedimentales reseñables entre las aportaciones que los conforman. Aunque ambos títulos, y otros similares, son mosaicos muy estimulantes de este o aquel campo literario, no deberíamos acudir a ellos en busca de coordinación metodológica (ni conviene valorarlos como si este fuera su objetivo último, o uno de los principales, cosa que no prometen)⁸.

Esta no es una crítica a la vocación abarcadora de estas publicaciones: muchas de las aportaciones que contienen son valiosas, naturalmente, y algunas incluso si no aplican *ninguna* metodología particular con rigor. No obstante, algunos de los críticos que sí han trabajado desde los presupuestos más estrictos de una u otra vía teórica, han señalado que además de la falta de cohesión teórica, en nuestro campo de estudio, a veces la excesiva laxitud teórico-crítica sí conduce a resultados confusos o de escaso valor. Por ejemplo, con respecto a los estudios músico-literarios dedicados a Felisberto Hernández, Bernat Garí apunta que los mayores obstáculos para un desarrollo mayor o mejor de estos estudios serían «la falta de una doble adaptación curricular por parte de la crítica, así como el desconocimiento de una terminología musical básica a nivel armónico, rítmico y melódico» (Garí, 2012: 74). Es decir, parte de la crítica que ha tratado tales aspectos en la narrativa de Hernández carecería de la formación, reglada o no, para manejar un metadiscurso crítico-teórico sobre la literatura y su equivalente sobre música con precisión, y todo indica que su competencia es notablemente mayor en el campo literario. Así pues, aquí no funciona la mecánica según la cual lo que conocemos sobre las series

⁸ Si ofrecen una notable coordinación procedimental otros trabajos colectivos que no delimitan el objeto de estudio por criterios historiográficos, geográficos o sociopolíticos, sino por principios metodológicos; un ejemplo de ello sería *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* (Alonso [comp.], 2002), aunque los estudios de esta clase tienden a presentar otro tipo de problemas, como veremos más adelante.

que queremos conectar contribuye a develar lo que desconocemos, antes resumida por Jitrik, porque al menos una de las condiciones no se cumple.

Es posible que el asunto de la formación musical influya, pero el número de las herramientas a disposición del crítico no es un factor más determinante que la elección, de entre todas ellas, de las adecuadas para la tarea. Antes de avanzar más conviene plantear, cuanto menos, esta cuestión, afortunadamente conflictiva: ¿cuáles son esas herramientas «adecuadas»? Por descontado, desde la Teoría de la Literatura —entendida esta como una disciplina crítica o académica que produce y revisa metodologías de análisis y especulación literarios, más o menos consensuadas por la mayoría de sus seguidores— la respuesta más directa apuntaría al comparatismo como punto de partida, pero, ¿no cabría tener en cuenta la Retórica como puente, vehículo y marco teórico de un estudio multidisciplinar como este, como proponen los trabajos de Federico Bañuelos y Rubén López Cano?

En cualquier caso, el crítico se verá casi en la obligación de posicionarse con respecto a algunas premisas fundamentales, como la de la teoría de la transubstanciación aplicada a la traducción literaria, que en última instancia contempla la posibilidad de una traducción intersemiótica «fidel», mientras que los estudios de base semiótica más radicales en sus planteamientos (*vid.* Alonso [comp.], 2002) parecen abocarnos a procedimientos tan rígidos como los de la doctrina estructuralista del siglo pasado⁹. Sea cual fuere la escuela de pensamiento que eligiéramos, todas trastabillan en el mismo punto, el problema que plantea Walter Benjamin en «La tarea del traductor»; solo que esa

⁹ Pedro Aullón de Haro, en un artículo breve acerca del lugar de la traducción literaria dentro de la Historia de la Literatura (las mayúsculas son suyas), de la que sería «indesglosable», escribe: «La traducción consiste en una transformación en la cual subsiste lo esencial, esto es el significado, cuya esencialidad no admite adscripción a accidente. Puede entenderse que el significado es substancia segunda determinadora y prodigiosamente penetrada de la substancia primera. Aquello que cambia desde el lenguaje objeto de traducción al lenguaje traducido es el accidente [...]. La traducción revela un proceso de transubstanciación mediante el cual la materia y la forma, los significados y los términos, se rehacen convirtiendo el propio y ejecutando otros accidentes» (Aullón de Haro, 2015: 29). Así, entendida la traducción como transubstanciación y esta como el «proceso mediante el cual materia y forma, términos y significados se rehacen en substancia segunda con otros accidentes» (*ibid.*, 30), el mismo proceso se podría amplificar hasta alcanzar una *translatio* intersemiótica, máxime si atendemos al origen teológico del término.

No deja de ser llamativo que el autor, en el mismo artículo, arremeta contra el «estructural-formalismo que envió al desván la filología humanística (la única conocida) y la hermenéutica bíblica y escriturística (el centro de la cuestión traductológica)» (*ibid.* 23), a cuyas manos la Filología del siglo XX habría sido «esquilmada en virtud de la supresión de los conceptos de tiempo, historia y cultura». En cuanto se pone en cuestión la integridad del signo literario, la elección de una metodología parece siempre problemática, cuando no proclive al enfrentamiento directo.

materia esencial de llegada que está más allá de la materialidad de la lengua, en nuestro caso, estaría más allá de la materialidad de la lengua y de la música:

La traducción, aunque no puede reclamar la perpetuidad para sus creaciones, diferenciándose así del arte, no niega su orientación hacia una fase última, definitiva y decisiva, de todo el porvenir y creación de las lenguas. En ella, en la traducción, el original crece hasta llegar a una atmósfera de la lengua, en cierto modo, más elevada y más pura; donde, por cierto, no puede vivir éste perpetuamente, así como tampoco la alcanzan, ni aproximadamente, todos los elementos que lo constituyen; pero sí, cuando menos, la señala de forma maravillosamente persuasiva como el ámbito de reconciliación y cumplimiento de las lenguas, predestinado e inalcanzable. No llega todo el tallo ni las raíces del original, pero en este ámbito se halla aquello que en una traducción es más que información. Con mayor exactitud puede denominarse este hueso substancial como lo que en ella misma no es traducible de nuevo (Benjamin, 1996: 340-341).

En torno a ese «hueso substancial» que «no es traducible de nuevo» giran estas primeras páginas, y de su naturaleza irresoluble emana la confusión que siempre tiende a envolver este tipo de consideraciones teóricas. Aunque quisiera reservar esto para el final del capítulo —ya anticipé en la introducción que sería parte de nuestro itinerario obligatorio—, precisamente porque cabe plantear cambios en algunos hábitos comunes a la hora de enfrentar esta clase de lecturas, parece importante establecer el contexto de partida. Debe quedar claro, en primer lugar, que es una de las premisas fundamentales de este trabajo que un marco teórico para estudios multidisciplinares con base literaria, si no quiere limitarse a un solo *corpus* para el que ha sido pulido a propósito —e incluso si quiere—, hará mejor en partir de los problemas mismos que caracterizan al objeto de estudio, antes que constituirse desde un plano ideal o a caballo de otras teorías previas, «prestadas» para la ocasión, y ocuparse luego de enfrentar esos mismos problemas.

Ahora bien, para que el marco teórico o cuanto menos algunos de sus planteamientos sean extrapolables a casos afines, el primer objeto de estudio debe servir como motor de reflexión acerca de los problemas interpretativos que lo trascienden: los que son producto de sus características genéricas (en nuestro caso, características de los discursos artísticos enfrentados, el literario y el musical), y no exclusiva o accidentalmente producto de sus características particulares. Dicho de otro modo: la obra narrativa de Daniel Moyano será un buen punto de partida para especular sobre las mejores maneras de acercarse a una narrativa en la que la música está tan presente y de la que, de hecho, depende en buena medida; no será muy productivo, aunque no

necesariamente vano, considerarlo un pretexto para especular sobre los escritores exiliados que tocan la viola; sí sería interesante para esbozar una hipótesis sobre escritores que *son* músicos; etcétera.

De ahí que, aunque la conveniencia de repasar la bibliografía crítica de corte interdisciplinar sobre las obras de Felisberto Hernández y Daniel Moyano es obvia, creo preferible examinarla a la luz de esta premisa metodológica. Mostrar ese contexto antes de presentar las directrices de trabajo que regirán el resto de la tesis debe ayudar a componerlas, valorarlas y, también, dicho de modo menos optimista, habrá de condicionarlas. En la Introducción me referí a la posibilidad —deseable— de aligerar a la palabra «problema» de su carga negativa en el marco de esta tesis; no deberíamos pasar por alto la fuerza generatriz de los «problemas» filosóficos y estéticos en literatura. La inclusión deliberada, evidente y prolija de la música en la obra de nuestros dos autores está llamada a ser «problemática», y es en buena medida la expresión de un «problema» de comunicación que a menudo no se nos muestra porque reclame una «solución», sino como una exhortación a que lo exploremos, del mismo modo que las circunvoluciones de la memoria en la narrativa de Felisberto Hernández no tienen como objetivo plausible recordar con exactitud o recordar *la* verdad, sino ahondar en la fascinación del proceso, como apuntaba Juan José Saer (1977: 307 y ss.).

De ello se sigue la segunda premisa fundamental de este trabajo: que tanto Moyano como Hernández desarrollan y exponen una problematización de la comunicación literaria, acentuada o «despertada» por la presencia de la música. Parte de la bibliografía específica sobre la relación entre sus respectivas obras y la música se ha concentrado, por una parte, en describir cómo esa presencia garantizaba —presuntamente— un aumento de la expresividad o la emotividad de los textos (y no es imperativo rechazarla), como si de pronto a novelas y cuentos les descubriéramos una suerte de banda sonora; por otra, en cómo dicha presencia permitía al crítico una mayor libertad poética o laxitud interpretativa, cosa que ya ha sucedido en numerosas ocasiones con Julio Cortázar¹⁰, e incontables veces con el tema del tango. A veces esta perspectiva puede no andar errada, pero puede ser insuficiente. El siguiente fragmento proviene de *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005), la novela póstuma de Daniel Moyano:

¹⁰ Un buen ejemplo sería el libro-disco *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz* (Peyrats Lausén [ed.], 1999).

Como los sonidos que se emiten no desaparecen nunca en el espacio, los latidos de Eugenia, aunque no existan en mi memoria y se los haya llevado el viento junto con aquel trapo blanco, saltan de aquí para allá, pasean por las ciudades más remotas y desconocidas del mundo atraviesan los mares y las nubes llevados y traídos por los mismos vientos que aquel día se llevaron la sábana. Y estos hechos, aunque parezcan imaginativos o «poéticos» a los ojos de gente no avisada, forman la trama de la realidad y es necesario tenerlos muy en cuenta para las búsquedas concretas. Y no es imposible, ni extraño, que en estos mismos momentos circulen por las calles de Madrid. Si tuviera capacidad para percibirlos, ahora mismo abriría la ventana y los escucharía con la misma fuerza que tenían cuando se agitaban debajo de la sábana en flor (Moyano, 2005: 37).

Un primer posible rasgo musical de este pasaje, cierre del capítulo 2, es su estructura temática A-B-A. Las partes A —hasta «sábana» en la línea 6, y desde «Y no es imposible...», en la línea 8, hasta el final— poseen lo que convencionalmente reconocemos como «belleza literaria» o «belleza lírica», y esta impresión emana, en parte, de su relación con la música. La parte B es una respuesta y una advertencia para las «gentes no avisadas», una declaración de intenciones que el Moyano más tardío inserta en su novela más personal. El oficinesco «búsquedas más concretas» puede o no ser deliberado, pues casi parece una invitación a que otros examinen el propio discurso, pero en cualquier caso este es un texto que marca sus propios límites de lectura: si hemos leído con cuidado a Moyano, si recordamos otras novelas como *Tres golpes de timbal* (1989) o relatos puntuales como «María Violín» (*Un silencio de corchea*, 1999), y, si estamos familiarizados, aunque sea superficialmente, con la tradición de la música especulativa y tenemos una noción aproximada de qué es la *Musica Mundana*, entenderemos mejor por qué Juan, el músico narrador y protagonista de la novela, habla de esos sonidos que «no desaparecen nunca en el espacio», y por qué podría llegar a escuchar los latidos del corazón de una niña de la Córdoba argentina, a través del tiempo y del espacio. A menudo sucede que la lectura más fértil de «lo musical» dependa de perspectivas como la que acabo de describir, y no tanto de puntuales paralelismos formales (la estructura A-B-A) o de su capacidad para elevar un impreciso índice estético del texto.

Huelga decir que no es posible leer a un autor exactamente como él quiso ser leído, más aún, leer lo que el autor puede considerar o no que logró escribir. Las consideraciones que siguen están dedicadas, más bien, a reflexionar acerca de cómo leer a Hernández y Moyano en los términos que ellos parecen explicitar en la obra misma y, puntualmente, en los paratextos disponibles, y a definir cuáles pueden ser las herramientas adecuadas para esa tarea. Como adelanté, este primer capítulo tiene una vocación más teórica que

analítica, y su núcleo está dedicado a una puesta en claro de los problemas y conceptos que necesitamos considerar si queremos acercarnos a la narrativa de estos autores, cuanto menos, en calidad de «gente avisada». Muchos y muchas, que pasaron antes por aquí, han allanado el camino para nosotros.

1.1 Felisberto Hernández

En Uruguay, los derechos de un autor y sus herederos sobre la obra caducan pasados cincuenta años de su muerte. Hernández, que probablemente lo tenía muy presente a raíz de su trabajo en la AGADU¹¹, le habría confiado a *Calita* (su madre, Juana Hortensia Silva) una frase ya célebre, creo, entre la crítica hernandiana reciente: «a mí me van a leer cincuenta años después que me muera» (Morena, *apud* Hernández, 2015b). En el año 2015, cuando se cumplían 51, la obra de Hernández vive un breve esplendor editorial: se publica una correspondencia razonablemente extensa, que además incluye algunas partituras de su autoría (*Cartas y partituras musicales*, Hernández, 2015b), la *Narrativa Completa* mejor acabada hasta la fecha (Hernández, 2015a), y algunas selecciones de textos como la cuidada por Anahí Barboza (Hernández, 2015c). Antes de que acabe el año, Penguin Random House —a través del sello Alfaguara— lanza en Latinoamérica una *Narrativa Reunida* (Hernández, 2015d) al cuidado de Hebert Benítez, que incluye algunos relatos menos que la de Monteleone; (Hernández, 2015a; la que sigo aquí); la edición española de Alfaguara no llega hasta 2019.

Comparada con la de Daniel Moyano, la biografía de Felisberto Hernández resulta casi plácida¹². Nacido en el montevideano barrio de Atahualpa en 1902, en una familia de clase media, comienza a los 9 años sus lecciones de piano con Celina Moulié, que se prolongan hasta que cumple 11. Algo más tarde, y tras su paso por el Conservatorio de Música «La Lira», comenzaría sus estudios finales con Clemente Colling, un pianista francés ciego y alcohólico que tenía fama de improvisador genial, aunque —lo fuera o

¹¹ Asociación General de Autores del Uruguay, en la que Hernández trabajó entre 1947 y 1954.

¹² Los datos biográficos de Hernández provienen de distintas fuentes, que no cito en el texto para aligerar la lectura. Estas fuentes son Giraldi, Norah (1975); Díaz, José Pedro (2000); Barboza, Anahí (*apud* Hernández, 2015c); Monteleone, Sergio (*apud* Hernández, 2015a) y Miras, Sebastián (2017); así como los datos facilitados por Walter Diconca, Sergio Elena Hernández y el Archivo Felisberto Hernández, que mantiene la Biblioteca Nacional de Montevideo.

no— llevaba una vida miserable tocando en la Iglesia de Los Vascos¹³, dando algunas clases y escribiendo para publicaciones parisinas marginales. Gracias a la compasión y la insistencia de Hernández, Colling pasa a vivir en la casa familiar de la calle Minas, hasta que los padres deciden mudarse y el plan, esta vez, no incluye al maestro.

La actividad musical es la principal fuente de ingresos de Hernández hasta el año 1940: comienza a tocar como pianista acompañante en cines a los dieciséis años, funda el «Conservatorio Hernández» en la casa de sus padres a los diecisiete (antes de empezar a tomar clases con Colling), y en 1926 debuta como concertista en Mercedes; al año siguiente, en el Teatro Albéniz de Montevideo, experiencias que serán la base para su relato «Mi primer concierto» (*Nadie encendía las lámparas*, 1947) y el inédito «Mi primer concierto en Montevideo». Durante lo que queda de la década de los 20 y toda la de los 30, Hernández alterna trabajos fugaces en orquestas de café y otros encargos, que llegan de la Asociación de Pianistas, con extenuantes giras por las riberas norte y sur del Río de la Plata, es decir, las proximidades de Montevideo y la Provincia de Buenos Aires; en alguna de estas giras le acompaña el poeta Yamandú Rodríguez. En la primavera de 1936 algunos periódicos locales (*El Radical* de Mercedes, *La Publicidad* de Durazno, *El Debate* de Gualgeguay) anuncian como cosa segura e inminente un viaje y una gira de conciertos de Hernández por Europa, que nunca tiene lugar¹⁴.

Es a partir de 1940 cuando el autor decide volcarse en su carrera literaria en detrimento de la musical, y llega incluso a vender el piano. No obstante, salvo la beca del gobierno francés que le consiguió Jules Supervielle, que se materializó en un viaje de año y medio a París, nunca obtuvo de la escritura suficiente dinero como para vivir. Sea como sea, a partir de 1942 comienza su etapa más productiva y la que la crítica coincide en considerar su «madurez» literaria; también es la época en que la memoria biográfica aparece en su obra con mayor desarrollo y solidez, y se publican *Por los tiempos de*

¹³ La Iglesia de la Inmaculada Concepción, siempre y popularmente llamada «de Los Vascos», se encuentra en el 1431 de la actual calle Julio Herrera y Obes, casi en el cruce con la céntrica avenida 18 de Julio, y se inauguró, junto al Colegio de Los Vascos, en 1870. Era lugar habitual de culto de la comunidad vasca emigrada en Montevideo, e intermitentemente se celebraban en ella servicios —y se daba confesión— en euskera. Sigue en funcionamiento.

¹⁴ Buena parte de los textos hernandianos que ya se publican habitualmente son de aparición póstuma, incluso si alguno de ellos, como *Tierras de la memoria* (1965) o *Diario del sinvergüenza* están dentro del que podríamos llamar el canon de Hernández. Las ediciones que José Pedro Díaz preparó para Arca (1965-1969), y que luego fueron utilizadas por Siglo XXI (México, 1983) ya incluían algunos de ellos, como *Tierras de la memoria*, y las sucesivas recopilaciones de su obra han ido agregando algunos textos que el trabajo de archivo ha sacado a la luz, incluyendo versiones alternativas de textos ya publicados. La edición de Jorge Montealeone para Cuenco de Plata es, a mi juicio, la más completa hasta el momento, pero si en algún momento me refiero a otros inéditos distintos de los que allí aparecen, será indicado en el cuerpo del texto.

Clemente Colling (Montevideo, Hnos. González Panizza, 1942), *El caballo perdido* (*ídem*), y *Nadie encendía las lámparas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1947), una colección de cuentos y su obra más popular. De esta época es también *Tierras de la memoria*, que no se publica hasta el 66, a título póstumo. El título del primer libro es elocuente; *El caballo perdido*, por su parte, gira en torno a sus recuerdos de infancia y la figura de Celina, y *Tierras de la memoria* se ubica en el presente del joven concertista de piano de finales de los años 20, para desde allí recordar episodios anteriores. Casi todos los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* pueden considerarse memorias de la década anterior, episodios de la vida del «pianista de la legua», como le llama Daniel Morena en la introducción a las *Cartas*.

El hábito autobiográfico parece debilitarse o enturbiarse en las últimas ficciones que se publican en vida de Hernández: *Las Hortensias* (separata en la revista *Escritura* de Montevideo, 1949) y *La casa inundada* (Montevideo, Alfa, 1960), que contiene el relato homónimo y «El cocodrilo». A su regreso de París, Hernández no acaba de encontrar, ni en Francia ni en Uruguay, el éxito que Roger Caillois o Jules Supervielle le auguraban y trataron de proporcionarle, y su ritmo de publicaciones decrece. Su vida laboral, desde que abandonara la música y con el paréntesis parisino en medio, había sido azarosa en el mejor de los casos, caracterizada por «esa especie de extrañeza que le rondaba» (Barboza, *apud* Hernández, 2015c): entre 1944 y 1956 trabajó en la mencionada AGADU, vigilando que se cumpliera la duración y el repertorio de grabaciones radiofónicas y conciertos, una tarea que detestaba; en 1940 había abierto la librería «El burrito blanco», que duró muy poco, en la casa de Amalia Nieto, su segunda esposa, y en 1958 logró un empleo como taquígrafo en la Imprenta Nacional. Ya en la década del 60, al parecer, decidió retomar el piano e incluso volvió a ensayar algunas piezas, pero este impulso no se concretó en ninguna nueva gira de conciertos; cuando participó como pianista en la función de *Caracol-col-col o Largando el coturno*, estrenada en 1959 en Punta del Este, lo hizo sin cobrar. Su condición de escritor de culto, algo mitigada quizás por la profusión editorial tras el cincuentenario de su muerte, fue radical hasta los últimos años de su vida, a pesar de que Supervielle, Caillois o el omnipresente Ángel Rama se esforzaran por difundir su obra; entre los intelectuales y artistas que financian la primera edición de *Por los tiempos de Clemente Colling* se encuentra, por ejemplo, Alfredo Cáceres. Tras su muerte en 1964, el prestigio del escritor, dentro y fuera de la academia, fue aumentando lentamente, y además de uruguayos como Rama, Alberto Zum Felde o Juan Carlos Onetti, lo han seguido reivindicando autores extranjeros como Julio Cortázar, César Aira, Roberto

Bolaño, Enrique Vila-Matas o Italo Calvino (que prologó una edición italiana póstuma de *El cocodrilo*).

Aunque casi toda la crítica hernandiana coincide en señalar la trascendencia y las posibilidades interpretativas de la música en la obra del uruguayo, no son muchos los que han trabajado directamente sobre ello, ni tampoco son muchos los que creemos lo han hecho con un método del todo apropiado. En un artículo temprano Garí hablaba de que un porcentaje considerable consistía en «acercamientos más o menos irregulares, vagos e imprecisos, elaborados en multitud de ocasiones desde la más absoluta gratuidad» (2012: 74). Ciertamente, algunos textos (Díaz, 1997: 117-126; Kim, 2015: 2-16) tratan el asunto de un modo más impresionista, sin llegar a producir unas conclusiones sólidas o formar una visión global de los mecanismos puestos en práctica en la obra.

Otros, con voluntad más visiblemente esteticista o evocativa pueden ser una lectura de iniciación recomendable, como «El teclado de Felisberto», de Blas Matamoro (2002). En él el crítico incide sobre lo chocantes que debían resultar los programas de concierto de Hernández (Stravinski, Prokofieff...) en sus actuaciones de provincias, y equipara esta extrañeza a la que originan sus textos. En esta línea cabe mencionar también a Sergio Elena Hernández, sobrino del escritor, con quien compartió casa durante más de un año. Él mismo es pianista e imparte cursos sobre técnica y estética musical en Asunción (Paraguay); participó como pianista en una versión teatral de «El cocodrilo» (*El cielo de otros lugares*, Daniel Zaballa, 2010), y grabó toda la música disponible compuesta por Hernández (*Música completa para piano*, Galería Jorge Mara / La Rouche, 2008). En textos como «Acordes aplastados», Elena ofrece una visión cercana y muy personal de algunos episodios de la vida de su tío, y aunque sus aportaciones ni son sistemáticas ni estrictamente «académica», sí representan una aportación valiosa para dibujar un retrato más completo y vívido del escritor músico¹⁵.

Enriqueta Morillas, estudiosa y editora de Hernández para Cátedra (*Nadie encendía las lámparas*, 2000), es otra de las críticas que se han adentrado, aunque no por extenso, en la cuestión y ya en su tesis de doctorado le dedicaba un breve epígrafe en el que proponía una relación estrecha entre el papel de la música y el concepto de juego de Johan

¹⁵ En los artículos «Felisberto Hernández: del músico al escritor» y «Acordes aplastados», Sergio Elena aporta algunos datos de interés sobre su vida, así como fechas de composición aproximadas de sus piezas para piano y sobre el ambiente cultural de Montevideo y de los pueblos de provincia, que él mismo ha recorrido como músico en ocasiones. Los artículos (solo) pueden encontrarse en la página web de la Fundación Felisberto Hernández (*vid.* Bibliografía consultada).

Huizinga (Morillas, 1987: 104 ss.). También Antonio Pau, en *El tejido del recuerdo*, dedica algunas páginas a la faceta musical de Hernández (2005: 45-57), aunque son más bien de carácter autobiográfico, y diseminadas por la reciente monografía de Gustavo Lespada (*Carencia y literatura*, 2014), hay algunas ideas muy precisas sobre el tema, a las que me referiré en el capítulo siguiente. Mayor espacio le dedica Yúnez en su propia monografía: en el capítulo 1, él relaciona los temas de la improvisación y la inspiración (de base musical) con la escritura del uruguayo y sugiere que en muchos textos de Hernández en que aparece la música habría «un intenso deseo [...] de producir un arte en desarrollo que logre poner al lector en contacto con el destello inspirador original» (2000: 30); ese «destello inspirador», se presupone, es el de la música.

Hay dos críticos que han propuesto los trabajos quizás mejor articulados y más informados sobre la música en la obra de Hernández, con extensión desigual. Bernat Garí ha tratado el tema puntualmente, pero con acierto y rigor; destacan las intuiciones desarrolladas en «La atonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la prosa hernandiana», sobre el que volveremos en capítulos posteriores. De forma general, Garí ha trabajado sobre el espacio musical en la ficción, la «adopción de elementos jazzísticos» en el discurso literario, y la tematización general de la música en la obra hernandiana (Garí, 2013: 132)¹⁶; en el apartado 2.4 del capítulo 2 retomo algunas de sus ideas. No obstante, quien más ha escrito sobre el asunto, y con un visible bagaje de estudios musicales, es sin duda Norah Giraldi, una de las críticas hernandistas más prolíficas.

La fuente principal parece ser su tesis doctoral, que aparecería revisada y en forma de libro en 2006. *Felisberto Hernández: musique et littérature*, es, hasta la fecha, el estudio interdisciplinar más extenso acerca de la música en la obra de Hernández. Giraldi dedica los primeros tres capítulos a analizar los títulos de los cuentos del uruguayo, la forma y el tono de sus principios, y los de sus finales, respectivamente. Los penúltimos capítulos se ocupan de la polifonía en el discurso narrativo, y las correspondencias musicales con la misma. En la monografía hay una libertad metodológica e interpretativa notable, que en ocasiones parece escorarse en demasía hacia la creación personal. El

¹⁶ Garí defendió en 2011, en la Universidad de Barcelona y bajo la dirección de Mercedes Serna, un trabajo de fin de máster mucho más extenso («Traducción de lo musical a lo literario en Felisberto Hernández: rol de lo musical en textos selectos del autor, la figura del piano, analogías estructurales y otras influencias de tipo interdisciplinario musical»); allí ensaya diversas formas de aproximación a la cuestión de la música en Hernández, siempre desde la solidez metodológica de la interdisciplinariedad. El trabajo no se ha publicado, pero constituye uno de los esfuerzos más coherentes y extensos hasta la fecha.

último capítulo podría sea un buen ejemplo: se trata de un comentario narratológico de la obra hernandiana desde la perspectiva del mito de Orfeo, que solo parece justificarse por las atribuciones musicales del tracio. La analogía que desarrolla Giraldi entre el héroe y los narradores-pianistas de Hernández no se puede desautorizar de plano, pero tampoco termina de justificarse más allá de la obviedad de lo «sugere» que resulta siempre la figura de Orfeo.

Algunos años antes también había publicado, en un volumen común, un artículo donde intentaba una aproximación más directa a. En «Felisberto Hernández y la música» (Giraldi, 1982: 313-326), la estudiosa propone un análisis del cuento «Mi primer concierto» (*Nadie encendía las lámparas*) con el modelo musical clásico de la forma sonata como guía de lectura y plantilla estructural del mismo. Al igual que en su tesis, Giraldi demuestra un conocimiento profundo de la obra hernandiana, y un dominio suficiente de las herramientas teórico-musicales que pone en funcionamiento.

Como en la música, yo creo que toda la realización felisbertiana es un solo continuo que puede reconocerse como se reconoce Bach en una Cantata o en el *Mesías* [sic.]¹⁷, o a Strawinski en el *Petroushka* o en una variación del Tango, porque sin decírnoslo, él está haciendo referencia permanentemente a un estudiado proyecto de armonía interna que le pertenece solo a él [...]. Todo intento crítico que no aborde a Felisberto Hernández como un *todo* y más, como construcción de un solo espacio literario, lugar de discusiones de carácter filosófico y psicológico, ordenadas de acuerdo a un proyecto de armonía interior, dejará de lado algunos «agujeros» silenciosos (Giraldi, 1982: 313-314).

Este asequible *corpus* bibliográfico permite establecer un punto de partida desde el que seguir los senderos ya comenzados a desbrozar, o desde el que abrir caminos nuevos. Tanto la complejidad de los usos musicales de Hernández como lo enmarañado del universo musical del siglo XX (aquí también tienden a tropezar algunos críticos) permiten y exigen la variedad de enfoques; se trata de un territorio que ya aparece en los mapas, pero cuyos detalles son todavía inciertos.

¹⁷ Bach no escribió ningún *Mesías*; quien sí lo hizo fue, como es bien sabido, Händel. Se trata tal vez de una errata, dada la sólida formación musical de la autora.

1.2 Daniel Moyano

Un planteamiento dominado por la historia o la sociología casi nos impondría agrupar a Daniel Moyano con otros escritores latinoamericanos que, bien forzados por las dictaduras que laceraban sus países de origen —como es su caso—, bien porque en España se respiraba «un aire más puro»¹⁸, vivían o pasaban temporadas muy largas en Madrid y Barcelona a finales de los años 70 y durante todos los 80. No obstante, incluso si durante un tiempo Moyano fue representado por la agencia de Carmen Balcells —tras recibir el Premio Juan Rulfo en el 85—, el argentino nunca disfrutó en el exilio de la popularidad que Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Alfredo Bryce Echenique y otros «periféricos» del *Boom*, que no formaban parte de su núcleo inicial (Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez), pero se beneficiaron también del prestigio y las ventas de la literatura hispanoamericana en la España posfranquista¹⁹.

En la historia cotidiana de aquellos años, el nombre de Moyano aparece a menudo ligado al de otros escritores latinoamericanos cuya popularidad solo ahora, a en el umbral de los 2020, podría comenzar a decrecer: en 1980 es invitado a La Habana como jurado del premio Casa de las Américas, donde coincide con Julio Cortázar; en 1982, participa junto a Benedetti y Eduardo Galeano en los coloquios del CERTAL (Centro Español para las Relaciones con el Teatro de América Latina); en el 84, junto a Roa Bastos y Di Benedetto en el coloquio «Los escritores hispanoamericanos y el exilio», en la Universidad Complutense de Madrid; entre 1989 y 1992, escribe regularmente en *La*

¹⁸ «Además de los otros latinoamericanos, los mismos escritores de Madrid —como Juanito García Hortelano— acudían a Barcelona a respirar un aire más puro, tanto desde el punto de vista cultural como del político. Existía un clima de mucha esperanza, la seguridad de que la dictadura se terminaba, de que hacía agua por todos lados, y que la España que vendría sería no solamente libre, sino que en ella la cultura y la literatura jugarían un papel central. La apertura, sobre todo cultural, se dio en Barcelona. Me hice amigo de Gabriel Ferrater, José Luis Guarner, Ricardo Muñoz Suay, Francisco Rico, Alfonso Milá, Óscar Tusquets, Federico Correa, Manuel Vázquez Montalbán... Íbamos al campo de excursión con los García Márquez o los Muñoz Suay y podían unirse otros amigos como Terenci Moix, Ana María Moix, Javier Fernández de Castro, Félix de Azúa...» (Vargas Llosa, *apud* Ayén, 2010; *vid.* Bibliografía consultada). En este mismo artículo de Xavi Ayén, donde también se habla de los generosos anticipos de Carmen Balcells, los viajes a Londres y París y otros lugares comunes de la cara luminosa del *boom*, queda patente —como en tantos otros textos— que la suerte de los escritores latinoamericanos emigrados a España a partir de 1970 fue muy desigual, y no siempre acorde al mérito de sus obras o su compromiso real con un ideario supuestamente contestatario. *Cfr.* Alemany (2006), Fernández (2006), y Schweizer (2006).

¹⁹ Como en el caso de Hernández, las fuentes biográficas de las que parto aquí son varias, y no las cito en el texto. Me baso principalmente en los testimonios del propio Daniel Moyano en entrevistas y conferencias, en la cronología establecida por Virginia Gil, (Gil Amate, 1993 y 2006), los trabajos de Marcelo Casarín y Diego Vigna (2015 y 2016), y dos archivos personales de y sobre el escritor: uno físico, el que se encuentra en la Sala Augusto Monterroso de la Universidad de Oviedo, y otro digital, que mantiene la Universidad de Poitiers.

Esfera, suplemento cultural del diario *El mundo*. Ni estos ni otros contactos influyen apenas ni en su fortuna provisional ni en la prolongación de su memoria en el ámbito literario. Dicho con sencillez, parece imposible afirmar que Moyano «tuviera éxito» una vez salió de Argentina, entendiendo la expresión de la manera más convencional posible.

Tal vez ello tenga que ver con algunas afinidades, más estéticas que generacionales, que Augusto Roa Bastos ya había señalado en el prólogo a *La lombriz* (1964), segundo libro de cuentos del argentino: desde que lo sugiriera el escritor paraguayo, la crítica siempre ha vinculado a Moyano con aquellos otros escritores de «la provincia» o «del interior»²⁰ a los que él mismo se declaró más próximo, entre los que se suele destacar a Antonio Di Benedetto, Juan José Hernández, Tomás Eloy Martínez, Juan José Saer y David Viñas. Si la literatura y la actividad periodística de estos autores ya podían considerarse «periféricas» con respecto a las corrientes dominantes en Buenos Aires (tanto geográfica como temáticamente) antes del golpe de Videla, ninguno de ellos tuvo mejor suerte editorial que Moyano en España durante el exilio.

La sombra de otro golpe militar, el del general Uriburu contra Irigoyen del 6 de septiembre de 1930, parece alargarse hasta el nacimiento del escritor en Buenos Aires, el día 6 de octubre del mismo año (suele repetirse en los apuntes biográficos que María Bellini, su madre, le habría dicho poco después: «hijo, casi nacés de un susto»), e incluso anticipar la fatalidad que parece haber marcado su vida. Moyano tendrá una infancia breve y muy dura: en el año 37, cuando ya vive en Córdoba con sus padres y su hermana Blanca —el matrimonio tuvo cinco hijos, de los que tres no sobrevivieron—, Cayetano, el padre, asesina a María y es encarcelado. Daniel presencia el crimen. Él y Blanca pasarán los siguientes años de casa en casa, acogidos solo temporalmente por diversos parientes de la sierra de Córdoba, hasta que en 1943 se instalan con sus abuelos maternos en La Falda; el abuelo, Giuseppe Bellini, es el italiano del acordeón del que hablaría luego el escritor, como veremos más adelante.

²⁰ «Hice toda mi formación muy lejos de mis padres. Los recuerdos de mi infancia son muy pobres y aislados. Mi infancia no ha incidido de forma intensa en mi vida. En el tiempo en que yo comencé también arrancaron Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano. Fuimos una generación llamada “del interior”, una extraña forma de llamarnos que tuvieron los argentinos de Buenos Aires. Siempre me preguntaron en Francia qué quiere decir eso, si habitábamos y escribimos debajo de la plataforma submarina o qué. Con Daniel Moyano y Di Benedetto estuvimos juntos en Madrid en la misma época. Saer, estaba en París, era docente. Teníamos una gran afinidad.

Con el resto de la literatura argentina tuve un diálogo bastante escaso. Vivo en un lugar que no tiene nada que ver con la literatura pampeana o rioplatense, sino con la cultura altoperuana. En el norte de Argentina somos altoperuanos. Por una separación caprichosa del Virreinato, nosotros quedamos dentro del Río de la Plata» (Héctor Tizón, 2009; *vid.* Bibliografía consultada).

Moyano termina aquí su educación primaria, comienza a escribir poemas y algún cuento, y en 1937 se traslada a Córdoba capital, donde trabaja de albañil y se va formando como violinista casi autodidacta, además de asistir ocasionalmente como oyente a las clases de la Facultad de Filosofía y Letras. Allí ya publica un cuento («El durmiente») en la *Gaceta* de Tucumán y presenta un libro de cuentos que luego será *Artistas de variedades* (1960) al Premio Iniciación Assandri, que gana en 1958. Al año siguiente se muda a La Rioja, y allí conoce a Irma Capellino, su única mujer, con quien prácticamente se fuga para casarse, debido a la fuerte oposición de la familia de ella. Allí vivirán hasta que a él lo detengan en el 76.

Es en La Rioja donde Moyano se consolida como escritor: comienza a publicar en la prensa (primero en *El independiente*, luego como corresponsal del bonaerense *Clarín*), y se editan varios libros suyos: además de *Artistas*, *El rescate* (cuentos, 1963), *La lombriz* (cuentos, 1964), *Una luz muy lejana* (su primera novela; 1966), *El fuego interrumpido* (cuentos, ya en Sudamericana, 1967) y su segunda novela, *El oscuro*, que gana el premio Primera Plana de Sudamericana en el 67 (y cuyo jurado lo forman Roa Bastos, García Márquez y Leopoldo Marechal), y se publica en el 68. Para entonces Moyano ya conoce en persona a Roa Bastos, Juan José Saer, Ricardo Piglia y Noé Jitrik. En el 69, Gallimard publica la versión francesa de *Una luz muy lejana*. La traducción y publicación de obras de Moyano en otras lenguas, a partir de aquí, serán frecuentes e intermitentes, sobre todo al francés y al inglés (estas últimas, casi siempre realizadas por su amigo H. E. Francis).

En el 62 ya se le podía considerar un músico profesional, que impartía clases en el Conservatorio Provincial e integraba el Cuarteto Estable de la Provincia, donde alternaba el violín y la viola. Durante los conciertos que el Cuarteto fue dando por los pueblos de La Rioja, muchos de ellos con vocación casi pedagógica, Moyano hizo acopio de las experiencias que luego darán lugar a *Un silencio de corchea* (1999), libro de cuentos póstumo que había dejado listo para ir a imprenta. Pero lo musical tiene una presencia casi marginal en todas las ficciones que escribe hasta *El oscuro*, este incluido: los primeros libros de cuentos exhalan un notable hálito autobiográfico y casi siempre están protagonizados por niños huérfanos o familias que habitan ambientes opresivos, pobres y asediadas por una violencia que a menudo emana del propio ámbito familiar. En 1970, no obstante, Monte Ávila publica en Caracas *Mi música es para esta gente*, la irrupción definitiva de la música en su narrativa. Para entonces, Irma ya había dado a luz a María Inés, la tercera hija de la pareja; Ricardo y Beatriz habían nacido en el 61 y el 62, pero Beatriz había muerto de leucemia en el 67.

Cuando en 1972 se le concede una beca Guggenheim, que le permite viajar por Estados Unidos y Canadá, a Daniel Moyano ya se le puede colocar el marbete de intelectual: se le traduce al inglés y al francés, las antologías de cuentos nacionales recogen sus textos, se trata con escritores, escribe para *Clarín* y, a su regreso de Estados Unidos, pasa del Cuarteto a la Orquesta de Cámara de La Rioja. Aunque el panorama literario de Argentina está, en ese momento, dominado por los escritores de Buenos Aires, Moyano goza de una popularidad y unas perspectivas de crecimiento profesional que Hernández nunca alcanzó, ni siquiera en sus meses en París.

En el 73, ya cerca del golpe de Videla, publica en Sudamericana *El trino del diablo*, su tercera novela, y en Ediciones del Sol los cuentos de *El estuche del cocodrilo*. Si *El oscuro* podía adscribirse sin dudar al subgénero de la llamada «novela del dictador», *El trino del diablo* funciona como una sátira mordaz de Argentina y, sobre todo, de los abusos de poder y las sangrantes diferencias de clase en el país, exacerbadas en la hostil Buenos Aires. A partir de aquí, y como ha señalado Diego Vigna, comienzan a manifestarse con mayor claridad las características anticipadas por Roa Bastos en el prólogo a *La lombriz*, donde incluía a Moyano en la corriente estética del «realismo profundo», que describía como una que «no busca reproducir las cosas sino representarlas; no trata de duplicar lo visible –módica operación que se resuelve siempre en falsificación– sino, principalmente, de ayudar a ver en la opacidad y ambigüedad del mundo: no sólo en la física sino también en la realidad metafísica» (Roa Bastos, *apud* Moyano, 1964: 7). La novela, aunque prematura en algunos aspectos, incluye una versión aun más ridícula que la de la Crónica de la doble fundación de Buenos Aires (*vid.* Rovira, 2005), el retrato transfigurado por la música de una «villa miseria» bonaerense (Villa Violín en la novela), y un uso más complejo y polifacético de la música, que trasciende las alusiones veladas de *Mi música es para esta gente* y se alinea con las características señaladas por el escritor paraguayo, casi como si la obra le hiciera justicia a la crítica *a posteriori*.

A estas alturas, su actividad política, sus relaciones y sus escritos publicados hubieran sido suficiente excusa para que el régimen del 76 lo prendiera y lo maltratara, pero, para cuando llegaron los soldados a su casa de La Rioja para arrestarlo, por cargos que nunca se explicitaron, Irma tuvo que enterrar, por sugerencia de un cura amigo, un

mecanoscrito de *El vuelo del tigre* (1981)²¹, que nunca fue encontrado, pues no solo es una novela «mejor», sino también más oscura y elocuente, además de una crítica mucho más afilada a la brutalidad del poder armado, aunque esté escrita antes de esta última dictadura. Los soldados registran la casa, pero no encuentran el manuscrito.

Lo que le sucede a Moyano desde entonces hasta su desembarco en Barcelona está contado, no sin alteraciones ficcionales, en el *Libro de navíos y borrascas* (1983); si entendemos la redacción de *El vuelo del tigre*, ya en Madrid, como un proceso de reescritura, entonces el *Libro* es la primera novela que Moyano escribe en el exilio, memoria literaria de su último gran trauma: tras su detención a bocajarro, sin acusaciones definidas, sin tiempo para juntar un equipaje de emergencia, el escritor pasa cerca de dos semanas encarcelado en La Rioja, para ser luego liberado sin mayores explicaciones. Inmediatamente Irma Capellino, Moyano y sus hijos María Inés y Ricardo parten hacia el exilio español, y se radican en Madrid.

«Sensini», el cuento de *Llamadas telefónicas* (1997) que escribió Roberto Bolaño acerca de un correlato biográfico de Antonio Di Benedetto, es un esbozo desolado y a todas luces fiel de la vida que podían esperar en España los escritores latinoamericanos que no figuraran en mayúsculas en las nóminas del *Boom* o la agencia Balcells, con las excepciones de rigor. En una entrevista con Andrew Graham-Yooll, Moyano parece corroborar la ficción bolañiana sobre su compañero de generación:

Él [Di Benedetto] decía que el exilio no tiene regreso. Era un caballero. Todos conocimos un Di Benedetto en Mendoza y en Buenos Aires, y otra persona en España, cuando salió de la cárcel. Sufría delirios de persecución, estaba envejecido y con problemas de memoria. Los militares lo acusaron de viajar a Cuba en busca de instrucciones para la guerrilla. Le preguntaban qué hacía en Cuba, si usaba el télex del diario Los Andes, donde fue subdirector, para comunicarse con la guerrilla. En los interrogatorios lo golpearon todo el tiempo, me dijo. Antonio se exilió en España. Sara Gallardo trató de ayudarlo, igual que muchos. Regresó a Buenos Aires, trabajó unos meses, y se quedó sin trabajo. Cuando murió, los diarios porteños le hicieron grandes elogios (*apud* Yooll, *op. cit.*).

²¹ «Cuando me detuvieron, Irma enterró el original en la huerta, porque si los militares leían además de saquear no me soltaban más. Un cura amigo le dijo a Irma: Hagan desaparecer ese manuscrito. No había copia. Hice una reconstrucción del manuscrito. Cuando volví a La Rioja, los que vivían en la casa habían volteado la higuera, pusieron césped, una pileta de natación... Andá a saber qué pasó con el original» (Moyano, *apud* Graham Yooll, 2005; *vid.* Bibliografía consultada).

A Moyano apenas lo golpearon durante el cautiverio —o él no dijo que lo hicieran—, que fue más breve que el del mendocino, pero tanto da, pues la carrera de intelectual «profesional» que se había ido labrando poco a poco en La Rioja se esfumó en cuanto el barco a Europa cruzó el Ecuador. Ya en Madrid, Irma Capellino sí encontró trabajo como músico, pero al parecer Daniel no volvió a tocar en público, y raramente lo hizo en la intimidad, si estaba con muy pocos amigos. Escribió artículos para *El Mundo*, dio algunas conferencias e impartió algún taller literario, actividades de las que queda plena constancia en sus archivos personales, pero ninguna de ellas estuvo siquiera cerca de proporcionarle un sueldo regular o suficiente, y tuvo trabajos diversos, casi todos más bien mecánicos, que poco tenían que ver con su vocación o sus intereses; de acuerdo con Virginia Gil, llegó a pasar hasta siete años como peón en una fábrica de maquetas.

Durante aquellos años, su fortuna editorial fue irregular, tanto en Argentina como en España y, aunque gozó de cierta popularidad en el panorama de las letras nacionales, esta parece remitir casi inmediatamente después de su muerte en 1992. Con todo, y aunque ya empleé el término con reservas para Felisberto Hernández, se diría que estos son los años de madurez o incluso de plenitud para su narrativa, especialmente para la novela. Tras un parón en el que no se siente capaz de escribir, en 1981 sale de imprenta *El vuelo del tigre*, rehecha a partir de lo que recuerda de la versión enterrada en La Rioja, y que en el contexto político del momento adquiere trascendencia de testimonio, y parece incorporar trazas autobiográficas de sus dos semanas de cautiverio. Cargando más las tintas en lo autobiográfico, en 1983 se publica en Argentina (1984 en España) *Libro de navíos y borrascas*, *Tres golpes de timbal* llega en 1989, y un año antes se había reeditado *El trino del diablo*, con sensibles modificaciones en el texto y algunos relatos añadidos en el volumen, de entonces en adelante *El trino del diablo y otras modulaciones*; uno de los cuentos que se incluyen, otro texto que regresa sobre los temas de la violencia institucional y la opresión dictatorial, es «El halcón verde y la flauta maravillosa», ganador del premio «Juan Rulfo» en el 85.

La última novela larga de Moyano, *Dónde estás con tus ojos celestes*, apareció mucho después de su muerte, en 2005 y con prólogo de su hijo Ricardo. A decir del mismo, la novela, que recupera los visos autobiográficos de *Libro de navíos y borrascas*, tiene muchos puntos en común con otra llamada *Los pájaros exóticos*, inédita y posiblemente inacabada, que preparaba Moyano antes incluso de publicar *Una luz muy lejana* y contaba «la historia de un niño y su abuelo en las sierras de Córdoba» (*apud*. Moyano, 2005: 10). *Dónde estás con tus ojos celestes* trata también sobre un niño

argentino que ha crecido y se ha exiliado en España, y es al mismo tiempo una reflexión sobre la inocencia del primer amor y los paraísos perdidos de la infancia, un ajuste de cuentas con su padre, el asesino, y una crónica ficcional del exilio, la violencia, la incomunicación y el paso del tiempo. Es, al mismo tiempo y junto con *Tres golpes de timbal*, la novela de Moyano donde música y narrativa están más intrincada y fuertemente unidas, ya desde el título (en ambos casos).

Desde la década del 90 hasta ahora, la crítica académica ha prestado algo más de atención, o una atención más constante a la obra de Moyano, en buena medida por su relación con algunas de las grandes vetas temáticas de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx: la violencia, la pobreza, el desarraigo y las identidades problemáticas, todo ello exacerbado por el exilio y el acoso de los regímenes autoritarios. Estos no son los únicos asuntos de las ficciones de Moyano, desde luego, aunque sí permean sus trabajos más acabados, pero en general han sido las guías de lectura preferidas por la crítica. En el tratamiento de estos temas, la vertiente musical moyaniana sale a relucir con frecuencia, pero hay una tendencia generalizada —y entendible— a tratarla lateralmente, como un aspecto complementario del asunto central a estudiar; aunque no son los únicos, y hay publicaciones breves acerca de la música en Moyano que sin duda merecen atención²².

Ahora bien, los trabajos más importantes sobre el papel en esta línea, sin lugar a duda, los de Cecilia Corona. Fruto de su tesis de maestría, dedicada al mismo asunto, *Literatura y música. Confluencias en la obra de Daniel Moyano* (Corona, 2005), es el estudio más completo hasta la fecha, aunque se ocupa exclusivamente de sus novelas; este trabajo seminal se complementa con un artículo largo titulado «Armonías literarias: la música en algunos cuentos de Daniel Moyano» (Corona, 2014), que casi puede leerse como un capítulo añadido al anterior. Corona demuestra un considerable bagaje musical, y adelanta algunos de los temas sobre los que vuelvo en esta tesis: la concepción de la música como contradiscurso, la consideración del cronotopo desde la perspectiva musical y la posibilidad de distinguir estructuras y procedimientos musicales en la narrativa del autor. El discurso crítico de Corona bascula entre las corrientes temáticas de la opresión,

²² Tanto la selección bibliográfica que Virginia Gil preparó para el portal del autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes como la que reunió Rita Gnutzmann (*vid. Gnutzmann, 1992: 117 ss.*) son muestras elocuentes del curso dominante entre los estudios moyanianos. Por otra parte, además de los artículos que ha publicado la propia misma autora (*vid. Gutzmann, 2006*), en el importante volumen colectivo *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (Esteban, Morales y Salvador, 2002), las contribuciones de Eva Barrios y Virginia Gil están dedicadas, precisamente, a Daniel Moyano.

la censura, la violencia y el exilio en la obra de Moyano y un trasfondo teórico musical que se apoya, sobre todo, en Lacan, Lévi-Strauss y la escuela posestructuralista francesa; el equilibrio logrado entre estos puntos de apoyo y el conocimiento teórico musical de la autora resulta en una pareja de trabajos sólidos y muy acertados. Dado que la monografía no es muy extensa, algunos puntos quedan señalados pero sin desarrollar en profundidad, pero la argumentación que los sostiene es igualmente sólida.

Otra labor crítica que merece destacarse es la de Irene López, que en dos artículos largos ha tratado la instancia musical de la prosa en el libro de relatos *Un silencio de corchea* (López, 2012) y en la novela *El trino del diablo* (López, 2017). Los análisis de López, en especial el segundo, están más vinculados al contexto panorama social argentino y no tanto a la instancia inmanente de la música en los textos. En cierto modo, estos estudios se complementan con los de Corona, y juntos forman un contexto de partida idóneo para este y futuros trabajos. En conjunto, encuadran las principales vías temáticas de la narrativa de Moyano, cohesionadas por el tratamiento de la música.

No deja de sorprender que esta vertiente temática no comenzara a estudiarse a fondo hasta los años 90, en el caso de Hernández, o los 2000 en el caso de Moyano. Si bien es cierto que ninguno de los dos alcanzó gran popularidad en vida, incluso si Moyano había llegado a España con los autores más famosos en el éxodo intelectual conosureño de los 70, sus narrativas son paradigmáticas en la escurridiza tradición literaria a la que pertenecen. Quizá tenga que ver con ello que figuras de mayor fama como Julio Cortázar o Alejo Carpentier concentraron la atención de la crítica interesada en la vertiente musical de la narrativa, y otro tanto sucedió con la generación de cantautores a la que pertenecían Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez o Pablo Milanés, que además solían tener vínculos muy estrechos con el mundo literario (el caso de Viglietti, por su prolongada colaboración con Benedetti, es ejemplar).

En cualquier caso, queda claro que los trabajos de Giraldi, Garí, Corona y López forman el marco de referencia más sólido a nuestra disposición, que podemos complementar con las incursiones ocasionales de otros estudiosos —hay ideas valiosas acerca de la música en Moyano en la monografía de Virginia Gil, por ejemplo, en el volumen colectivo que coordinó (*Escritores sin patria*, 2006), o en los ensayos de Hebert Benítez, Jaime Alazraki o Gustavo Lespada sobre Hernández. Así las cosas, el margen de ampliación de las tesis propuestas por estos textos pioneros es amplio, y uno todavía mayor para probar nuevas vías; el presente trabajo se propone intentar ambas.

2. Música y literatura: encuentros y desencuentros

En *La música y lo inefable*, de 1961, Vladimir Jankélévitch intentó una nueva definición de la expresión musical: «un acto poético cuya única dimensión es el tiempo» (2005: 14). Una propuesta sugerente y densa, si consideramos las subsiguientes aclaraciones del filósofo acerca de su concepto de «acto poético», en las que me detendré más adelante. La frase y el libro al que pertenece son uno de los últimos eslabones en la larga cadena de tentativas que recorre la historia de la estética occidental, esa cadena que, para Enrico Fubini, representa «el viejísimo problema de la semanticidad de la música». Comparada con otras artes, escribe el italiano, «la música posee un estatus propio, como consecuencia, principalmente, de la complejidad de los medios técnicos y del lenguaje del que se sirve» (1988: 26). Dejemos a un lado, por el momento, «la complejidad de los medios técnicos», que para el propósito de este trabajo es un factor secundario; el «viejísimo problema» es el otro, el de las capacidades de la música para decir, para significar, y del problema se deduce la posibilidad inquietante de que el remate de Fubini a ese pasaje sea veraz: el problema primordial sería que, al fin y al cabo, «la música no dice nada acerca de nada» (*id.*).

Podemos convenir en que el plano sonoro, en las lenguas naturales humanas, ahora es solo una parte de su entidad; el adverbio no debe acarrear menoscabo, especialmente para quienes consideran el lenguaje escrito como una transcripción empobrecida del lenguaje hablado (que es, en cualquier caso, el más antiguo). Los procesos por los cuales ideas, emociones y numerosísimas partes pretendidamente discretas de la realidad quedan codificados en determinados grupos de fonemas o grafías necesita de algo más que la expresión material de fonemas y grafías, una obviedad que desemboca en la clásica división saussuriana del signo lingüístico en significante, significado y referente.

Las características que definen la generación y transmisión de cualquier sonido, a nivel acústico —o sea, físico—, son siempre las mismas: un medio material, por ejemplo la mezcla de gases que forman la atmósfera terrestre, transmite, en forma de ondas, la energía producida por la vibración de un cuerpo emisor. Uno o varios cuerpos receptores, como el tímpano humano o el condensador de un micrófono, captan esa vibración y —esto ya es parte de otro proceso, el de la recepción y la cognición— la codifican en impulsos eléctricos para su procesamiento en el encéfalo. La señal transmitida, a efectos prácticos la sucesión de esas ondas golpeando nuestro tímpano, estará siempre definida

por los mismos cuatro parámetros: altura, intensidad, duración y timbre. Son estos cuatro parámetros los que nos permiten diferenciar un trueno, un clarinete y la palabra «clarinete»; también los que nos permiten reconocer una melodía determinada (las variaciones entre altura y duración en cada nota) o, en las lenguas romances, distinguir una afirmación de una interrogación (que habitualmente implica un cambio ascendente en la entonación —altura—hacia el final de la frase): distinguir entre «llueve» y «¿llueve?». Así pues, si establecemos como punto de partida un paralelismo entre la música y el lenguaje hablado en tanto que expresiones sonoras, con sus respectivas transcripciones —el texto escrito y la partitura, amén de otras variantes visuales y kinésicas como la a primitiva mano de Guido²³, o las lenguas de signos—, habremos de admitir que en su expresión material más básica la música y el lenguaje son esencialmente idénticos.

Si ahora puede parecer demasiado elemental recalcar cuáles son las variables físico-acústicas que definen la música, téngase en cuenta que el consenso al respecto es relativamente reciente. En su *Compendio de música*, de 1650, René Descartes aún afirmaba que «las principales propiedades del sonido son dos, a saber, sus diferencias en razón de la duración o del tiempo, y en razón de la altura relativa al agudo o al grave» (2001: 56); también que «lo que se refiere a la naturaleza del propio sonido, es decir de qué cuerpo y de qué modo brota más agradablemente, es asunto de los físicos» (*id.*). La apostilla se refiere al timbre y, tal vez, a la intensidad, pero estos tienen poco o nulo protagonismo en el resto del texto. El tratado, dedicado al matemático Isaac Beeckman (es decir, en este caso, expresamente escrito para él), retoma las cuestiones referentes a la acústica y la armonía ya planteadas por Boecio, Pitágoras y otros tratadistas clásicos, y, tanto en este particular como en lo referente al ritmo, está fuertemente influenciado por los estudios de geometría y matemáticas que ya preocupaban al autor del *Discurso del método*. Descartes tampoco se aviene a la consideración uniforme de sonido y música, como es inevitable en la época, cosa que contribuye a condicionar el discurso objetivo sobre los formantes esenciales de ambos; este, claro, es solo un ejemplo de muchos.

²³ Guido d'Arezzo fue un monje y músico medieval, que vivió entre los siglos X y XI, a quien se atribuye el establecimiento del nombre de las notas musicales, a partir de las primas sílabas de un conocido himno a San Juan Bautista («*Ut queant laxis / Resonare fibris* [...]»). D'Arezzo trabajó por la estandarización de la notación musical, y también se le atribuye a él la creación de un sistema de referencia para indicar al coro la altura de las notas a cantar señalándose distintas zonas de la palma de la mano o el interior de las falanges de los dedos. La «mano de Guido» aparece con frecuencia dibujada y explicada en manuscritos medievales, a veces combinada con notación primitiva.

La similitud esencial entre lenguaje y música, o sea, entre las expresiones humanas con el sonido como soporte vehicular primigenio, se acentúa esperanzadoramente si advertimos que, de modo especialmente distintivo, tanto la propagación de las ondas sonoras como la codificación de cualquier clase de mensaje en ellas requieren del tiempo, del transcurso del tiempo, por breve que sea: la duración. De ahí la conocida división postulada por Lessing en su *Laocoonte* (1767), ya en la vertiente estética de los medios de expresión sonoros, entre las obras plásticas, que son patrimonio de las artes del espacio, y las musicales y poéticas, que corresponden a las artes del tiempo (Lessing, 1960: 99 ss.). Si añadimos a esas similitudes las defendidas por quienes atribuyen al lenguaje hablado y al canto —presumiblemente, la primera expresión musical humana consciente (*vid.* Mithen, 2007), una raíz común, única, posiblemente nos veremos inclinados a suponer que música y lenguaje fueron un todo primordial que se bifurcó en algún momento de la prehistoria, o, cuanto menos, a considerarlos dos formas de expresión estrechamente hermanadas.

Ahora bien, en el ámbito estético, la posibilidad de un código original músico-lingüístico, que implique una equiparación entre los dos términos parecida a la que podría establecerse entre escultura y pintura, con el paso del tiempo tendría enormes dificultades para franquear el espacio que media entre significante y significado en el esquema saussuriano, y lo más justo será admitir que, en lo tocante a los dos últimos milenios, quedará siempre a mitad del salto, en el mejor de los casos. Ya nos acojamos a la doctrina generativista, ya a la cognitivista o a cualquier otra, a efectos prácticos para el hablante contemporáneo el lenguaje se presenta como un código formado por enlaces más o menos arbitrarios entre significantes y significados, especialmente en el plano léxico —luego habrá tiempo de matizar esta afirmación—, caracterizado por una presunta exactitud que solo está sujeta a nuestras propias vacilaciones a la hora de definir abstracciones autoimpuestas —¿qué son, *exactamente*, el Bien, la melancolía o dios?—, o a los avatares de la precisión en estructuras jerárquicas de hipónimos e hiperónimos. Un árbol siempre es, para el hablante, un árbol, pero solo algunos árboles son robles, y solo algunos robles son *Quercus robur*, y solo uno en el mundo es el centenario Roble de San Valentín, en Muniellos; aun así, tanto este como todos los ejemplares de *Quercus robur*, *Quercus petraea* o de algarrobo son, ciertamente, árboles.

La realidad y nuestra capacidad cognitiva para fragmentarla en porciones que nos parecen discretas y reconocibles crean y alimentan el impulso de fijar las divisiones entre esas porciones en el código del lenguaje. Sin embargo, un la natural en una cuerda que

vibra a 440 Hz o un acorde de séptima menor siempre son los mismos —obviando aquí el timbre—, pero, en tanto que significantes en sí (es decir, en tanto que expresiones de un código propio, pues lo que acabo de escribir son sus traducciones al código lingüístico, del mismo modo que el acorde escrito en una partitura solo remite a una realidad físico-acústica, material), no tienen ninguna relación expresa con un significado ni, naturalmente, con un referente, porque ninguno de los dos existe; no *son*, en sí, más allá de su presunta representación en el código y sus relaciones recíprocas con otras expresiones en su mismo lenguaje. Cuando decimos que el acorde de séptima menor «es triste» o «provoca tensión» traducimos, pretendidamente, un código a otro, pero «acorde triste» nunca será el significado del acorde signficante, ni hay un referente preexistente al acorde, máxime cuando esta interpretación depende exclusivamente de su colocación en un contexto armónico preciso. Y, si «detrás» de la palabra *roble* hay un tipo determinado de árbol, que reconoceremos en cualquier lugar por la forma de sus hojas o su código genético, detrás de una cuerda de violín vibrando a 440 Hz no hay nada: el triángulo de Ogden/Richards queda aquí irreparablemente quebrado, reducido a solo uno de sus vértices. Si la música es un léxico, es un léxico infinito cuyas definiciones están todas en blanco, o, mejor, en permanente y simultánea reescritura.

Creo que podemos vislumbrar la riqueza de posibilidades que un código así puede ofrecer al escritor-músico, preocupado por las capacidades de la expresión lingüística y consciente de las posibilidades de la otra. Qué idea tan peregrina —y tan atractiva: un código que produce, *ad fantasma* y de manera incesante, referentes a los que referirse. Un código cuya preocupación central no sería la precisión al expresar, sino la expresión en sí; si se quiere, la intensidad del signo antes que su exactitud o su claridad. Más generoso que Fubini o Jankélévitch, el filósofo alemán Theodor W. Adorno no quiso afirmar tan radicalmente el mutismo de la música, pero sí acusó sin titubeos la extensión del salto semántico: «en comparación con el lenguaje significativo, la música solo es lenguaje en tanto que de un tipo completamente diferente» (2000: 26). En el ámbito de la expresión estética, prosigue el filósofo, «el lenguaje significativo quisiera decir el Absoluto a través de la mediación, y se le escurre en cada intención singular [...]. La música lo encuentra de forma inmediata» (*id.*). La intensidad del mensaje y su fugacidad congénita conllevan, no obstante, que se desvanezca demasiado pronto, «como un exceso de luz que deslumbra los ojos, de tal modo que lo completamente visible ya no puede ser visto» (*ibid.* 28).

Para quien compone o interpreta música, queda la seguridad irreductible de haber dicho «algo», y, para quien la escucha, de haberlo captado —¿de haberlo *comprendido*?—, pero queda también la imposibilidad cierta de poder precisar qué. Presumiblemente sin saberlo, Adorno venía a referirse a la misma particularidad que Jankélévitch: la música, inasible porque detenida es inconcebible, sería, antes que ninguna otra cosa, tiempo en movimiento.

Ramón Andrés, en *El mundo en el oído* (2008), sitúa en las inmediaciones del año 400.000 antes de Cristo la existencia de «indicios de litófonos e idiófonos de golpeo», y en torno al 200.000, en el contexto de la cultura Achelense, ejemplos seguros de idiófonos de rascado, así como el «empleo de un lenguaje fonético dotado de cierta articulación» (2008: 497). En el año 60.000, «presencia de trompas de raíz y corteza en Australia, antecesoras del llamado *didjeridu*» y, finalmente, en el 36.000, la existencia de flautas con perforaciones, halladas en los yacimientos de Geissenklösterle, al sur de Alemania (*id.*). Con posterioridad a la publicación del libro de Andrés, en 2009, y en el mismo yacimiento alemán, se encontraron otras dos flautas de hueso (de mamut y de buitre leonado, respectivamente); en 2012, un equipo dirigido por el arqueólogo oxoniense Tom Higham dató la fabricación de ambos instrumentos en torno al año 43.000 (Balter, 2012: 1086-1087). Aunque no son pruebas de que el hecho musical fuera entonces absolutamente autónomo del hecho lingüístico, pues no podemos saber en qué contexto se hacían sonar los instrumentos, todos estos hallazgos confirman que, aun ignorando los instrumentos de percusión, hace al menos 40.000 años que el ser humano comenzó a separar palabra y música vocal de música instrumental, o, dicho de otro modo, le otorgó una identidad particular a la expresión musical sin palabras, sin texto hablado, incluso si ambas expresiones tenían lugar al mismo tiempo.

Si aún no he considerado a fondo la música o las lenguas naturales como expresiones artísticas es porque esta primera diferencia entre los códigos en sí, previa a cualquier concreción utilitaria o estética de los mismos, es su rasgo más distintivo, y de su consideración depende todo lo que vendrá a continuación. Independientemente de la especulación acerca de sus orígenes comunes, de la posibilidad de un protolenguaje humano donde lo que ahora consideramos «musical» y lo que consideramos «lingüístico» pudieran formar un único código indivisible, la práctica totalidad de la historia del arte y de la estética se ha construido a la sombra de esta diferencia. Incluso los intentos de disolverla prueban su existencia, y, si queremos ofrecer una muestra de las interacciones entre ambos códigos, o de la presencia de uno en el otro, ya de entrada debemos asumir

sus irreconciliables diferencias; como se verá, antes que un obstáculo, tales diferencias son garantes de la riqueza y variedad de sus encuentros.

2.1 «Sonata, ¿qué quieres de mí?»

Aristóteles no es el primero en interesarse por las diferencias entre la música y la poesía, pero la apertura de su *Poética* es uno de los textos más transitados sobre la cuestión. De hecho, que sea una obra de obligada lectura en los cursos universitarios de Teoría de la Literatura se debe en buena medida a su propósito inicial de establecer categorías para separar las artes y sus géneros, siempre a partir del principio de la mimesis como motor de la composición artística. Así, para el estagirita las artes «son todas en general mimesis» (*Poética*, I, 1447a) y, fuera de las artes plásticas, «todas mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía, combinados o no». En el caso de la música, «la aulética, la citarística, y algunas otras, tal la siríngica, se valen únicamente de la armonía y el ritmo» (*id.*). Antes de continuar, no obstante, consideremos un problema semántico y traductológico, que resultará crucial en cualquier confrontación entre música y literatura.

No solo la palabra *música* no aparece en el texto de Aristóteles, sino que, como apunta Rodríguez Adrados, «no hay en griego una palabra que signifique “música”, no hay una que signifique “literatura”. Lo más próximo es el término *μουσική*, propiamente “arte de las Musas”» (Rodríguez Adrados, 1980: 131). El propio Aristóteles, de hecho, señala que «el arte que se vale únicamente de palabras, prosa o verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase, hasta ahora no tiene nombre conocido» (1447 b). No obstante, admite casi a renglón seguido, «hay artes que se sirven de todo lo mencionado, me refiero al ritmo, al canto y al verso, como la poesía ditirámbica, la nómica, la tragedia o la comedia, pero se diferencian en que unas las utilizan todas a la vez y otras sucesivamente». El hecho de que la palabra no esté presente en la nómica, un tipo de canto monódico griego, no parece bastar al filósofo para concederle una categoría absolutamente separada de las otras. El interés, para Aristóteles, radica aquí en «las diferencias entre las artes en lo que se refiere a los medios de los cuales se valen para la mimesis» (*id.*).

Rodríguez Adrados emplea el término «desmusicalización», con la licencia del lector, para referirse al proceso por el cual en la cultura grecolatina la literatura y la música

se van escindiendo de un todo común que, presumimos, formaban en un principio, y que ese todo venía de antes, un antes que no podemos precisar con claridad. Es necesario el énfasis en la paradoja implícita, que resalta el autor, «por la cual una literatura que en un momento dado fue el modelo para desmusicalizar, si vale la palabra, nuestras literaturas, nació ella misma en un ambiente absolutamente musical» (*op. cit.* 131)²⁴. En efecto, al margen del debatido concepto de mimesis, el primer y principal problema que encontramos en una discusión histórica sobre la semanticidad musical es esa naturaleza mixta de las expresiones poéticas más primitivas, si no del mismo lenguaje humano²⁵; mixtas desde nuestra perspectiva contemporánea, pues es su división lo que habría resultado antinatural a los griegos del 600 a. C.

En este panorama de la Grecia arcaica música, danza y poesía aparecen unidas en casi todos los rituales, y los recitados de los rapsodas o de los poetas siempre son cantados y acompañados de instrumentos como la *forminge*, y, más adelante, el poema épico declamado de un modo parecido al de los recitativos en la ópera moderna; si no había instrumentos, el rapsoda solía acompañarse de los golpes rítmicos de su bastón contra el pavimento. Así, en cualquier celebración ritualizada, ya se tratara de un funeral, ya del culto religioso, ya de un banquete, «la música y la gimnasia de la fiesta eran un punto de reposo, de purificación, de reflexión de la colectividad sobre sus orígenes: son el arranque de la música y la gimnasia propias de la educación, que es una incorporación de los jóvenes a las tradiciones de su pueblo» (*ibid.* 132). En este contexto, el de la μουσική, o sea el de la monodía literaria y la lírica coral literaria, antecedentes de la epopeya tal como la conocemos a través de Homero, «la poesía era un derivado, subordinado a un ritmo, una música, y aun una intención preexistente» (134).

Esto equivale, por una parte, a insistir en el carácter sincrético de estas artes que ahora consideramos autónomas, y, por otra, a negar la supremacía de la palabra sobre las otras expresiones fónicas y kinésicas simultáneas: aunque en la composición lírica, ya después del 500 a. C., primero llegara el texto y luego se asociara a una música determinada, a escoger de entre los escasos pero flexibles modos armónicos griegos, la primera era inconcebible sin la segunda. Todavía en el siglo VII a. C., cuando la lira, la

²⁴ «Entiéndase que cuando hablo así considero como un todo a la literatura griega y a la latina que, por muchas peculiaridades que posea, fue el resultado del proceso por el cual, a partir del siglo I a. C., la literatura indígena de Roma fue sustituida por la imitación de modelos griegos. En un cierto sentido la literatura latina es una prolongación de la literatura griega helenística: lo es, desde luego, en este que ahora nos ocupa de lo que hemos llamado desmusicalización» (Rodríguez Adrados, *op. cit.* 131).

²⁵ *Cfr.* Mithen, 2007.

flauta doble o *aulós* y la cítara de siete cuerdas aparecen en el contexto helénico, están en principio vinculadas a los mismos rituales o declamaciones poéticas, y, siempre según Rodríguez Adrados, «solo son antiguos e importantes los solos auléticos, de flauta, cuya invención se atribuye a Olimpo, semítico introductor de la flauta en Grecia» (134); y aun estas primeras formas instrumentales habrían derivado de las introducciones musicales a los primeros dramas y a otros rituales, y solo a partir del siglo V comenzarían los autores a producir muestras de «literatura» completamente autónoma de la música. Así pues, si partimos históricamente de la práctica de la *μουσική*, habremos de admitir que efectivamente «no hay oposición propiamente de música y literatura. Hay, eso sí, una desintegración gradual» (137). Esta primitiva unión de música y palabra no es diferente, en esencia, de la que vindica Ángel Herrero en *El decir numeroso*, para reclamar la atención semántica que el aspecto rítmico merecería recuperar en las formas dominantes contemporáneas de leer poesía. Herrero hace hincapié en el potencial semántico de los huecos del discurso, de lo «incompleto» y lo «implícito», de aquello que no se puede entender o resolver de primera mano, con las mismas herramientas del lenguaje conversacional:

La moderna lectura «lingüística» de la poesía se ha visto llevada a dar cuenta de la forma acabada del poema (su *forma formata*) y a omitir su enigmático y primitivo y al mismo tiempo más permanente y exquisito «no sé qué» (su *forma formans*, para emplear el término acuñado por L.Pareyon) [...]. Desde antiguo la poesía, y de forma programática desde el Romanticismo, ha venido señalando la imperfección o inacabamiento del texto como forma característica del poema, forma fragmentaria, suspendida, del saber poético [...]. El fragmentarismo no es solo un estilo poético que el romanticismo privilegió, sino que revela algo esencial al lenguaje mismo. Cuando la comunicación se hace más sutil, incluso desde el punto de vista informativo, su manifestación verbal adquiere una forma cataléctica, incompleta, llena de implícitos que son el mejor lazo de la comunicación y la red más fuerte de la persuasión (Herrero, 1995: 15).

Hablar de comunicación y «persuasión», aceptar como plena en sí misma la «forma incompleta» (la *forma formans*), libera a esta parte del lenguaje de la servidumbre de los significados «precisos». Desde una fenomenología de la experiencia musical, donde, como veremos, «sentido» y «significado» son términos intrínsecamente problemáticos, esta lectura de lo musical disuelto en la poesía parece restañar parte de los desgarros producidas por la rotura que describía Rodríguez Adrados. Estas consideraciones deberían llevarnos, también, a reconocer aun mayor legitimidad al propósito inicial de la

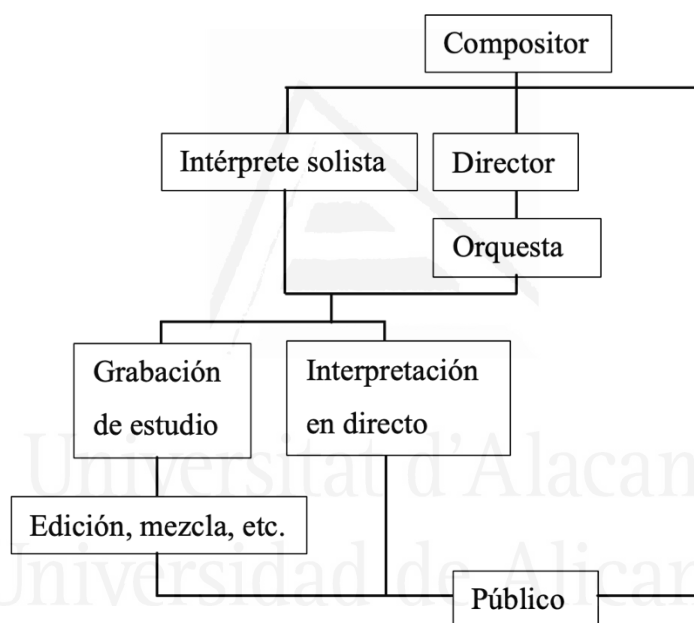
Academia Fiorentina de recuperar la esencia, sea cual fuere, de los dramas griegos clásicos: para el espectador contemporáneo, la naturaleza mixta de la ópera plantea los mismos problemas de interpretación y jerarquización de los lenguajes que intervienen en ella, pero también representa un intento de mantener íntegros algunos de los filamentos que antes unían música, ritmo y lenguaje: en ella —a diferencia de en la zarzuela—, la palabra tiene prohibido volver del todo la espalda a su genealogía musical.

Antes de continuar, ahora que hemos dado por efectiva la escisión entre discursos, cabe hacer algunas puntualizaciones. En el contexto teórico de este capítulo, cuando hablo de música, especialmente si se trata de «discurso musical», me refiero a lo que algunos llaman convencionalmente «música pura», es decir, aquella que no manifiesta por medios ajenos a sí misma sus relaciones con el mundo sensible. Un título sugerente, pongamos la sinfonía *Heroica* de Beethoven, o un intento extremadamente obvio de imitar un sonido extramusical reconocible, como solía ocurrir en la música incidental de los dibujos animados clásicos, pertenecerían al ámbito de la música programática (en oposición a la «pura») o descriptiva. Asimismo, excluyo cualquier música acompañada o acompañante de textos vocales: en este caso se trataría de un texto complejo que no ejemplifica, sino que superpone, las propiedades que examinamos aquí. Ambas son formas de mimesis «trampeada», si se quiere, y, al menos en el plano teórico, son necesarios ejemplos paradigmáticos de los discursos a caracterizar.

Conviene también tener presente que, a nivel pragmático, la comunicación literaria y la musical son sensiblemente distintas. El proceso de transducción, el que aparecía bosquejado en los textos de Benjamin y Aullón de Haro, es por lo general más complejo en la música, y aunque no considero esta diferencia fundamental a nivel teórico, tendrá importancia cuando los narradores de Hernández y Moyano ejerzan de músicos, cosa muy frecuente. La diferencia estriba en el número y la clase de «filtros» que la obra atraviesa en el proceso. Por lo general, el autor y probablemente un editor fijan un texto, que luego será impreso, encuadernado, distribuido, etc. La experiencia de lectura no será idéntica, pero, en esencia, el texto será el mismo en una edición lujosa de tirada limitada, en una barata de bolsillo o en una fotocopia. En el caso de la música, sin embargo, esa transducción se parece más a la de un texto literario dramático, y se puede sintetizar en un esquema (en la página siguiente).

En una variante posible del esquema, el compositor es un solista que improvisa, y en este caso el esquema sería mucho más sencillo. Vale decir, en cualquier caso, que el músico intérprete se encuentra en una posición intermedia que ha de serle extraña al escritor,

como emisario de un signo que, incluso a diferencia del actor teatral, tal vez comprenda —en sus propios términos—, pero no podrá explicar completamente en otros, de modo que será responsable de la intensión de un signo que no termina de descodificarse. En la música, por otra parte, se pueden eliminar todos los intermediarios (un músico interpreta en directo su propia obra) y, aunque esto también sucede a veces en el hecho literario (un poeta recita su obra, por ejemplo), la improvisación musical sigue siendo un acto artístico que no tiene equivalente literario, a no ser que los antiguos concursos de ingenio entre poetas, las *jams* de poesía o las «batallas de gallos» del *rap* se quieran considerar equivalentes. No quisiera detenerme más aquí, pero tanto Moyano como Hernández han escrito pasajes sobre improvisación de cierta trascendencia.



Pero, aun reconociendo la separación entre la lectura o declamación de textos literarios y el acto performativo de la música, ¿no quedan en el lenguaje los formantes primordialmente consustanciales a la música o, sencillamente, a la expresión sonora? Incluso si prescindimos del factor tímbrico, presuponiendo una inhabitual lectura silenciosa, están los factores de duración (a discreción del lector, pero también marcada por el sistema métrico grecolatino de sílabas largas y breves), de intensidad (los acentos prosódicos) y de altura (la entonación, incluso interiorizada, de las palabras y los periodos), y el timbre peculiar de cada voz individual, dado el caso. A estos hay que añadir las recurrencias fónicas, características del lenguaje poético tradicional, como las rimas, las aliteraciones —el recurso fonológico por excelencia en la poesía anglosajona

antigua—, y las sugerencias estéticas de la fonética en sí, bien con valores onomatopéyicos, bien con un carácter evocativo más subjetivo, pero evidente dentro de un código cerrado. ¿No estamos hablando de lo mismo cuando leemos aquel verso de Lucrecio, «*muta metu terram / genibus submissa petebat*», o este de Miguel Hernández: «a las aladas almas de las rosas», en la «Elegía a Ramón Sijé»²⁶? El ritmo trocaico y la recurrencia de la oclusiva dental /t/ parecen evocar el momento preciso en que Ifigenia cae de rodillas al suelo y el golpe que acusa, la violencia omnipresente en el pasaje; en el caso de Miguel Hernández, la acumulación de fonemas /a/ y de consonantes líquidas y labiales, además de las tentativas reiteradas de formar la palabra *alas*, sugieren a su vez una levedad, un impulso de apertura y una referencia poco velada al alma del muerto alzando el vuelo.

Llamar «musicales» a estos recursos podría generar confusión, pero es cierto que dependen exclusivamente del nivel fonológico del lenguaje combinado con nuestras asociaciones intuitivas —y aprendidas culturalmente—, como lo es que incluso en las composiciones modernas en verso blanco o verso libre tendemos a distinguir un ritmo particular. Aunque, en muchos casos, en la poesía actual también el factor rítmico pueda abandonar el primer plano, hasta el advenimiento de las vanguardias del siglo XX, e incluso después, la presencia de un determinado ritmo sonoro, una regularidad perceptible, ha sido uno de sus rasgos esenciales. Es habitual hablar de si un poeta «tiene oído» y, no solo en el plano fonológico, sino también en el sintáctico, muy a menudo se hace referencia al «ritmo» de un texto moderno en prosa. Tendemos a recalcar patrones rítmicos y acentuales en los textos que vamos a memorizar y, hasta no hace mucho, las tablas de multiplicar se «cantaban» en la escuela, en una suerte de salmodia colectiva que ayudaba a fijar las palabras en la memoria del alumno. En nuestro imaginario cultural profundo, la figura del poeta o del rapsoda (luego el trovador) están mucho más cerca de la del músico que la del prosista, cuanto menos desde que comenzamos a distinguir entre

²⁶ Lucrecio, *De Rerum Natura*, I-93. Es el pasaje acerca del sacrificio de Ifigenia: *Iphianassai turparunt sanguine foede / ductores Danaum delecti, prima virorum. / cui simul infula virgineos circum data comptus / ex utraque pari malarum parte profusast, / et maestum simul ante aras adstare parentem / sensit et hunc propter ferrum celare ministros / aspectuque suo lacrimas effundere civis, / muta metu terram genibus summissa petebat* (I, 85-93); en la traducción de Francisco Socas: «Fue así como en Áulide mancillaron torpemente con la sangre de Ifianasa [Ifigenia] el altar de la Virgen de las Encrucijadas los caudillos escogidos de los dánaos, la flor de los héroes: en cuanto a ella la cinta, puesta alrededor de su peinado de doncella, le cayó descolgándose por igual a una y otra parte de las mejillas, y se dio cuenta de que al tiempo su padre, entristecido, estaba en pie junto al altar, que a su lado los acólitos disimulaban el cuchillo y que al verla derramaban lágrimas sus paisanos, muda de espanto, postrada sobre sus rodillas se iba al suelo» (2003: 127-128).

este y aquel. Arriesgaré, pues, la afirmación de que la mayoría de ese metalenguaje crítico sobre ritmos y acentos, más que tomar prestados términos del ámbito musical, sencillamente nunca ha dejado de reconocer esa base común en el lenguaje humano, esa reminiscencia de los orígenes: la «desmusicalización» a la que se refería Rodríguez Adrados, en realidad, y como reivindica Herrero, no se terminó de completar nunca.

La segunda semejanza fundamental entre lenguaje literario y lenguaje musical, entonces, es que en ambos hay una carga sémica subjetiva que depende exclusivamente del nivel fonológico, y que la trascendencia estética de este nivel se puede rastrear hasta las primeras muestras conocidas de ambos. La segunda diferencia, la cruz de la moneda, es que ese nivel es el único en el que trabaja la música, y, con el paso de los siglos, ha pasado a ser solo uno de los varios con los que trabaja el lenguaje, frecuentemente obviado por los receptores y, no pocas veces, también por los emisores. La otra semejanza fundamental, recordemos, es la extensión forzosa en el tiempo de ambos lenguajes. La diferencia que la complementa es la incapacidad del lenguaje articulado para desplegarse en el tiempo simultáneamente y de manera inteligible, algo que no es solo posible sino casi inevitable en el signo musical, capaz de una polifonía virtualmente infinita. Neubauer, siguiendo a Herder, escribe que «es, precisamente, la evanescencia de las notas lo que hace que su retorno nos provoque un deleite, pero este deleite lo disfrutarán únicamente aquellos que sean capaces de fijar su atención en la estructura interna de la música que se despliega temporalmente» (Neubauer, 1992: 284).

A pesar de lo expuesto hasta ahora, no obstante, no habríamos reunido todavía pruebas suficientes para desautorizar de plano la capacidad mimética de la música. La limitación de sus operaciones al nivel fonológico, la carencia de un sistema preciso, aunque móvil, de correspondencias entre expresión sonora y referente, ¿impiden completamente la expresión de realidades o abstracciones externas al código? En la *Poética* de Aristóteles, como avancé, está el germen de las cuestiones que se han enseñoreado del debate milenario —no es una hipérbole— sobre música y literatura. ¿Acaso puede la música, como la literatura (como el lenguaje), referirse a realidades externas a ella? ¿Cómo, si es que puede? ¿En qué se parecen y en qué se diferencian música y lenguaje? Aunque no hay aquí la pretensión o la posibilidad de agotar el debate, sí será imprescindible detenerse en algunos puntos cruciales.

El principal obstáculo a salvar, como señala Nicholas Rowell, es que «defender una teoría mimética de la música exige afirmar una semejanza entre el modelo y la representación, una semejanza que sea verificable de manera objetiva» (2005: 57);

entiéndase aquí, en los términos planteados más arriba, una semejanza entre el referente y el significante. Elijo estas categorías porque el vocabulario de la semiótica es el más apropiado para hablar tanto de las diferencias entre música y literatura como de sus similitudes. Parto de la base, quede claro, de que existen un texto musical y un signo musical, y que en este esquema, aunque pueda parecer incompleto si no apartamos la mirada del triángulo semiótico, la expresión musical seguirá accionando siempre como significante, aun cuando somos incapaces de determinar su significado. Este punto de partida no es disímil al establecido por González Martínez en *El sentido de la obra musical y literaria*, donde afirmaba «la necesidad de entender la semiótica como un proyecto integral de interpretación de los hechos culturales, como un medio de estudiar la producción de unidades comunicativas, sea cual sea la heterogeneidad de sus elementos constituyentes» (1999: 15); Kofi Agawu plantea unos presupuestos teóricos casi idénticos en su reciente y lúcido *Music as discourse* (2009)²⁷, una de los trabajos interdisciplinares recientes más importantes, cuyo planteamiento mixto y aperturista sirve como guía para el de esta tesis.

Todavía en la «Introducción» a su monografía, González Martínez habla de la indeterminación de sentido del texto musical en términos de «virtualidad significativa», una expresión que sugiere con acierto el potencial semántico de la música, significante sin significado: «la significación musical emana de unos modelos de rasgos de muy diversa índole que, con una importancia relativa, coparticipan en el proceso complejo que supone la generación de sentido musical» (*ibid.* 18). El autor tiende a relativizar lo drástico de la división entre significantes musicales y lingüísticos antes delineada por Adorno o Jankélévitch: «no se puede exigir a la música algo que ni el propio lenguaje aporta, esto es, una relación unívoca y constante entre *signans* y *signatum*» (*ibid.* 19). Incluso si defendiéramos que al menos la mayor parte del lenguaje sí mantiene o puede

²⁷ «I use the phrase “semiotic adventures” in the subtitle in order to signal this book’s conceptual debt to certain basic concepts borrowed from musical semiotics. Semiotics is a plural and irreducibly interdisciplinary field, and it provides, in my view, the most felicitous framework (among contemporary competing analytical frameworks) for rendering music as structure and style. Writings by Nattiez, Dougherty, Tarasti, Lidov, Hatten, Dunsby, Grabócz, Spitzer, Monelle, and others exemplify what is possible without limiting the domain of the possible» (Agawu, 2009: 9); «Utilizo la expresión “aventuras semióticas” en el subtítulo para señalar la deuda conceptual de este libro con algunos principios básicos que tomé prestados de la semiótica musical. La Semiótica es un campo acendradamente interdisciplinario y plural, y, desde mi punto de vista, proporciona el marco teórico más adecuado (entre otros marcos analíticos que compiten con él) para describir la música como una combinación de estructura y estilo. Los trabajos de Nattiez, Dougherty, Trasti, Lidov, Hatten, Dunsby, Grabócz, Spitzer, Monelle y otros ilustran cómo aumentan las posibilidades cuando no limitamos el dominio de lo posible» (la traducción es mía; cuando no se indique otra cosa, si aparece en nota al pie y entrecomillada, así será de aquí en adelante).

mantener relaciones unívocas entre ambos componentes, solo cuestionadas por contextos muy particulares, la crítica a la presunción de correspondencia constante es irrefutable.

Con todo, resulta obvio que las diferencias entre uno y otro signo existen, pero la puntualización será importante más adelante, pues se verá que el conflicto expresado por los narradores de Felisberto Hernández y Daniel Moyano no enfrenta la precisión del lenguaje con la ambigüedad o polisemia de la música, sino, sencillamente, la incapacidad congénita o las limitaciones expresivas del lenguaje con la virtual pansemia de la música. Entonces, ¿cómo es que, socialmente, estamos tan a menudo de lo que significan — solemos decir «lo que transmiten»— muchas piezas de música, ya sea «clásica», ya popular actual, especialmente cuando la audición es colectiva? ¿No sería esto una prueba de la tan traída y llevada «universalidad de la música»? Si la música es un lenguaje universal, por fuerza ha de tener algunos significados intrínsecos, inalienables, más que las lenguas naturales, de hecho.

El psicólogo Leonard B. Meyer propuso a mediados del siglo pasado, una división que aún hoy resulta válida: en el debate sobre la capacidad referencial de la música, aquellos que defiendan su naturaleza puramente inmanente serán los «absolutistas», mientras que quienes piensan lo contrario serán los «referencialistas» (Meyer, 2005: 25). En el fundamental *Emotion and Meaning in Music* (la primera versión se había publicado ya en 1956), Meyer propone una equilibrada explicación de doble vertiente, psicológica y cultural, al fenómeno de la recepción de la música. El autor parte del presupuesto de que, cuando la música sí parece comunicar mensajes referenciales que atañen, sobre todo, a emociones o estados de ánimo, estos dependen de conocimientos aprendidos, lo cual implica que tales conocimientos pueden variar y varían en su interpretación colectiva, ya que, «considerado individualmente, cualquier aspecto de la organización musical es una causa necesaria, pero de ningún modo suficiente, para definir una connotación dada».

Sentada esta base, el psicólogo señala los que considera tres errores interrelacionados de la psicología de la música: hedonismo, atomismo y universalismo, que serían, respectivamente, «la confusión de la experiencia estética con lo sensualmente grato», el «intento de explicar y comprender la música como una sucesión de sonidos y complejos sonoros separables y diferenciados», y «la creencia en que las respuestas obtenidas por medio de experimentos o de cualesquier otra manera son universales, naturales y necesarias» (Meyer, *op. cit.* 27). Estas advertencias despejan nuestro camino considerablemente, en especial la segunda, que, tomada al pie de la letra, implicaría prescindir de buena parte de la semiótica musical a la que me referiré más adelante; pero

esta es la respuesta esperable de un psicólogo o un antropólogo, y una plomada necesaria en una disciplina que siempre corre el riesgo de perderse en las alturas de un discurso crítico puramente especulativo.

Ahora bien, aunque resulte imposible concretar una relación fija entre el significante musical efectivo y la creación de significados estables por parte de un grupo cultural determinado, queda claro que el efecto o la energía sónica de la música dependen, en un principio, de sus signos organizados, sobre todo en nuestro contexto musical occidental: el sistema tonal funciona a nivel inconsciente, en efecto, como una sucesión de tensiones y resoluciones que el oyente percibe y anticipa. Hay un acuerdo tácito e inconsciente sobre esto entre productores y consumidores de música, que trasciende lo estructural y se disemina por la esfera de lo social y lo comercial, pero aquí —por el momento, en la Parte I— nos atenderemos a la primera instancia.

Meyer concibe la experiencia musical como un proceso que, en su mayor parte, depende de esa dinámica de expectativas que tardan en cumplirse: «en arte, la inhibición de la tendencia llega a ser significativa porque la relación entre ella y su necesaria resolución, se vuelve explícita y clara. Las tendencias no dejan simplemente de existir, sino que son resueltas, culminan» (*id.*). Este juego de tensión y relajación, que tradicionalmente se ha basado en las relaciones armónicas entre los grados de la escala tonal, pero que puede manifestarse de otros modos o depende de factores como el timbre y la intensidad, es lo que lleva Jankélévitch a hablar, en un sentido amplio, de la música como una «hermenéutica del deseo» (*op. cit.* 34).

De ahí, entonces, que la música no se pueda fragmentar a placer (de nuevo: atomismo), no tenga por qué —en realidad, no puede— ser interpretada en cualquier contexto (universalidad) y la experiencia estética tenga poco que ver, en última instancia, con el mero goce de lo que es bello, agradable, o lo que pensamos que puede expresar un sentimiento determinado. Llegados a este punto, uno pensaría que las posibilidades de lectura del signo musical se limitan peligrosamente, y se ensancha cada vez más el espacio que lo separa del lingüístico.

Entendida la recepción inicial de la música como un proceso esencialmente orgánico e inconsciente (dicho de manera algo cursi, cuando la música se «siente» antes de pensarla), sucede que la aprehensión de un significado interno se reduce a «procesos dinámicos de crecimiento y decaimiento, actividad y descanso, tensión y relajación», señala Meyer, en los que «incluso los sonidos musicales aislados tienden a quedar asociados a cualidades generalmente atribuidas a modos no auditivos de percepción

sensorial». En otras palabras, que todo vínculo que parezca inalienable entre la música y los aledaños del hecho musical (bien en su dimensión más social, bien en un plano personal más íntimo como el de las emociones o la memoria) es fruto de convenciones sociales, quizá tan antiguas que no podemos rastrear su origen. Puede que algunas de ellas tengan una base antropológica más honda, pero parece que incluso a estas debemos escamotearlas la excepcionalidad de venir de la música-en-sí:

La música, lenguaje completo e irreductible al otro, debe ser por su cuenta de cumplir las mismas funciones. Considerada globalmente y en su relación con los otros sistemas de signos, la música se acerca a la mitología. Pero en la medida en que la función mítica es ella misma un aspecto del discurso, debe ser posible discernir en el discurso musical función, que con el mito una afinidad particular que vendrá, por decirlo así, a inscribirse como exponente de la afinidad general ya apreciada entre el género mítico y el género musical cuando se les considera en su totalidad (Lévi-Strauss, *op. cit.* 37).

Jankélévitch criticaba algo muy parecido cuando escribía acerca del «espejismo espacial» (2006, 144 y ss.), y sostenía que hablar de la música con términos y metáforas espaciales era, en general, inapropiado, pues implicaba la presunción de que se puede comprender o traducir un código cerrado en términos que le son completamente ajenos, o sea los que Meyer llama «modos no auditivos de percepción sensorial». Es decir, que los significados atribuidos a la música por los oyentes, incluso si son atribuidos de manera individual *a priori*, pero coincidentes de manera colectiva (la gran mayoría de los oyentes parece estar de acuerdo en que el *Adagio para cuerdas* op. 11 de Samuel Barber es una pieza tristísima), no dejan por ello de ser resultado de un aprendizaje cultural común. Si hay desviaciones de la norma dominante en la creación de sentido personal

Como recuerda John Blacking en su estudio etnomusicológico sobre el pueblo sudafricano de los Venda, «si los estudios en psicología de la música y los tests de musicalidad han fracasado a la hora de llegar a un acuerdo sobre la naturaleza de esta última, probablemente se deba a su carácter exclusivamente etnocéntrico» (2015: 35). Se impone, pues, una puntualización que de entrada podría parecer baladí: ¿podemos, acaso, distinguir entre música y no música? Y, si podemos —aquí queda al descubierto la dificultad—, ¿sería esta distinción válida para todas las culturas, incluso en un único momento histórico colectivo? La implacable respuesta a la segunda pregunta, y, por extensión, también a la primera, es que no. La tan extendida definición según la cual la música es «sonido organizado» y el resto ruido resulta a todas luces insuficiente,

especialmente después del año 1900. Ya en el primer *Manifiesto Futurista*, de 1909, lo que rompe la abulia de los jóvenes «manifestados», en la narración que antecede al *Manifiesto* en sí, es «el traqueteo de enormes tranvías de dos pisos sacudiéndose», y luego vendrá la famosa comparación entre «el motor rugiente de un coche» y la *Victoria* de Samotracia, o aquella idea de que no hay obra maestra, en arte, que carezca de agresividad (Marinetti, 2011: 2-8).

Muchos productos de la música occidental culta o académica ponen en solfa esa dicotomía entre música y ruido, como lo hizo, después de los futuristas, el advenimiento de la música concreta y los avances técnicos que llevaron a los instrumentos electrónicos y de síntesis, además de otras propuestas cuyo vanguardismo no radicaba en los medios de producción sonoros, sino en el plano conceptual. Aunque hay otros ejemplos, el estreno de *4'33''* de John Cage (1912-1992) en 1952 es un caso paradigmático, y bien conocido: una obra que reúne a un pianista y a su público o, más adelante, a toda una orquesta sinfónica, y consiste en cuatro minutos y treinta y tres segundos de absoluto silencio, ¿es también sonido organizado? Este es un caso extremo, como corresponde a una pieza de vanguardia que busque cuestionar los hábitos establecidos, pero no es necesario ir tan lejos. Blacking explica que, durante los años que pasó entre los Venda, estudiando sus costumbres musicales, los más jóvenes disfrutaban de la música folk irlandesa con entusiasmo, la bailaban e intentaban tocarla, aunque también conocían la tradición musical no occidental de su tribu; sus abuelos, sin embargo, asistían con total indiferencia a cualquier manifestación musical «blanca», ajena a su propio acervo cultural. «Sencillamente», concluye Blacking, «es una extensión del principio general de que la música debe expresar aspectos de organización humana o percepciones humanamente condicionadas de organización “natural”» (*ibid.* 45). Todo apunta a que las parcelaciones que hemos hecho del sonido, del ruido si se quiere, son arbitrarias a fin de cuentas, aunque los procesos por los que se definen no son ni sencillos ni rápidos.

Este no es un argumento sustentado solo en el exotismo eurocéntrico de examinar algunas costumbres musicales tribales africanas: las mismas divergencias perceptivas pueden distinguirse estableciendo comparaciones diacrónicas, y los cortes confrontados no necesitan estar separados por siglos. Por descontado, el músico ilustrado Jean-Philippe Rameau, autor del fundamental *Tratado de armonía* de 1722, cuestionaría la «musicalidad» del *Dies Irae* (1967) de Krzysztof Penderecki, pero basta con remontarse a un texto de John Cage, «El futuro de la música: credo» (1958) para comprender lo arbitrario (y lo poroso) de las fronteras entre ruido y música. En 1928, el ruso Leon

Theremin patentaba el famoso instrumento que lleva su nombre, uno de los primeros instrumentos electrónicos, en el que el sonido se produce y modula moviendo las manos en torno a sus dos antenas, interactuando con sus campos electromagnéticos y sin llegar nunca a tocarlo. Cage se indignaba con los theremistas por seguir interpretando, mediante aquel invento que parecía llegado del futuro, música clásica tradicional: «aunque el instrumento puede producir una amplia variedad de timbres, que se obtienen haciendo girar un dial, los intérpretes actúan como censores, dando al público los sonidos que creen que el público desea. Nos “protegen” de nuevas experiencias sonoras» (2007: 4).

En este caso, si aceptamos la premisa de Cage —o de los futuristas—, la «musicalidad» dependería tanto de la organización armónica, melódica y rítmica del código, si no solo sencillamente del timbre: la mayoría de posibilidades sonoras del Theremin, como luego sucedería con las guitarras distorsionadas o la música electrónica, se parecían demasiado al «ruido». Cage, como corresponde a un agitador de vanguardia, sencillamente señalaba un desajuste temporal de la crítica y la mayoría de los ejecutantes con respecto al presente, lo que desde su perspectiva era, claro está, un anacronismo. Por un lado, al compositor había dejado de interesarle la frontera semántica establecida entre «música», «sonido» y «ruido»²⁸; por otro, Cage ya había asumido, como otros músicos posteriores harían patente, que los sonidos «musicales» ya no podían limitarse a los que producían una orquesta sinfónica, un cuarteto de cámara, etc. «El rock», escribiría más adelante Santiago Auserón en *La imagen sonora*, «es el hijo del caos sonoro de la ciudad posindustrial y tecnológica, el canto de un estadio de civilización en que el orden genera caos». El ruido que se incorpora a la música popular mediante la distorsión de las guitarras y la crudeza de las baterías y el que lo hace desde las vanguardias de la música culta, «es espacio conquistado al ruido industrial [...]. Lleva a cabo un retroceso aparente, una involución hacia el instinto, para reclamar un uso distinto de la razón» (Auserón, 1998: 95).

¿Cómo insinuar, entonces, una semanticidad musical estable, si ni siquiera podemos acordar qué es la música, ni siquiera en una misma cultura y en una misma época? ¿Cómo es que, sin embargo, la mayoría del público —y buena parte de la crítica— parecen mantener un acuerdo respecto a lo que «significan» esta o aquella composición?

²⁸ Una de las definiciones más sintéticas de «ruido», como señala Murray Schafer (1977: 182), en el sentido acústico, la aporta el *Oxford Dictionary* en la entrada correspondiente a «noise»: «Unwanted sound». En el ideario sonoro de Cage, llegados a este punto, era irrelevante si un sonido era «deseado» o no.

Buscando explicar el acercamiento humano a la comprensión exógena de la música, Meyer define «connotación musical» como «el resultado de asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical», por lo que en parte es inevitable que no pueda ser entendida «fuera de las creencias y actitudes de la cultura en cuestión» (*op. cit.* 63); lo más honesto sería hablar sencillamente de «organización sonora», y no «musical», pero mantengamos de momento la presunción de discernimiento entre esta y aquella. En palabras de González Martínez:

A veces el oyente en realidad se refiere a los estados emocionales convencionalmente denotados por determinada unidad musical cuando lo que intenta es expresar su propia experiencia, y otras veces se toma como significado emocional de una unidad lo que no es sino una experiencia emocional individual. A esto se suma el hecho de que, en cualquier caso, para acceder a la experiencia emocional de sujeto tenga que utilizarse el análisis de sus verbalizaciones (lo que añade un proceso simbólico intermedio), la observación de su conducta (difícil de interpretar y sin una relación necesaria de causa-efecto, condicionada a su vez por la presencia de convencionalismos en los esquemas de conducta) y sus alteraciones fisiológicas (asimismo difíciles de explicar y más difícil[es] aún de concretar en una relación precisa estímulo-respuesta) (1999: 34-35).

La intuición de una suma parecida de indeterminaciones semánticas ha de ser la que llevó a Fontenelle a pronunciar, con hastío, la famosa frase: «Sonata, ¿qué quieres de mí?» («*Sonate, que me veux-tu?*») ²⁹.

Una de las tesis subyacentes a *La música y lo inefable* de Jankélévitch, es, irónicamente, que no se puede llegar muy lejos en la comprensión de la música hablando sobre ella, precisamente porque el lenguaje referencial le es ajeno. Edouard Hanslick propuso una solución algo tibia: la de que la música, en realidad, no expresa sentimientos o ideas, sino que los causa (*apud.* González Martínez, *op. cit.* 33); aunque se trata de un acercamiento mucho más realista al hecho musical, que en ese caso se nos presenta centrado en la recepción y no en la producción del signo, podríamos decir lo mismo respecto a una terrible tormenta, como quería Schiller en su caracterización de lo

²⁹ La frase, muy popular entre la intelectualidad francesa preilustrada, se atribuye siempre a Bernard de Bovier le Fontenelle (1657-1757), científico y hombre de letras de fama en la época, conocido de Voltaire y respetado en la corte. Rousseau la recogió en la entrada «Sonata» de su *Diccionario de Música* (1768), y venía a condensar el fastidio de aquellos intelectuales —la mayoría— que mostraban desagrado por el creciente virtuosismo inane de algunos músicos, y el franco declive en la popularidad de la música vocal, que preferían (*vid.* Jerold, 2003). Ya en el siglo xx, el músico e intelectual Roland-Manuel tomó la frase para titular su ensayo de 1996, al que me refiero en este mismo capítulo.

Sublime³⁰, o a una hermosa puesta de sol: en puridad, nada significan, y la labor de semantizar esos fenómenos depende enteramente del espectador. Con todo, la propuesta de Hanslick no termina de anular la noción de precisión en la producción musical de sentimiento, ya que no de sentido:

Quand Hanslick parle ainsi, quand il affirme que la langue musicale est tout aussi incapable, rigoureusement parlant, de traduire des idées que d'exprimer des sentiments, mais «qu'elle peut revendiquer la peinture de la forcé, de l'accroissement, de l'extinction, de la hâte, de la lenteur, et que, par une application matérielle et non fictive de certaines relations sonores, elle peut être gracieuse, violente, énergique», que fait-il d'autre que de reprendre les arguments et presque les mêmes mots dont Chabanon avait usé un siècle avant lui? (Roland-Manuel, 1996: 44)³¹.

Si hablo de cierta tibieza es precisamente por ese «peut être», ese verbo «ser»: al cabo, y, como apunta Roland-Manuel, recogiendo el testigo de Chabanon, Hanslick hacía poco por decantar el debate acerca de la semanticidad de la música, cuando su obra de referencia, *Von Musikalisch-Schönen*, —literalmente, «sobre lo musicalmente bello», que luego cito desde la edición inglesa (Hanslick, 1986)—, se había publicado en 1891, cuando el cambio de rumbo estético de la música europea que se avecinaba ya era evidente para todos, y el progresivo, inexorable deterioro del sistema tonal terminaba de sellar la separación de música y mimesis, proceso que algunos ya habían dado por finalizado en el primer tercio del siglo.

Charles Rosen viene a recoger el testigo de Adorno, y reformula la conceptualización de la música como lenguaje. Las crisis que atravesó la música occidental en los albores del siglo XX deberían ocupar, para Rosen, un «lugar privilegiado en cualquier discusión referente a la significación que puedan tener los elementos en música», dado el «estado patológico» de algunos de sus elementos; «hasta las deformaciones», apunta, «son instructivas» (Rosen, 2014: 27). En efecto, mucho de lo que se ha escrito sobre relaciones músico-literarias se escribe pensando en un universo musical tonal, o en derivados de este como el jazz, o en etiquetas todavía más engañosas,

³⁰ En *De lo sublime*; vid. Schiller, 1992, 76 ss.

³¹ «Cuando Hanslick habla así, cuando afirma que el lenguaje musical es tan incapaz, rigurosamente hablando, de traducir ideas como de expresar sentimientos, pero “que puede reclamar la pintura de lo forzado, lo creciente, lo la extinción, la prisa, la lentitud, y eso, por una aplicación material y no ficticia de ciertas relaciones sonoras, puede ser elegante, violento, enérgico”, ¿qué hace, aparte de repetir los argumentos y casi las mismas palabras que Chabanon había usado un siglo antes que él?».

como «música clásica». Rosen acierta al hablar de la «aparente estabilidad» que proporciona la tonalidad como marco creativo musical, pero, ¿qué sucedería sin ese marco? ¿Podemos percibir esa misma crisis en la literatura?

Verdaderamente no, aunque algo hay de ello al margen del conjunto de causas sociohistóricas que se suele dar para su advenimiento. «El denominado “derrumbamiento de la tonalidad” de fines del siglo XIX», prosigue Rosen, «revela hasta qué punto era ilusoria dicha estabilidad exterior», que ya dependía demasiado de obras concretas, «mucho más de lo que un sistema lingüístico depende de discursos individuales» (*ibíd.* 28). Naturalmente, ni es útil pensar solo en las mutables inquietudes estéticas de las generaciones sucesivas (aquel enfoque según el cual cuando surge «lo nuevo» es debido al agotamiento estético de «lo viejo»), ni parece que en literatura se experimentara un «derrumbamiento» plenamente análogo, pero el trabajo de las vanguardias en ambos frentes, musical y literario, sí se parece más, en especial el de reconstrucción. Traigo a colación la sentencia de Rosen respecto a la cuestión de la referencialidad, que ya sobrevolamos antes, porque alude directamente a esa otra diferencia intrínseca entre discursos, la de la posibilidad de refundarse o, dicho de otro modo, de alterar a placer el orden y la jerarquía de sus elementos: «solo metafóricamente la música es un lenguaje; una obra musical puede transformarse e incluso crear un sistema musical completo, mientras que ningún discurso hablado podría conseguir más que la mera alteración marginal de un lenguaje» (2014: 28).

La frase de Fontenelle consiste, a fin de cuentas, en una pregunta tan necesaria como vana; quiero decir que necesitamos convencernos de que preguntar a la música por su significado solo puede ofrecernos, en el mejor de los casos, una respuesta que nos devuelva a ella y, sin embargo, es el proceso de averiguación el que está cuajado de respuestas parciales. La voluntad de leer la música como se lee un texto literario conduce a dos certezas: la primera, que aquella μουσική a la que se refería Rodríguez Adrados, junto con todos los estadios anteriores del habla y el canto, se rompió hace tiempo y está cada vez más lejos, aunque sus fragmentos han quedado enterrados en el subsuelo de la lengua y en el ritmo, como ha estudiado profusamente Herrero (*cf. op. cit.*). Es decir: definitivamente, algo queda distinguible, en la lengua, de la materialidad de la música. La segunda certeza puede formularse como una reiteración de lo dicho por Adorno acerca de la música y el Absoluto que al lenguaje se le escapa: en ella se lo encuentra, pero nos ciega, «en un exceso de luz», y desaparece. No obstante, y como ilustran tanto los planteamientos más psicologistas, como el de Meyer, como los más apegados a la

abstracción y a la dialéctica de las culturas (Agawu, Adorno), acabamos no solo «resignándonos» a lo inefable, sino que lo asumimos como el centro de nuestro goce, nuestro rito o nuestra reflexión.

Estas dos certezas parecen superponerse con sorprendente comodidad sobre los dos «enrejados» de los que habla Lévi-Strauss en su «Obertura», la introducción a *Mitocríticas I. Lo crudo y lo cocido*:

La música opera mediante dos enrejados. Uno es fisiológico, y por ende natural; su existencia emana del hecho de que la música explota los ritmos orgánicos y vuelve así pertinentes discontinuidades que de otra manera quedarían en estado latente y como ahogadas en la duración. El otro enrejado es cultural, consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número y distancias varían según las culturas [...]. Este sistema de intervalos proporciona a la música un primer nivel de articulación, ya no en función de las alturas relativas (resultantes de las propiedades sensibles de cada sonido), sino de las relaciones jerárquicas que aparecen entre las notas de la gama: así su distinción en fundamental, tónica, sensible y dominante, que expresa relaciones, embrolladas más no destruidas por los sistemas politonal y atonal (Lévi-Strauss, *op. cit.* 25-26).

Si la parte sobre las relaciones jerárquicas no es nueva para nosotros, sí es importante establecer que la reforma intramusical de la Escuela de Viena, en la que nos detendremos más en el siguiente capítulo, no anula la importancia de las relaciones relativas entre unas notas y otras; solo dinamita su centro.

Los dos enrejados son los que nos servirán, sin necesidad de repetir la analogía a cada paso, como guía general para organizar el comentario de este trabajo. Hay una parte del hecho musical y de la idea que las comunidades humanas tienen del hecho musical, de su experiencia más orgánica, que tiene que ver con su manera de ser y estar en el mundo, y con su manera de relacionarse entre sí; este es el primer enrejado o, si se quiere, la primera matriz. En el apartado siguiente me acercaré, someramente, a esta vertiente de la tradición que entiende la música como vínculo entre las cosas y los seres del mundo, y su manera de experimentar el tiempo, el espacio y la memoria a través de lo inefable de la música. El otro enrejado o la otra matriz, la que tiene que ver con la música en tanto ideación abstracta y sistema de relaciones internas, es el que mejor os permitirá establecer, como quería Noé Jitrik, «travesías entre objetos de distintas series». Aquí, en la dicotomía planteada por Meyer entre referencialistas y absolutistas, tendremos que decantarnos por el absolutismo, pues es la inmanencia de los discursos lo que nos interesa de ellos, o las ideas que estos puedan generar en el plano de la reflexión estética.

Pero, en general, y si las relaciones interdisciplinarias que pasan por la primera matriz tienen que ver con la relación entre música, mundo y seres humanos, las que pasan por la segunda tienen que ver con lo que podemos decir y pensar sobre la música y la literatura antes de que estas se vuelquen al mundo. Entiendo que un comentario que se quedara enredado en una de las dos matrices sería insuficiente, pero, para aproximarnos al «misterio» que media entre ambos discursos, atenderemos a cada una por separado. Tal separación es virtual y se propone en aras del orden en el análisis, pero, en la práctica (quiero decir: en la práctica de la escritura de nuestros autores, no en la práctica del hecho musical) me parecen también indivisibles.

El potencial sígnico de la música, la pansemia a la que me referí antes, es la voluntad que le atribuye Vladimir Jankélévitch de «*expresar lo inexpresable hasta el infinito*» (la cursiva es suya). Si todas estas consideraciones sobre el silencio semántico de la música amenazan con desanimarnos, convendría recordar una vez más que este es el recorrido por una problemática que se revela más y más fértil en su desarrollo. Hablé, para emplear esa expresión recurrente de Felisberto Hernández, del «misterio» que aparece allí donde se intersectan los dos lenguajes —las dos matrices. Y lo que podría inquietarnos es que allí donde el lenguaje no puede *decir* más, la música tampoco pueda, y quede esa vasta zona intermedia en el silencio. No obstante, «el misterio musical no es lo *indecible*, sino lo *inefable*», escribe Jankélévitch: «si lo indecible, como si helara el poema, se parece a un sortilegio hipnótico, lo inefable, gracias a sus propiedades fecundadoras e inspiradoras, actúa más bien como un hechizo y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento» (*op. cit.* 118).

2.2 El sueño de Kepler

En la *República* de Marco Tulio Cicerón, en el libro VI, se encuentra uno de los textos más transitados del autor romano, el *Sueño de Escipión*. Allí el joven Escipión Emiliano narra su diálogo en Masinisa con el difunto Escipión *El Africano*, su abuelo adoptivo, que se le aparece en sueños tras un encuentro con Manio Manilio. La aparición actúa y habla como un heraldo del más allá, y en las pocas páginas del diálogo le revela al joven los misterios de la Tierra, las esferas que la circundan y el alma de los vivos y los muertos. «¿Hasta cuándo estará tu mente fija en el suelo?», le increpa amistosamente el abuelo, cuando lo alza en vuelo del espacio terrenal y dispone ante sus ojos el mundo. «¿No ves

a qué templos has venido? Todo el universo puedes ver encerrado en nueve órbitas, o, mejor, esferas, de las cuales hay una exterior celeste, que encierra a las demás» (VI, 17[4], 17). El Africano le describe las esferas en que se ubican los astros, con la Tierra, diminuta en comparación, en el centro. Bajo la Luna, la más próxima a la Tierra, «ya no queda nada que no sea mortal o caduco, a excepción de las almas dadas al género humano como don divino. Por encima de la Luna todo es eterno» (*id.*).

Cuando el joven Emiliano se recupera del estupor, pregunta intrigado: «¿Qué es eso? ¿Qué sonido es este tan grandioso y suave que llena mis oídos?». La respuesta de la aparición es uno de los pasajes sobre música más importantes de la Antigüedad clásica:

Es el sonido que se produce por el impulso y movimiento de las órbitas, compuesto de intervalos desiguales, pero armonizados, y que, templando los tonos agudos con los graves, produce equilibradamente armonías varias. Porque tan grandes movimientos no podrían causarse con silencio, y hace la naturaleza que los extremos suenen, unos, graves, y otros, agudos. Por lo cual, la órbita superior del Cielo, aquella de las estrellas, cuyo giro es el más rápido, se mueve con un sonido agudo e intenso, y con el sonido más grave, en cambio, este inferior de la Luna, pues la Tierra, en el noveno lugar, permanece siempre en su misma sede, inmóvil, ocupando el lugar central de todo el mundo. Esas ocho órbitas, dos de las cuales son iguales, producen siete sonidos distintos por sus intervalos, cuyo número siete es como la clave de todas las cosas. Imitando esto los hombres sabios en las cuerdas de la lira y en los modos del canto, se abrieron el camino para poder regresar a este lugar, lo mismo que otros que, con superior inteligencia, cultivaron en su vida humana los estudios divinos. Los oídos humanos han quedado ensordecidos por la plenitud de este sonido, del mismo modo que, allí donde el Nilo se precipita desde las altísimas montañas de los llamados Catadrupos, la gente que vive en aquel lugar carece del sentido del oído a causa de la intensidad de tal ruido. Este otro es tan fuerte a causa del rapidísimo movimiento del mundo, que los oídos humanos no pueden captarlo, como tampoco podéis mirar el sol de frente y vuestra vista no resiste los rayos (*ibid.* 18 [5]), 18).

Esta era la *Musica mundana* a la que se refiere Boecio en *De Musica*, una maravilla de los sentidos accesible solo a los iniciados. En el texto de Cicerón se da por sentado que el movimiento de las esferas celestes, aunque no podemos oírlo, algún sonido debe producir, y que los movimientos de los astros son la cosa más perfecta y armónica que puede observarse en el mundo: «no es posible apreciar nada igualmente compaginado, nada así de combinado [...]. Todos dan vueltas con tan igual impulso, que a través de sus dispares desigualdades se traza un orden reglado de los recorridos. De donde no es posible que esta rotación celeste sea ajena al orden reglado de la modulación» (*De Musica*, I, 2.).

La *Musica instrumentalis*, la que practicamos en la tierra, no es sino un pobre intento de igualar la belleza y la perfección de la de las esferas (en la concepción boeciana del saber musical, el «verdadero» músico es el filósofo, el que estudia; los cantores y tañedores son poco más que ejecutantes). En esta jerarquía, que necesariamente había de ser tripartita, entre la *Musica mundana* y la *instrumentalis*, se ubica la *Musica humana*, que cumple un papel similar a la *mundana* pero en lo tocante al orden y concierto de nuestro interior; es aquella, en fin, que, «por su parte, cualquiera que desciende dentro de sí mismo, la entiende» (*id.*).

En el discurso de su abuelo, impregnado de pitagorismo, el joven Emiliano encontraba condensadas las nociones dominantes de la tradición de la música especulativa en la Antigüedad precristiana, cuando de hecho toma forma y se desarrolla esta disciplina. Aunque, como señala Joscelyn Godwin, las raíces de estas ciencias se hunden en los cultos órficos anteriores a Pitágoras, el de Samos y sus discípulos son los primeros en intentar una sistematización clara de las relaciones entre la música, el Número y el Mundo, principalmente a causa de lo descubierto en sus experimentos con el monocordio: que, en materia de música, las leyes y proporciones que la ordenan parecen nacer de sí misma, como las de la física y la geometría, de modo que se presentan ante el sabio no como normas arbitrarias de un sistema urdido por el ser humano, sino como leyes naturales que son descubiertas por él. Existen independientemente de nuestro conocimiento, *son*; considerar así la matemática o la geometría fue —es— una postura más extendida, pero hay una decisión valiente y una declaración abierta de principios al incluir la música allí, fuera de nuestro alcance, liberada de nuestra creación.

Cicerón no ha pasado a la historia como un filósofo de la música, desde luego, y no fue esta su faceta más destacada, pero el *Sueño* ha quedado insertado en la tradición como uno de los textos centrales de la antigüedad grecorromana, y, además de servir de pretexto a Macrobio para desarrollar su propio discurso filosófico musical en los *Comentarii in Somnium Scipionis*, es una de las fuentes principales de Boecio, el tratadista musical por antonomasia de la Baja Edad Media, cuya influencia llega hasta el Renacimiento temprano, y aun algo más allá. La gran mayoría de obras y comentarios que median entre Pitágoras y Boecio pueden presentar diferencias de matiz, y a veces discrepar en cuestiones de peso que, si para nosotros ahora parecen a primera vista variaciones de lo mismo, para la cosmología antigua eran de suma importancia, y venían avaladas por los nombres reverenciados de Platón y Aristóteles, quienes habían recogido la teoría pitagórica en el *Timeo* y en el *De Coelo*, respectivamente.

La sombra del legado aristotélico es alargada: cuando Johannes Kepler (1571-1630) publica su *Astronomia Nova* en 1609, hace 66 años que Nicolás Copérnico ha muerto, sin que su concepción heliocéntrica del Sistema Solar y sus por entonces seis planetas conocidos fueran domados demasiado en serio más que por algún excéntrico, como el astrónomo Tycho Brahe. Contra la tradición de Eratóstenes y Aristarco de Samos, la comunidad científica casi al completo había preferido seguir ciñéndose al modelo del cosmos ptolemaico, en el que la Tierra, un disco llano rodeado por el océano y encapsulado por las sucesivas esferas de la Luna, el Sol, los planetas y las estrellas, se encuentra en el centro, con el Infierno debajo. Es en la *Astronomia Nova* donde Kepler, alentado por Brahe, formula sus tres leyes orbitales, que describen con precisión y algún fallo menor el movimiento elíptico de los planetas en torno al Sol: la Tierra, esférica y no plana como el resto de los planetas, cumple los mismos principios, y la Luna ha pasado a orbitar en torno a ella.

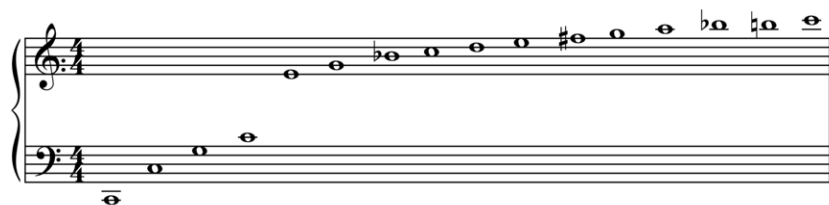
Ahora bien, el libro más conocido de Johannes Kepler no es la *Astronomia*, sino uno posterior, más ecléctico, abigarrado, apasionado y erróneo. *La armonía de los Mundos, Harmonices Mundi* en latín, aparece en 1619. En el Libro Quinto, sin embargo, Kepler hizo un esfuerzo ímprobo para que el viejo ideal de la Música de las Esferas permaneciera en el paradigma científico que él mismo había actualizado diez años antes, en la *Astronomia Nova*. Si la Ley de Gravedad Universal de sir Isaac Newton vendría a corregir los desajustes de las elípticas de la *Astronomia Nova*, en la que Kepler no había contado con la fuerza de atracción retrógrada entre masas³².

En la página siguiente va una de las láminas célebres del tratado: en la sección superior se pueden observar los nombres de los planetas y las «escalas» que Kepler asignó a cada uno. Estas escalas no son más que la distancia entre la nota grave y la aguda que forman el intervalo asociado a cada cuerpo celeste: a Júpiter, una tercera menor (de sol a si b), a Mercurio, el de la órbita más excéntrica, algo así como una octava más una tercera; a Venus, el de la órbita más regular, apenas le correspondía un cuarto de tono, de modo que la nota no cambia. No es necesario que nos detengamos a analizar los cálculos de los

³² La Tercera Ley de Kepler se puede formular así: «El cociente entre el cuadrado del periodo de revolución de los planetas alrededor del Sol y el cubo del semieje mayor de su órbita elíptica es una constante universal para todos los planetas». José Bretos apunta que esta ley «puede deducirse también a partir de la expresión que dio Newton [después] a la interacción gravitatoria entre masas, con la que se demuestra que no es exactamente correcta, sino que también depende de la razón entre [las] masas de cada planeta y el Sol, que, por otro lado, alcanza como máximo un valor en torno al 0,1 % para el caso de Júpiter, que es el planeta mayor del sistema» (Bretos Linaza, 2000: 54).

que se valió el astrónomo para que las órbitas de los cuerpos celestes encajaran en las viejas proporciones matemáticas y armónicas descubiertas por Pitágoras (2/1 para la octava, 3/2 para la quinta justa, etc.); basta saber que, como reconocen con abatimiento todas las fuentes secundarias, eran muy complejos y estaban mal.

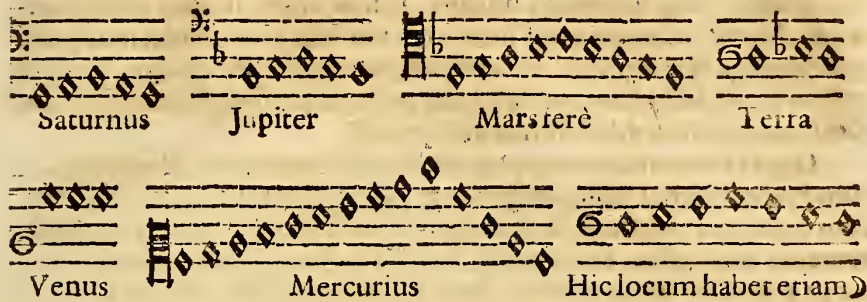
El mito de Pitágoras y su monocordio, junto con las sucesivas variaciones propuestas por los eruditos a partir de la tradición de la Música de las Esferas, habían terminado compactándose en una idea primigenia demasiado atractiva para Kepler: la de que el universo está ordenado musicalmente, que la música que ordena el universo se rige por leyes matemáticas y que esas leyes son extremadamente elegantes y sencillas. Si semejante idea podía hacerse encajar con los resultados empíricos que habían nutrido su *Astronomia Nova*, fundiendo así la tradición de Eratóstenes y Aristarco con la de Cicerón y Pitágoras, es decir, si se podía concebir un cosmos sin esferas translúcidas y demás parafernalia fantástica, pero gobernado por las mismas elegantísimas leyes de la proporción... Si podía encajar ambas teorías, no solo habría logrado describir la verdadera danza de los planetas —de eso estaba seguro—, sino que además habría explicado sus porqués, y que la belleza de esos porqués, repetida por los sabios durante tantos años, también era cierta³³. Pero, además, demostrar que el cosmos lo regía un orden musical equivalía, también, a demostrar que la música no era un invento de los hombres, o una lenta creación colectiva de sus generaciones: la perfección revelada por Pitágoras era el indicio, y el movimiento de los planetas sería la prueba, de que la música era un lenguaje que habíamos *descubierto*, y que ya estaba en la naturaleza. El atractivo de esta idea también es evidente, y en este sentido la teoría de la Música de las Esferas bien puede entenderse como una consecuencia casi natural de la fascinación que ejercen sobre los pitagóricos la simplicidad y la belleza de las proporciones derivadas de la serie armónica:



Serie armónica sobre do 1

³³ Insisto en el aspecto armónico porque este es el tema dominante en la mitología de las Esferas, pero la idea del ritmo y el número, con un sentido de periodicidad y proporción, también es fundamental en las cosmovisiones de raíz musical, como la pitagórica; *vid.* Herrero, 1995: 29 ss.

omnia (infinita in potentiâ) permeantes actu: id quod aliter à me non potuit exprimi, quam per continuam seriem Notarum intermedia-



rum. Venus ferè manet in unisono non æquans tensionis amplitudine vel minimum ex concinnis intervallis.

Atqui signatura duarum in communi Systemate Clavium, & formatio sceleti Octavæ, per comprehensionem certi intervalli concinni, est rudimentum quoddam distinctionis Tonorum seu Modorum: sunt ergò Modi Musici inter Planetas dispersiti. Scio equidem, ad formationem & definitionem distinctorum Modorum requiri plura, quæ cantus humani, quippe intervallati, sunt propria: itaque voce quodammodò sum usus.

Liberum autem erit Harmonistæ, sententiam depromere suam: quem quisque planeta Modum exprimat propius, extremis hinc ipsi assignatis. Ego Saturno darem ex usitatis Septimum vel Octavum, quia si radicalem ejus clavem ponas G, perihelium motus ascendit ad h: Jovi Primum vel Secundum; quia aphelium ejus motu ad G accommodato, perihelium ad b pervenit; Marti Quintum vel Sextum; non è tantùm, quia ferè Diapente assequitur, quod intervallum commune est omnibus modis: sed idèò potissimùm, quia redactus cum cæteris ad commune systema, perihelium motu c assequitur, aphelium ad f alludit: quæ radix est Toni seu Modi Quinti vel Sexti: Telluri darem Tertium vel Quartum: quia intra semitonium ejus motus vertuntur; & verò primum illorum Tonorum intervallum est semitonium; Mercurio verò ob amplitudinem intervalli, promiscuè omnes Modi vel Tonici convenient: Veneri ob angustiam intervalli, planè nullus; at ob commune Systema, etiam Tertius & Quartus; quia ipsa respectu cæterorum obtinet e.

Tell^o ca nit
MI FA MI
ut vel ex syl
laba conj
cias, in hoc
nostro do
micilio MI
feriam &
FA mem ob
tincie

CAPVT VII.

Harmonias universales omnium

sex Planetarum, veluti communia Contrapuncta, quadriformia dari.

Nunc opus, Uranie, sonitu majore: dum per scalam Harmonicam celestium motuum, ad altiora conscendo; quæ genitum

El hecho de que los intervalos más consonantes (la octava, la quinta justa y la tercera mayor) sean los que se deducen de los primeros armónicos naturales de cualquier sonido, un fenómeno físico-acústico que no dependía de la intervención del ser humano más que para su detección (todo esto, al menos hasta el quinto o el sexto armónico, podía deducirse con el monocordio y una escucha cuidadosa), tenía que confirmar definitivamente que el tejido del mundo seguía patrones musicales, y justificaba también los retorcidos cálculos que Kepler desarrolló en *La armonía de los mundos*, empeñado en mantener en equilibrio sobre la mesa una moneda de dos caras, una doble incógnita cuyas respuestas eran, armónicamente, recíprocas: el misterio de la música inefable era la clave del cosmos, y el hecho de aparecer ante nosotros como tal explicaba automáticamente su misterio, irrefutable:

No en vano quedó dicho en Platón: que el alma del mundo está conjuntada a base de un convenio musical. Cuando, en efecto, mediante lo que hay en nosotros conjuntado y convenientemente ensamblado captamos aquello que en los sonidos está justa y convenientemente conjuntado, y nos deleitamos con ello, nos damos cuenta de que nosotros mismos estamos configurados a imagen y semejanza. Amiga es, en efecto, la semejanza; la desemejanza, odiosa y contraria [...]. Ninguna vía hasta el alma se les abre, en efecto, a las «disciplinas» más que por los oídos (Boecio, I, 1: 62).

Kepler había puesto tanto empeño en asignar un sonido a cada planeta (de hecho, dos: un intervalo, es decir, una distancia entre sonidos) porque esto también formaba parte de la tradición; tanto en el *Sueño* de Cicerón como en la explicación más detenida de Boecio, cada cuerpo celeste principal tiene asociado un sonido en concreto, de acuerdo con la concepción cosmológica de la época. Si en los esquemas prekeplerianos, obviamente, los movimientos de los astros se correspondían con sus desplazamientos reales en el Sistema Solar; lo relevante, sin embargo, es que la voluntad de los antiguos era idéntica a la de Kepler: establecer un sistema armónico que casase con los que se creían los movimientos correctos de los cuerpos celestes; una voluntad cumplida, de acuerdo a las leyes astronómicas entonces aceptadas como tales.

Ni Daniel Moyano ni Felisberto Hernández tenían inclinaciones astrológicas o esotéricas. Es un hecho que algunos textos de Moyano dependen directamente de esta tradición, y más luego volveremos sobre ello, pero lo relevante de estas notas es la fijación de Kepler por casar el empirismo irrefutable con las teorías de la Antigüedad, un anhelo —vano— cuyos ecos llegan hasta el presente y se manifiestan repetidamente en el habla

o los subtextos de muchas conversaciones y escritos. Hay todavía hoy una tendencia difusa pero innegable a ver en la música un lenguaje oculto, una suerte de misterio pitagórico actualizado, que se trasluce en lugares comunes, repetidos también fuera de los discursos más especializados (que «la música son matemáticas», que «es el lenguaje universal», etc.).

Estas nociones serán recuperadas y desarrolladas en el capítulo tercero, pero era necesario aclarar el origen, la fuerza y la vigencia de una tradición que se ha filtrado, aunque diluida, en el imaginario colectivo occidental, y que llegó a cegar a uno de los astrónomos más relevantes de la historia moderna. Hernández y Moyano tenían conocimientos suficientes para trascender —o desmentir— esos tópicos, pero ello no impide que en sus propias memorias profundas se depositara también un estrato, anterior al estudio y la práctica de la música, en el que estas ideas están disueltas como un rumor. Además, la experiencia vital del músico, digamos fenoménica, suele tender a corroborar estas asunciones de resonancias místicas. Cuando toca para un público afín, cuando improvisa con otros músicos con los que comparte estilo, o aun solo unos rudimentos elementales de ritmo y armonía, la impresión de estar participando de una comunicación profunda y, sí, en cierto modo, misteriosa, se acentúa con respecto a la del oyente, pues el compositor, el improvisador o el intérprete no solo reciben, sino que ellos mismos *producen* un código que no pueden descifrar del todo, pero que parece funcionar. Hernández, el más escéptico de los dos, y el más reservado para la exaltación estética de la música, en *Por los tiempos de Clemente Colling*, cuando el narrador, todavía un joven aprendiz de piano, recuerda la sensación de afinidad y comunión con Elnene, otro pianista adolescente, más hábil que él, al que ve tocar por primera vez:

Sentía el orgullo de estar en una cosa de la vida que era de estética superior [...]. Descubría la coincidencia de que otro hubiera hecho algo que tuviera una rareza o una ocurrencia que sentía como mía, o que yo la hubiera querido tener. La melodía iba a caer de pronto en una nota extraña, que respondía a una pasión y al mismo tiempo a un acierto; como si hubiera visto a un compañero que hacía algo muy próximo a mi comprensión, a mi vida y a una predilección en que los dos nos encontrábamos de acuerdo; con esa complicidad en la que dos camaradas se cuentan una parecida picardía amorosa. Yo había encontrado camaradas para otras cosas; pero un amigo con quien pudiéramos representarnos el amor en aquella forma era un secreto de la vida que podíamos ir atrapando con escondido regocijo de más sorpresas, de esas que dependen mucho de nuestras manos (NC 176).

El escritor músico, el narrador que recuerda en la novela, trata de mantener un discurso moderado, y no hace ninguna mención a lenguajes universales o esferas planetarias sonoras. Pero, hilada entre la aparente sencillez de las frases, la noción de la música como lenguaje secreto y elevado brota una y otra vez, y los jóvenes músicos pueden «representarse el amor en aquella forma» que es «un secreto de la vida», que promete más descubrimientos, y que es «de estética superior». En otras palabras: el joven pianista había devenido iniciado en una doctrina que, si no era secreta, cuanto menos estaba vetada a muchos.

2.3 Para una «Teoría de Todo»

En los años ochenta del siglo xx los físicos comenzaron a hablar con arrobo de una nueva posibilidad interpretativa para el universo: la Teoría de Cuerdas, una alternativa tan prometedora que muchos se apresuraron a colocarle un nombre todavía más sugerente: «Teoría de Todo». El objetivo de la teoría era «reconciliar la mecánica cuántica y la gravedad a distancias más pequeñas de la longitud de Planck» (Randall, 2011: 413), es decir, encontrar una nueva teoría que cubriera las parcelas de la realidad que quedaban fuera de la relatividad einsteniana y de la mecánica cuántica, las teorías que hasta ahora se aplicaban para explicar los fenómenos físicos «a gran escala» (la gravedad derivada de las teorías de Einstein, la que describe el comportamiento de planetas, sistemas estelares, agujeros negros, etc.) y «a pequeña escala» (a escala subatómica). Lisa Randall, escéptica, sentencia: «sin disponer siquiera de observaciones que respaldaran la teoría de cuerdas», muchos físicos consideraron que sus promesas eran «una razón suficiente para apoyar su pretensión de ser considerada importante» (*ibid.* 413).

La Teoría de la Literatura y, muy especialmente, los estudios interdisciplinares músico literarios, también carecen de una «Teoría de Todo» que unifique y resuelva sus problemas interpretativos; al menos de una aceptada como tal por la mayoría de la comunidad académica (un ejemplo de candidato a «Teoría de Todo» literaria sería la *Crítica de la razón literaria* de Jesús G. Maestro, que también es un ejemplo de la poca adhesión que el intento ha suscitado entre sus colegas). Los dos trabajos más completos que sigo sobre Hernández y Moyano, los de Girdali y Corona, optan por otras estrategias, aunque no carecen de un hilo conductor o principio de organización que los cohesione. Aunque la intuición inicial es seguir este método que, sobre todo en el caso de Corona,

ya se ha probado muy efectivo, no quisiera pasar sin contemplar dos opciones que merecen atención.

En *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), Fred Lerdahl y Ray Jackendoff se propusieron la ambiciosa tarea de establecer un sistema de explicación teórica que trasladaba los principios de la gramática generativa al ámbito de la música tonal (el primer inconveniente, que de momento vamos a obviar, es el adjetivo especificativo *tonal*). La traslación teórica, según los autores, debía llevarse hasta el nivel estructural más profundo, pues, a su juicio, el fracaso o el éxito parcial de tentativas similares previas a la suya radicaba en la superficialidad de estas: «Pointing out superficial analogies between music and language, with or without the help of generative grammar, is an old and largely futile game. One should not approach music with any preconceptions that the substance of music theory will look at all like linguistic theory [...]. Whatever music may “mean”, it is in no sense comparable to linguistic meaning» (1983: 5)³⁴.

No se pueden encontrar, en la música, elementos análogos a verbos, nombres, o estructuras sintácticas que recuerden a las que delimita la lingüística: los elementos para construir una gramática generativa musical deben, por el contrario, partir de la música misma: «Fundamental concepts of musical structure must instead involve such factors as rhythmic and pitch organization, dynamic and timbral differentiations, and motivic-thematic processes [...]. If substantive parallels between language and music emerge, this is an unexpected bonus but not necessarily a desideratum» (*ibid.* 6)³⁵.

Esta perspectiva pasa por una revisión de los planteamientos de la lingüística generativa en sí, cuyo verdadero objetivo —siempre según Lerdahl y Jackendoff— consiste, principalmente, en delimitar un número finito de procedimientos formales que expliquen un sistema cuyas posibilidades de producción son infinitas: una característica que cumplen tanto el lenguaje como la música, aunque, como hemos comprobado hasta ahora, no de la misma manera. Ahora bien, aunque el proyecto es atractivo, no se trata de un esfuerzo unificador de los mecanismos de producción/recepción musicales y literarios, sino más bien de un trabajo eminentemente descriptivo, voluntariamente alejado de toda

³⁴ «Señalar analogías superficiales entre música y lenguaje, con o sin la ayuda de la gramática generativa, es un juego antiguo y notablemente fútil. No deberíamos abordar la música desde el apriorismo de la esencia de la teoría musical será parecida a la de la teoría lingüística [...]. El “significado” de la música, cualquiera que sea, no es comparable en modo alguno al del lenguaje».

³⁵ «Los conceptos fundamentales para la estructura en música deberían atenerse a factores como las agrupaciones de altura y ritmo, diferencias dinámicas y tímbricas, y procesos motivicos y temáticos [...]. Si emergiesen otros paralelismos entre lenguaje y música, serían una grata sorpresa, pero no necesariamente un *desideratum*».

teoría de los afectos, y sustentado en densos análisis estructuralistas, recurriendo a menudo a las teorías de la Gestalt, a un enfoque fenomenológico de la experiencia psicológica de la música y, puntualmente, a algunas observaciones neurológicas que, dada la fecha de publicación, han quedado algo desfasadas. Aun así, el apartado sobre los «Universales musicales» (278-301) y algunas observaciones acerca de similitudes de agrupación fonológica y silábica basada en la acentuación y en el ritmo (314 y ss.) resultan, cuanto menos, sugerentes, pero a primera vista inadecuados para el análisis literario, más allá de sus paralelismos con fenómenos similares de la lingüística general o los rudimentos para elaborar una fenomenología de la recepción musical.

No obstante: por una parte, el trabajo de Lerdahl y Jakendoff peca de determinismo, y deja muy poco o ningún margen a la inteligencia y el libre albedrío del oyente, cosa solo vagamente defendible desde el parapeto de la música tonal³⁶. Por otra, no parece probable que los prometedores «universales musicales» sirvan para establecer conexiones con una forma tan intelectualizada del lenguaje como los textos que vamos a estudiar aquí. Aparte de que varios de ellos van estrechamente ligados a la jerarquía tonal, si examinamos la propuesta número 5, por ejemplo, y tratamos de aplicarla a los relatos y novelas cortas de Felisberto Hernández, el fracaso es seguro: «Structural beginnings and endings of groups form significant articulation of a piece's structure; structural endings are marked by conventional formulas (cadences of some kind)» (*ibid.* 280)³⁷. En los capítulos siguientes quedará patente, espero, que, a nivel estructural y narrativo, la mayoría de la producción hernandiana está muy lejos de los típicos «tachán» finales de la música tonal, cuyos cierres de ciclo están marcados por «fórmulas convencionales», de la que los vales de los hermanos Strauss serían un ejemplo paradigmático. Diría, con todo, que no es necesario rechazar de plano toda la teoría, y algunos de sus puntos pueden resultar útiles para un análisis exento.

Este era un ejemplo de obligada mención por su originalidad y valentía, pero sus limitaciones como teoría general son patentes. Otra propuesta teórica abarcadora en la que quisiera detenerme, ya que de esta escuela sí tomaré más elementos de análisis y

³⁶ «One has no choice about much of it [...]. Much of the complexity of musical intuition is not learned, but is given by the inherent organization of the mind, itself determined by the human genetic inheritance»; «Uno tiene poco margen de elección, en general [...]. En su mayor parte, la complejidad de la intuición musical no es aprendida, sino dada por la organización inherente de la mente, y esta determinada por la herencia genética».

³⁷ «El principio y el final de cada grupo son relevantes para la articulación estructural de la pieza; los finales con función estructural se marcan mediante fórmulas convencionales (cadencias de diversos tipos)».

buena parte de la terminología, es la semiótica, que entre los años 80 del siglo pasado y la actualidad ha ido consolidando una rama de estudios músico-literarios de avance lento pero firme. Dejando de lado, por ahora, las propuestas más recientes concretadas en *Music as discourse* (Agawu, 2009), que se distancian de la corriente general y se circunscriben a la práctica musical de los siglos XVIII y XIX, me concentraré en algunas consideraciones en torno a las posibilidades semánticas y narrativas de la música en las últimas décadas.

Si la música, como vimos en la sección primera de este capítulo, parece depender mucho más de las relaciones recíprocas entre sus partes que de su relación con el mundo que la rodea, ¿podemos realmente equipararla a la narración, más allá del consabido despliegue temporal, que ya ha quedado establecido de base? Según Carolyn Abbate, «la música no es narración, pero posee momentos de narración, momentos que pueden ser identificados por su efecto extraño y subversivo. Parecen voces de otra parte, que hablan (cantan) de una forma que reconocemos precisamente por su idiosincrasia» (2002: 227). La mayoría de estudiosos coinciden en pensar que la música puede emular, a cierto nivel, estructuras narrativas o descriptivas, pero la capacidad denotativa de la música, como ya vimos, está en última instancia sujeta a acuerdos extramusicales más o menos explícitos. Jean-Jacques Nattiez, por su parte, la tesis de la música programática/referencial y prefiere para hablar de la coherencia intramusical, esta sí, de probada existencia: «la concepción narratológica de la música demuestra la identidad de las figuras tópicas de la música y no del relato literario como tal» (2002: 146). Para Nattiez, la música «tiene la posibilidad de escuchar la evocación de profundidades afectivas y metafísicas sin pasar por las contingencias de la representación, sino con un sentido específico y único de la construcción formal que tiene su razón de ser y que se desarrolla en el tiempo» (147), proponiendo así la música como vehículo de nociones abstractas y emociones y no como imagen de los mismos, como «representación».

Esta perspectiva se aproxima mucho a la de Hanslick, que mencioné antes, aquella según la cual la música no es portadora de ninguna emoción o idea, pero sí causa de los mismos en el oyente. En una hermenéutica abierta de la música, desde el punto de vista de la recepción tales aseveraciones no pueden ser negadas, pues desde un enfoque pragmático no dejan de ser hechos empíricos. Sin embargo, en el caso de la música, una crítica o interpretación centrada en la recepción del signo adolece de los males que señaló González Martínez, y aquí, de nuevo, encontramos un problema en la traslación de las estrategias de lectura del signo literario al signo musical: mientras que una versión flexible de la semiótica general nos permite la consideración del significante con un

significado por determinar, las teorías expresamente literarias fuerzan o persiguen la concreción de un significado, o de una panoplia reducida de significados para la obra.

En el ecuador de un libro fundamental al que me acabo de referir, *Música, literatura y semiosis*, Silvia Alonso insiste en que es «difícil, pero también necesario, avanzar hacia una semántica textual basada en la semiosis introversiva» (Alonso, 2001: 60):

El desasosiego que esto produce proviene quizás del hecho de establecer un corte metodológico con el autor por una parte, y con el mundo de los referentes externos por otro. Como conclusión, citaremos a Alan Street [...]. Observemos cómo su afirmación resulta adecuada tanto en el caso de la música como en el de la literatura: «por una parte, el colapso de la intención bloquea cualquier camino directo a la noción de un sujeto autorial, por la otra, el fracaso de la referencia redimiendo cuestiones de reflexividad retórica sobre la posibilidad de confiar al lenguaje la capacidad de articular la experiencia de los fenómenos (Alonso, *id.*)

Tal panorama sería, en efecto, desolador. Pero, ¿estamos forzados a aceptarlo en esos términos? El libro de Alonso es, sobre todo, una lectura crítica de las metodologías propuestas por sus colegas, en especial Ruwet, Nattiez y Agawu, todos autores de referencia en el área. Exceptuando al último, que tiende más bien a la elaboración de un léxico propio o la resemantización del léxico general de la semiótica, Alonso y los demás trabajan con los modelos de Jakobson y, sobre todo, de Peirce. Este es un marco teórico, pues, eminentemente semiótico, y útil cuanto menos para definir qué entendemos por signo lingüístico (literario) y qué por signo musical; también para recordar uno de los problemas añadidos al signo musical concebido en términos peircianos, como también ha señalado Nattiez, que atañe a la figura del interpretante, quien, trasladado al esquema de la música, volvería infinitas las posibilidades de «remisión», por utilizar la jerga *ad hoc*.

La crítica de Jankélévitch a la metafísica de la música es que esta, «como la magia o la aritmología, pierde de vista la función de las metáforas y la relatividad simbólica de los propios símbolos. La sonata», puntualiza, «*es como* un resumen de la aventura humana limitada entre muerte y nacimiento, pero no es *ella misma* esta aventura [...]. Todo depende del significado del verbo *ser* y del adverbio *como*» (36). La paradoja de una metafísica que no tiene que «pasar por las contingencias de la representación», como quiere Nattiez, parte del presupuesto de la metafísica como el estudio de «lo que está más allá» —y así lo indica su raíz etimológica—, y de que, por una parte, esa verdad en principio oculta será develada por el ejercicio del pensamiento; por otra, que evitar la verbalización del mismo no saboteará el proceso, sino que lo purificará. El espejismo

metafísico de la música parece presuponer que, saltándose el estadio verbal de la cognición, el discurso musical alcanzaría ese algo oculto, y lo revelaría. No rechazaré tal espejismo como hipótesis de lectura de nuestro *corpus*, pues al cabo es, como veremos, el que motiva buena parte de la escritura metamusical de Hernández y Moyano, pero debemos reconocer que en la práctica se queda en un deseo o en un acto de fe, ya que, como señala el filósofo, el resultado de tal aproximación es la impresión de una revelación, que podemos potenciar con la asistencia fatigada de la palabra, pero que nunca termina de abandonar el plano de la abstracción:

La comodidad práctica nos impone a veces el lenguaje de las metáforas visuales, y el mismo Bergson no vacila en distinguir el yo «superficial» del yo «profundo». Sin embargo, la conciencia de que una manera de hablar es una simple manera de hablar puede mantenernos en la verdad. La metafísica de la música que pretende transmitirnos mensajes del hechizo sobre el hechizado por un ilícito traslado del más acá al más allá, y prolonga así el encubrimiento con el fraude, por lo que resulta doblemente clandestina. Concluimos que la música no está por encima de las leyes, ni exenta de las limitaciones y servidumbre inherentes a la condición humana, y que si la ética de la música es un espejismo verbal, la metafísica de la música está muy cerca de ser una figura retórica (Jankélévitch, *op. cit.* 37).

Adorno hablaba sin rubor del Absoluto que la música encontraba (otra figura retórica), pero insistía en la fugacidad de dicho encuentro. Aceptar la temporalidad peculiar de la música, su manera de ser el tiempo y estar en él, puede ser una ventaja antes que un obstáculo, lo mismo que su capacidad para evitar las «contingencias de la representación». La posibilidad de una reinterpretación en clave positiva, generadora, de los problemas de representatividad y temporalidad inherentes a cualquier música, tonal o no, depende exclusivamente de la rigidez del marco teórico en que se encuadre el estudio³⁸.

³⁸ Desde luego, hay otras propuestas de «Teorías de Todo», implícitas o explícitas. Ya mencioné la de Jesús G. Maestro, una de las más recientes, aunque tiene más que ver con la especificidad de la obra literaria. En los años 80 del siglo pasado, en una corriente teórica que aún no ha perdido todo su empuje en el ámbito hispánico, Antonio García Berrio esbozaba los presupuestos básicos para una retórica general literaria (García Berrio, 1984), y, más tarde, ponía en práctica algunos de esos principios en un estudio sobre la pintura de Luis Feito (García Berrio, 1990). Este trabajo, junto con otros más recientes (López Cano, 2000) apunta a la posibilidad de abordar el cruce música y literatura desde el paradigma sintáctico y pragmático de una retórica general actualizada.

En otra línea de pensamiento, muy diferente, el entendimiento orgánico y elemental de las relaciones entre texto, sujeto, mito y memoria propuesto en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (Durand, 2006) también contiene propuestas muy prometedoras para un entendimiento conjunto (en especial, desde la pragmática) de los discursos musical y literario. No quisiera pasar sin mencionar estas dos posibilidades por su potencial, aunque desarrollarlas también aquí parecía excesivo.

Dudo de que en este campo llegemos a una «Teoría de Todo» como la que describía Lisa Randall con sorna, pero, en cualquier caso, de lo expuesto hasta aquí se sigue que nuestra solución temporal puede ser distinta de la de los físicos menos encandilados por la Teoría de Cuerdas, o por cualquier otra, que siguen operando, en la práctica, con las teorías que en el plano ideal se consideran «incompletas». Confío en que el sistema provisional con el que vamos a trabajar de aquí en adelante, en su condición de provisionalidad encuentre sus virtudes.

3. Propuesta teórica general: una metodología multidisciplinar flexible

Un enfoque semiótico inmanentista de nuestro problema central acarrea dos inconvenientes principales. El primero tiene que ver con las posibilidades de éxito del sistema propuesto (el sistema en construcción): al término del libro Silvia Alonso, que encuentra en los trabajos de Jean Jacques Nattiez la mejor promesa para la construcción de un «instrumento de análisis riguroso centrado en lo exclusivamente textual» (Alonso, *op. cit.* 97), apunta que queda mucho por hacer antes de que tal sistema sea «operativo». Incluso si la autora dice emitir una «tímida crítica» a la tendencia de Nattiez a ignorar al interpretante, la perspectiva general sigue siendo la de un sistema lógico de signos en proceso de elaboración, cuya voluntad de alejarse del plano pragmático, antes que darle pie a cambiar para adaptarse, parece constreñirlo más dentro de sus límites.

El segundo inconveniente es que Alonso da por buena la condición limitadora de Imberty, que postula que «no se pasa del lenguaje a la música por grados sucesivos de generalidad, ya que no son del mismo orden» (*apud* Alonso, *op. cit.* 36). Esta condición, en ocasiones localizadas —luego veremos varios ejemplos—, llega a ser una falacia lógica, ya que si es cierto que los lenguajes «no son del mismo orden», y esto cancela la garantía de que podamos libremente saltar de uno al otro, no lo impide siempre ni en todos los niveles: que una posibilidad no cuaje como norma impide su incorporación a un sistema lógico cerrado, pero no debería anularla en sí, máxime si autores y textos parecen reclamarla, sistemáticamente o no.

Por otra parte, los «órdenes» distintos a los que se refieren Alonso e Imberty no son otros que las «series» a las que aludía Jitrik en el artículo que vimos al inicio de este capítulo. Así las cosas, ¿cómo plantear, entonces, un estudio comparado de signos lingüísticos y musicales? La autora y compiladora también pasa por la introducción de Lévi-Strauss a *Lo crudo y lo cocido*, al que ya me referí, y llega a una conclusión que comparto: «La música tendría una capacidad referencial similar a la de la metáfora, por la vía de una “consciencia emocional” que no acaba de ser explicada en términos de descripción sígnica, como en el caso de la lengua» (*ibid.* 40). Este enfoque, que recuerda vivamente al de Jankélévitch (demasiado lírico o caótico como para que se le cite en el libro de Alonso), es prontamente desestimado:

La cuestión reside en la dificultad de establecer fronteras que acoten el fenómeno sígnico, que como mecanismo devorador de su entorno llega a no poder reconocer un «afuera» a pesar de autodefinirse como un constructo para la representación de ese exterior, para garantizar las condiciones de comunicabilidad de esos objetos que a veces son llamados «el mundo» y de los que resulta ya difícil dar cuenta ontológicamente desde un punto de vista semiológico (*ibid.* 45).

Es decir: lo insatisfactorio del signo musical, así entendido, es que no se comporta como un signo lingüístico bien delimitado, sino todo lo contrario. Naturalmente, pero, ¿no sería esto, a fin de cuentas, una buena noticia, antes que un obstáculo indeseable, un madero que obture el mecanismo de poleas de la máquina semiótica? Al menos en el marco de esta tesis, donde la premisa inicial era que esto es precisamente lo que requieren los escritores músicos, sí, es una buena noticia.

Lo que veía de valor Jitrik en los procedimientos comparatistas, integrados en una metodología crítico-literaria de mayor amplitud, era «una pluralidad de miradas sobre un texto, si no el producto de una relación entre esquemas o conceptos procedentes de un campo que resultan pertinentes para trabajar sobre un objeto propio de otro» (*op. cit.* 26). No pretendo discutir la lógica interna del diálogo en diferido de Alonso con los demás semiólogos, ni tampoco desestimar su potencial productivo, pero sí parece claro que este modo de pensar sobre la literatura, incluso con el pretexto de que se trate de un texto teórico, no es productivo para la tarea que se avecina, pues no escucha a los textos, si podemos permitirnos una metáfora al estilo de Jankélévitch. Lo que para el crítico francés —y, como premisa de trabajo, para nuestros autores— es la mayor virtud del discurso

musical frente al literario, su condición de «inefable», parece ser el mayor escollo para una estricta semiología de base lingüística aplicada a la música.

El método de trabajo que propongo parte de un enfoque distinto, en consonancia con el de Jankélévitch: la lectura de las obras completas de Hernández y Moyano —y de otros autores que examinaremos en la Parte II— muestra que, más allá de un intento algo *naif* y muy localizado de «copiar» a la música en su literatura, lo que el uruguayo y el argentino parecen buscar es un modo fértil de invocar, en su literatura, todo aquello que de no-lingüístico tiene el signo musical. Por ello, el método consiste en una combinación de herramientas y teorías cuya conveniencia ha de reclamar el objeto de estudio, o, en todo caso, ha de prever el crítico con arreglo a un grupo de estudio que parezca idóneo para la aplicación de esta o aquella teoría. Las condiciones básicas de pertinencia son, esencialmente, que los métodos elegidos no sean contradictorios entre sí, y que, puesto que no es un procedimiento sencillo, cumplan una tarea hermenéutica que no sea alcanzable desde otras perspectivas críticas; no necesariamente «mejor» (la mayoría de la bibliografía sobre Moyano, como apunté antes, lee desde las perspectivas del exilio y la violencia, y esto es perfectamente comprensible e indiscutiblemente útil), pero sí única.

Esta metodología tiene la vocación de ser extrapolable «por naturaleza», si podemos decirlo así, puesto que se define precisamente por ser adaptativa y multidisciplinar, en un sentido estricto. En la medida de lo posible, se ha intentado que las estrategias críticas sean válidas para ambos autores, pero, como se verá, esto no siempre se cumple con total simetría. Por ejemplo: al intentar analizar el cronotopo literario bajtiniano desde la música, se verá que la estrategia es válida para los dos autores, pero resulta que la parte espacial da más que hablar en Moyano, y la temporal en Hernández. Asimismo, pronto se verá que una escuela de pensamiento estético musical cuadra mejor que las demás a cada músico, algo que a menudo se desprende de las declaraciones de los propios autores; es decir, que no necesariamente hay un solo credo estético que justifique el proceder de dos escritores músicos educados en la primera mitad del siglo xx, como algunos estudios parecen asumir (v. Giraldi, 1997). Tales diferencias en el paradigma estético de los autores son, creo, algo positivo: una prueba de que el método funciona, y una caracterización más ajustada del perfil de los autores.

El procedimiento general sigue siempre el mismo orden: tras el examen de la obra y de un muestrario teórico virtualmente ilimitado —pero, en la práctica, mucho más reducido—, el crítico escoge los métodos particulares que más convengan al autor, al texto, o al grupo de autores y textos a estudiar. Por ejemplo: un conocimiento somero de

la tradición de la música especulativa se impone como necesario para abordar la obra de Daniel Moyano, pero es irrelevante para ocuparse de la conceptualización del tango que se da en las revistas argentinas *Martín Fierro* y *Sur*. Si Moyano hubiese escrito un opúsculo parecido a *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920), de Roberto Arlt, casi con seguridad entroncaría con la cuestión de la música especulativa y sería de interés indiscutible para nosotros, pero el texto de Arlt arroja poca luz sobre sus relaciones con el mundo del tango y su defensa del mismo, o sobre cualquier otra traza de musicalidad en su obra literaria; es en *Los siete locos* (1929), o en las *Aguafuertes porteñas* y otras contribuciones a la prensa bonaerense, donde el crítico encontrará ese rastro en particular. Del mismo modo, aunque el cuestionamiento del sistema tonal es un marco de referencia tanto para Moyano como para Hernández, si hay un credo estético identitario para cada uno de ellos, como espero demostrar en el siguiente capítulo, el de este se situaría después del cisma, y, el de aquel, antes.

El enfoque metodológico de partida, una vez concretado, condicionará la elección de las fuentes secundarias. Más adelante, en los apartados 2.2 y 2.4 del segundo capítulo, hablo sobre la influencia del atonalismo vienés, tal y como fue desarrollado por Arnold Schoenberg, en Felisberto Hernández, y del romanticismo de raíz beethoveniana en Daniel Moyano. En el primer caso no me refiero a ningún hecho biográfico de Schoenberg que pueda haber influido en el uruguayo, pero en el segundo sí comento algunos episodios de la vida de Beethoven, porque así lo requieren los textos de Moyano y algunos factores extraliterarios que les atañen. Este «sistema» es el que no puede ser considerado como tal por corrientes críticas como las de Alonso y sus fuentes principales y, no obstante, es el que aplico con mayor frecuencia y el que, a mi juicio, acaba por ofrecer los resultados más precisos.

No obstante las pequeñas asimetrías en el estudio de uno u otro autor, los procesos de análisis buscan responder a las mismas preguntas en todos los casos, y la comparación entre escritores sigue siendo, como avancé, uno de los objetivos centrales de la investigación. Así, aunque el aspecto biográfico de un compositor de referencia solo salga a relucir en el caso de Moyano, en última instancia ambos comentarios conducirán a la misma cuestión: ¿pueden las obras de Hernández y Moyano tener parte de sus raíces poéticas en uno o en diferentes periodos o movimientos estéticos de la historia de la música? Y, si es así, ¿cómo se manifiestan estas diferencias, y qué puntos en común quedan sin vulnerar? O, con una mirada más amplia, ¿en qué maneras diferentes se relacionan los escritores argentinos con los temas y motivos de la música popular urbana,

o con ella misma, y qué puede decirnos esto acerca de ellos —individualmente— y de la sociedad en la que viven y escriben?

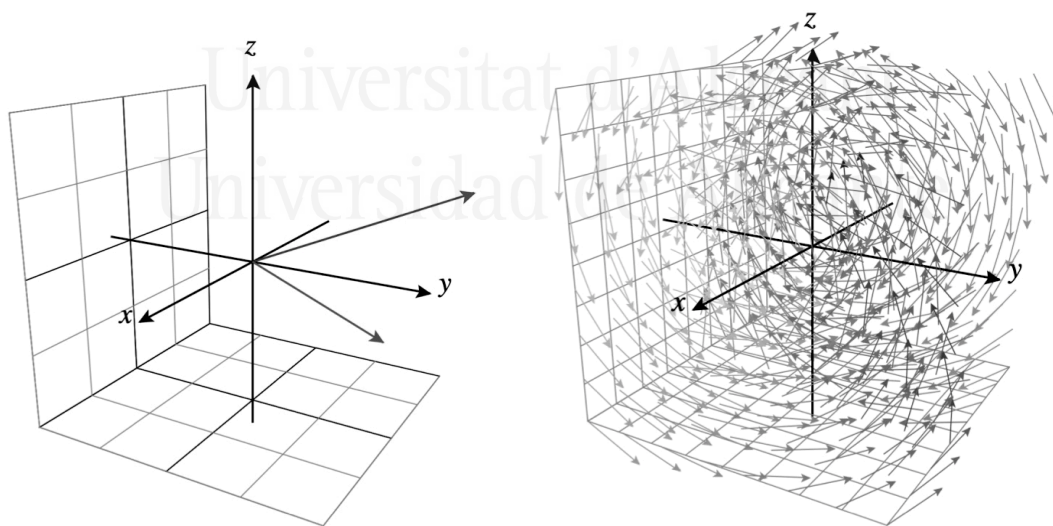
Así, la vertiente comparatista de estudios como este no funciona exclusivamente como objetivo de trabajo, sino más bien como condición limitadora de la metodología que describo como «mixta» o «flexible», porque garantiza una muestra de más de un individuo o caso y una considerable unificación de criterios, que nos permitirá, cada vez con mayor precisión, afinar el método y establecer un procedimiento basal al que se le puedan añadir vías complementarias en cada caso particular, o cuyos principios puedan ser modificados si una muestra nueva así lo requiere. La comparación, en tanto que último estadio de nuestro proceso crítico, entonces, me parece un paso necesario para ofrecer conclusiones sólidas en un campo de trabajo joven, caracterizado por una metodología cuya potencial inestabilidad es, ciertamente, innegable, y que debe buscar mecanismos para no salirse definitivamente de la ruta; especialmente, cuando trabajamos sobre «raros»³⁹ como Felisberto Hernández.

Esta clase de lecturas multidisciplinares, realizadas desde perspectivas diversas —o sea atendiendo a múltiples variables—, sugiere que el estudio de la música en una obra o conjunto de obras literarias, la observación de su evolución dentro de la misma y su capacidad para develar información sobre otros aspectos de dichas obras, podría muy bien entenderse en términos de vectores, o de funciones vectoriales. Ahora bien, el término *vector* ya se ha utilizado en la crítica literaria, en la lingüística de base cognitivista y en la antropología y la filosofía (Guattari y Rolnik lo emplean repetidamente en *Micropolítica. Cartografías del deseo* [Rolnik, 2006], por ejemplo), pero cuyos términos de uso parecen, con demasiada frecuencia, borrosos. En este trabajo lo empleo con el sentido que el *Diccionario* de la Real Academia reserva para la acepción específica en Física: «toda magnitud en la que, además de la cuantía, hay que considerar el punto de aplicación, la dirección y el sentido».

Así, «los vectores se pueden dibujar mediante una flecha que indica la dirección, el sentido (dada una dirección en el espacio hay dos sentidos, según la cabeza de la flecha esté a un lado u otro del cuerpo de la flecha), y cuyo tamaño indique su valor en un

³⁹ El tópico de Hernández como escritor «de culto» y «raro» no es solo una idea difusa y repetida por muchos, sino que casi se le ha encajado sin lugar a discusión en esa escurridiza categoría crítica: en 1966, Ángel Rama lo incluye en antología *Cien años de raros*, inspirada por *Los raros* de Rubén Darío; Italo Calvino titula «Felisberto no se parece a ninguno» su prólogo a una edición italiana de *El cocodrilo*, y Julio Prieto le dedica la mitad de su monografía titulada *Desencuadrados: vanguardias excéntricas del Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández* (Prieto, 2002).

determinado sistema de unidades» (Colás, 1998: 332-333). A menudo, las funciones vectoriales se representan visualmente en gráficas que pueden ser bidimensionales (una línea que fluctúa entre un eje de ordenadas y otro de abscisas, x e y), pero precisamente porque suelen atender a más de dos variables, podemos pensar en una representación tridimensional de estas funciones, de tal modo que el plano de la gráfica deviene un cubo, un espacio en tres dimensiones. Un campo vectorial⁴⁰, por su parte, suele usarse para representar, por ejemplo, movimientos de fluidos, campos electromagnéticos o las ecuaciones de la popular «Teoría del Caos», y en esencia es una simplificación suficiente de los procesos reales que describe. En un campo de estas características se representan, visualmente y mediante vectores independientes, las diferencias de magnitud en diversos puntos del campo, teniendo en cuenta también la variable tiempo. De forma análoga, podemos hablar de la función de lo musical en la obra de un autor como de una función vectorial: una línea que atraviesa su producción literaria y que no es uniforme, pues si el eje del tiempo sí es regular, el resto de variables van cambiando. Si pensamos en la obra de Felisberto Hernández o Daniel Moyano como en matrices de n variables (y no necesariamente de tres), seguir la evolución vectorial de la presencia de la música en las mismas debiera hacer que todas esas variables se manifiesten y se definan.



Vectores en un espacio tridimensional (izda.) y campo vectorial («Atractor de Lorenz», dcha.).

⁴⁰ «Los físicos suelen definir un campo como toda magnitud o propiedad física que se extiende a una cierta región del espacio y que se describe mediante una función (escalar o vectorial) de la posición y del tiempo. La definición matemática rigurosa es: toda aplicación (generalmente continua) de un dominio de la variedad espacio-tiempo en un espacio vectorial» (Colás, 1998: 41).

Así, el estudio de una función particular (la música en la obra), debe ofrecer una representación única de la literatura del autor, que sería conceptual y visualmente distinta si la función estudiada fuese otra. Esta analogía se puede extrapolar a sistemas (matrices) de mayor envergadura, y, si la música puede entenderse como un vector en la obra de los escritores músicos, el tango puede entenderse como un vector en la literatura argentina. La analogía no promete una imagen completa de un determinado sistema literario, sea la obra de un autor, sea una literatura nacional, si no facilitar la representación mental de la evolución de una de las fuerzas que operan en ella, como una línea que tiene un punto de origen y uno de destino en una matriz tridimensional, cuyo eje fijo es el tiempo, y que se mueve no solo en el eje vertical y el horizontal, sino también en el de profundidad. Al mismo tiempo, pensar en uno de esos sistemas, individuales o colectivos, como en campos de vectores, y en el estudio de la música en el sistema como en uno de los flujos de dirección, permite imaginar con mayor claridad qué tipo de aportación ofrecen los estudios interdisciplinarios a la hora de definir con detalles un «campo» literario determinado.

La división de los capítulos que siguen intenta ser coherente con la condición de individuar las distintas variables que definen una función vectorial. Así, en el caso de la parte I, me ocupo en primer lugar de la variable de la música como tema literario; seguidamente, de las tradiciones, formas y autores de la música que parecen haber servido como modelo a nuestros autores, y de cómo la combinación de estos factores parece contribuir a delimitar una genealogía estética dominante para cada escritor. En el siguiente capítulo analizo cómo lo musical afecta al cronotopo literario y al ejercicio ficcional de la memoria, para terminar con una reflexión sobre la postura de los autores con respecto a los problemas de la expresión en literatura y en música. En la Parte II, en cambio, las variables más bien forman una nube difícil de separar en unidades, pero, de forma general, el vector del tango sirve para revelar las posturas de diferentes generaciones y grupos de escritores (o solo de individuos, como es el caso de Borges y Sábato) acerca de algunos problemas dominantes en la literatura argentina del siglo XX: identitarios, sociales, económicos, políticos y también, por descontado, puramente estéticos.

Más que un elemento constitutivo de la metodología mixta que trato de describir, la noción analógica de «vector» es un resultado del número abierto de componentes que la forman. No pretendo con ella implicar que dicha metodología nos garantizará la exactitud que los sistemas de funciones vectoriales deben ofrecer a matemáticos,

ingenieros y físicos, pero sí la considero una forma apta de concretar una intuición que en los capítulos siguientes trato de probar acertada. Por lo demás, este trabajo debe considerarse como una puesta en práctica de este método en construcción, y la validez de sus resultados, si se verifica, no implicaría —no debe implicar— que la construcción se pueda dar por cerrada sino, por el contrario, que será un acierto mantenerla abierta.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 2.

La música como tema, modelo e influencia

1. La música como tema literario

En el «Prólogo» a *Fulano de tal* (1925), o sea, al inicio del primer librito que dio a la imprenta, un joven Felisberto Hernández ponía en boca de un personaje al que el prologuista le habría robado unas cuartillas —«un hombre que era consagrado como loco y que me parecía inteligente»— una frase relativamente sencilla: «las trampas del entretenimiento de las artes consisten en hacer variaciones sobre un tema determinado, y las de las ciencias en plantear casos especiales de todo» (NC 73). Con ligereza y tenacidad genuinamente vanguardistas, Hernández incluye en el primero de sus textos una metáfora de corte musical: la creación artística es un proceso trampeado, un continuo tema con variaciones, una comparación que llama la atención precisamente porque *Fulano de tal* es una de las obras del uruguayo donde el contenido musical parece tener menos peso.

De acuerdo con Norah Giraldi (1998: 36 ss.) la música, cuando su presencia en la narrativa trasciende lo anecdótico, puede desempeñar dos roles principales: o bien las referencias que se hacen a ella son intencionalmente claras, es decir, es visible en el texto y da pie a un metadiscurso del lector, o bien la música sirve como modelo, fuente o clave al autor, y entonces participa del texto de un modo más sutil, sin que necesariamente se pueda afirmar que la obra «trata sobre la música» o que la música es uno de los temas de

la obra. Naturalmente, estos roles no son excluyentes. Es en el primer caso cuando tiene más sentido hablar de la música como un tema, un motivo o un recurso retórico. Puesto que las palabras «tema» y «motivo» tienen sus homónimos musicales, y aunque mi intención es destacar su parecido, no son exactamente lo mismo, y conviene fijar el sentido en el que las utilizaré de ahora en adelante.

La definición de «tema» ya es suficientemente escurridiza en literatura, pero aquí seguiré el enfoque de Doležel, que propone entender el tema como «un conjunto de motivos recurrentes» y cada tema como «miembro de un mini-sistema de temas relacionados, un campo temático», cuya estructura «es determinada principalmente por las oposiciones dentro de ese campo» (Doležel, 2003: 264). Así, en primera instancia entenderemos que, cuando se observa la presencia explícita del «tema» de la música, es decir, cuando el narrador o los personajes dedican un espacio estimable a la misma, esta puede estar cumpliendo en realidad la función de un motivo, como veremos a continuación, o incluso, como arriba, una función retórica en la construcción de metáforas, comparaciones y símiles (tropo).

Que la música actúe como tropo no impide que lo haga al mismo tiempo como tema o motivo, pero estas dos funciones sí serían excluyentes, aunque complementarias. La suma de todas esas apariciones constituye el campo temático de la música en toda la obra del autor, o en una obra determinada de cierta envergadura, como una novela. Es decir: hablar del «campo temático» de la música en «Negritos saltarines» (*Un silencio de corchea*, 1999), el cuento de Daniel Moyano, resulta poco rentable. Aquí la música sería un motivo, más bien, y la ignorancia y fatuidad del gobernador —quien, mirando las notas del pentagrama en la partitura del chelista, le pregunta que qué son «esos negritos saltando el cerco»—, sería el tema, o uno de los temas principales, ya que el título y todo el relato conducen a él. Ahora bien, si tomamos en consideración los veinte cuentos que forman *Un silencio de corchea*, podremos empezar a pensar en esos términos. Afortunadamente, aunque la colección de cuentos es de publicación póstuma, Moyano dejó una nota preliminar preparada:

Reúno en este volumen unos textos escritos entre los años 1980 y 1990, agrupados en dos secciones: *Del tiempo*, y *De la música*. En la primera, propongo al lector una serie de variaciones sobre lo que podríamos llamar «sentimiento del tiempo»; en la segunda, le cuento unas historias que tienen como base mi actividad como músico rural en pueblos de la cordillera de los Andes, pero en el fondo tratan de lo mismo (Moyano, 1999: II).

El autor no utiliza la palabra «tema», pero ahí está la misma noción, el apunte sobre «de qué tratan las historias»: del tiempo y de la música, que, en el fondo, también según Moyano, son lo mismo. Así, podemos decir sin reservas que la música es el tema dominante de estos relatos, y que ese tema, como describía Doležel, está formado por «motivos» como la atrevida ignorancia musical de los poderosos («Negritos saltarines»), la irreverencia entrañable de los niños ante el compositor Manuel de Falla («Unos duraznos blancos y muy dulces»); en realidad, el motivo, que se repite en cuentos como «Arpeggione», es el del tratamiento desenfadado y entrañable de la música, una desacralización bienhumorada del arte musical), etc. Si se toma cada relato individualmente, por norma general los que hemos identificado como motivos o subtemas del tema de la música en el libro serían entonces mejor caracterizados como los temas de cada relato, por separado. Esta distinción maleable de las categorías temáticas será también de utilidad en la Parte II, donde habremos de cuestionar qué entendemos por «el tema del tango» en la narrativa que nos interesa.

Si la relativización de los términos puede parecer contraproducente, tengamos en cuenta que es esta la que parece reflejar mejor el orden estructural de los relatos. Un ejemplo musical que puede ilustrar la dualidad de algunas unidades de significado a la hora de repartirse o alternar estos roles: el «tema» del primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, op. 67, las famosas cuatro notas que la tradición crítica ha querido llamar el «tema del destino». Esas cuatro notas (sol-sol-sol mi, tres corcheas en un compás acéfalo y una blanca en el siguiente), en una fuga o en una sonata tradicional serían consideradas un «motivo», por ser demasiado corto y constar de demasiado pocos elementos, y a menudo así las trata Beethoven durante los desarrollos de la sinfonía. La relevancia y la condición de tema, y no de motivo, se la concede el artista y se evidencia según su posición y su tratamiento a lo largo de la obra⁴¹.

En cuanto a la función de la música como «tropo», un primer ejemplo sería el que vimos al principio en «Fulano de tal». El término aquí debe entenderse en su sentido más

⁴¹ La relevancia oscilante del motivo se exagera en algunas composiciones donde los músicos han hecho uso de sus motivos «personales». Los ejemplos más conocidos son los del motivo BACH y el motivo DSCH. Ambos motivos se basan bien en los nombres de las notas en la notación alemana (BACH = si bemol - do - la - si natural), bien en el nombre de las notas más la pronunciación (DSCH = re, mi bemol — *S* se pronuncia /es/ en alemán, igual que el nombre de la nota mi—, do, si natural; DSCH son las primeras cuatro letras de D. Schostakovich). Aunque estos son *motivos* y no *temas*, cuando otros compositores o ellos mismos los usan de manera prominente en alguna obra, la jerarquía signica tema/motivo se ve forzosamente alterada por la referencia extra-musical al autor y por la frecuencia y el lugar en que aparece el motivo; un ejemplo paradigmático es el Cuarteto n° 8 en do menor, op. 110 de Schostakovich, donde el tratamiento del motivo DSCH es obsesivo, y se fuerza como tema rector de todo el cuarteto.

amplio: no estrictamente en el de «sustitución de una palabra o expresión por otra», mucho menos consagrado a la trabazón del *ornatus* retórico, sino más bien como un «recurso para la creación de nuevos sentidos o asociaciones de sentido [...] basándose en una semejanza o asociación entre los *significados* de las dos palabras o expresiones» (Estébanez Calderón, 1996: 1056); la cursiva es mía, pues una definición que incluya «significado», para nuestro caso, acarrea los problemas que ya hemos examinado. Pero podemos entenderlo así: mediante comparaciones puntuales como la anterior, o analogías a gran escala como la establecida en *El vuelo del tigre*, los autores van «musicalizando» los mundos narrados, de tal modo que el tropo no es considerado desde su condición ornamental —que, en todo caso, no debiera ser su única finalidad— para formar parte de una estructura de sentido mayor, de un modo de percibir y comunicar el mundo.

En los apartados que siguen, y, en cierta manera, también en el próximo capítulo, me propongo abordar el campo temático de la música en las obras de Moyano y Hernández desde diversas perspectivas. Ya avancé en la Introducción que este no es tanto un estudio sobre qué se dice acerca de la música —en parte también, pero no exclusivamente—, sino acerca de cómo y por qué se manifiesta la música en los textos. Por ello, limitaré a algunos ejemplos señalados este apartado inicial, que trata sobre las relaciones que los narradores evidencian con la música, las aparentes atribuciones de sentido y función que, en un nivel más superficial, le conceden, y propone algún ejemplo señero de la «musicalización» a la que me acabo de referir. En todo caso, y puesto que de entrada hemos acordado pensar en las nociones de tema, motivo y campo temático como una serie de términos que se entienden solo unos en relación con otros, podemos hablar una vez más de las funciones que cumple la música en la ficción, solo que, en este caso, algunas de esas funciones se explicitan o se implican de modo más o menos visible en el discurso de los narradores.

En el caso de Hernández, en los tres primeros libros escasean este tipo de figuras, aun cuando un relato como «La casa de Irene», del *Libro sin tapas* (1929), da pie a ello y trata el tema de la música, además de introducir algunas de las grandes constantes hernandianas, como la del «misterio» o la de la fijación por los objetos inanimados. En el cuento, la joven Irene, sus gestos y su manera de ser «simpáticamente normal» se conjuran, a ojos del narrador, para formar un «misterio blanco»: «uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más» (NC 101). Mientras ella habla, mientras interactúan socialmente, el narrador está fascinado por ese misterio y es incapaz de actuar. Solo cuando ella se sienta al piano, con el que tiene una relación muy estrecha, orgánica

(tanto que el instrumento es inmediatamente personificado por el narrador: «los dos estaban unidos por continuidad, se les importaba muy relativamente de los autores y eran interesantísimos»), parece que se establece un vínculo entre Irene y el joven. Así, en el primer pasaje relativamente largo sobre el tema en la obra publicada de Hernández, la música tiene dos funciones destacables: por una parte, sirve de vínculo entre Irene y el narrador, que de otro modo seguiría pasmado frente a su «misterio blanco»; por otra, es presentada y actúa como vía de conocimiento o de aproximación a ese misterio. Si formulamos la relación atendiendo a los elementos concretos del relato, a la mera acción narrada, diremos que es evidente que tocar el piano sirve al narrador para acercarse a Irene. Pero si consideramos estos elementos en abstracto —la manera más productiva para distinguir recurrencias en la obra completa de un autor—, diremos más bien que la música sirve al sujeto para acercarse al misterio:

Me senté yo a tocar y me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. En ese momento me daba cuenta que a todo eso contribuían, Irene, todas las cosas de su casa, y especialmente un filete de paño verde que asomaba en la madera del piano donde terminan las teclas (NC 102).

«La cara de Ana» (1930), el primer relato del librito homónimo (1930), tiene un hilo argumental sencillo: a la casa familiar del narrador, en primera instancia un niño, viene a quedarse Ana, la hija de una amiga de la madre. Hay un interés mutuo, casi inmediato, entre los dos pequeños, algo que el narrador percibe como un extrañamiento compartido (de nuevo, el misterio) ante las cosas de la vida, incluido el velatorio del abuelo del protagonista, que fallece durante esos días. No mucho tiempo después madre y niña marchan. Pasados los años regresan, y el protagonista, que ya ha cumplido los quince, descubre que Ana había estado interna en un manicomio, pero que ya está «curada». No obstante, en medio de la noche despierta y encuentra a Ana al lado de su cama, parada en medio del cuarto oscuro y en camisa, con una vela que alumbra su sonrisa fija y con la mirada perdida.

Antes de este suceso hay un fragmento, dedicado a ahondar en las sensaciones del niño en un momento tenso y extraordinario. Durante el velorio de su abuelo, de pronto, al entrar en un cuarto de la casa, siente «todo con una simultaneidad extraña»; por «todo» el narrador se refiere a tres eventos que se dan simultáneamente: el cuerpo del abuelo

sencillamente está en su cuarto silencioso, Ana está dando vueltas por la casa, y el resto de la familia velando y lamentándose en la salita:

Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían [...]. Todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y estos formaban entre ellos un ritmo: este ritmo me daba la sensación del destino, y yo seguía quieto, y sin el contacto de lo físico de lo humano (NC 115).

Es un fragmento en que la música, como tropo, cumple cuanto menos dos funciones estéticas: la de transmitir y potenciar las sensaciones del narrador, y —esta, más cuestionable— la de «embellecer» el texto. Pero, además, aquí se ejemplifica con claridad esta técnica narrativa/descriptiva mediante la que un espacio y un momento del mundo o de la vida del narrador son leídos y transmitidos en clave musical, porque las condiciones del momento parecen exigirlo de acuerdo no solo consigo mismas, sino también con la predisposición de un narrador intencionado.

Estos dos primeros casos sirven, también, para establecer algunas premisas, extensivas a la obra de Daniel Moyano. En primer lugar, e independientemente de que la presencia musical sea tropo, tema o motivo, es relevante solo cuando no es gratuita, o sea cuando no lo parece en el marco mayor de la obra o la poética de los autores, o cuanto menos en la pieza en que aparece. «La cara de Ana», por ejemplo, comienza así:

Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta. Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos se asociaban entre sí [...]. Otras veces empezaba a sentir las cosas y el destino de otra manera, de mi manera especial: las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos no tenían que ver unos con los otros y sobre ellos había un destino concreto. Este destino no era cruel, ni benévolo ni tenía propósito. Había en todo una emoción quieta [...]» (*id.*).

El narrador plantea de entrada que el problema central de su relato es la percepción de la realidad circundante, y el conflicto entre dos maneras de percibirla cuya alternancia escapa a su control. Una vez establecida la jerarquía de relevancia en los aspectos del relato —el hecho, que descubrimos al final, de que el suceso que proporciona el título es más bien un pretexto para plantear un discurso sobre la percepción del mundo—, no cabe duda de que la analogía musical del párrafo anterior, el del velorio, no es un tropo gratuito

y preciosista, sino una de las soluciones al problema que anima el relato. Si releemos el fragmento anterior a la luz de este, tendremos otro motivo para relegar la función retórica musical del «embellecimiento» al puesto más bajo en nuestra escala de intereses.

En el párrafo anterior, la intensa sinestesia de las tres primeras «notas» («cosas» que «no tenían que ver unas con otras») dispara la percepción y la cognición del sujeto hacia esferas de abstracción, que no son «de lo físico» o «de lo humano». Al cierre del relato, el narrador recupera este hilo: «después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo» (58). En el momento verdaderamente perturbador, casi el único pasaje que puede calificarse plenamente de sucesos, la analogía musical vuelve a ponerse en funcionamiento.

Adelanté más arriba que la primera condición para tener en cuenta estas manifestaciones musicales más superficiales es que no sean gratuitas. Un segundo indicio de que dichas manifestaciones merecen nuestra atención en un comentario como el de esta Parte I sería que no estén aisladas en un solo texto, sino que haya una continuidad dentro de la obra del autor. La crítica suele señalar la importancia de la música en la obra de Julio Cortázar, por ejemplo, a causa de su insistente presencia en *Rayuela* (1963) y *El perseguidor* (en *Las armas secretas*, 1959). Sin embargo, en el resto de la obra de Cortázar, con excepciones como «Las ménades» (*Final del juego*, 1956), la música puede ser un tema que aparece con frecuencia pero que no por ello tiene entidad temática fuera de las piezas que acabo de mencionar.

En «El convento», otro cuento de *La cara de Ana*, durante un concierto de unas monjas en la capilla, el narrador cuenta: «todo eso era muy distinto de la vida común y al mismo tiempo parecía que fuera de los momentos que yo no conocía de la vida común» (NC 121). De nuevo la música filtra la realidad para el narrador, modula su expresión y su percepción de lo vivido. Hay otras alusiones, como la que contiene «El vapor» (del mismo libro), que si se encontraran aisladas entrarían en el terreno de lo anecdótico: «la angustia se me había vuelto de una monotonía tan extraña como la de algunos cantos judíos: nos parece que nunca encuentran tonalidad definida, que les amarga y para ellos es normal no encontrarla» (NC 124). Pero, por una parte, las referencias anteriores parecen confirmar que su presencia no es —o no se percibe como— un capricho del escritor; por otra, dentro del mismo cuento hay una conceptualización del ruido que en absoluto es casual (volveremos sobre ella en el siguiente capítulo), y en el penúltimo

párrafo encontramos la música como tema, y no como tropo, confirmando las sospechas: «Esa sensación me duró mucho rato. Después tuve deseos de tocar en el piano una cosa rítmica sin importármeme nada de los temas ni las frases ni los matices: lo importante de mi deseo hubiera sido conservar aquel ritmo y aquella quietud mientras desfilaba todo lo demás» (125).

Ni el tema de la música ni motivos superficiales aparecen en *La envenenada* (1931), otro librito breve que contenía cuatro cuentos, y que se publica al regreso de Hernández de su primer trabajo largo, en Mercedes. Tampoco lo hace en algunos textos cuyos primeros originales datan de esa misma época, finales de la década del 20 y principios de la del 30. El ritmo de publicaciones que Hernández había mantenido entre 1925 y 1931 se detiene bruscamente, y tras *La envenenada* se abre un hiato de once años, que se rompe con la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* en 1942. Es justo entonces cuando encontramos un párrafo decisivo para entender el cambio de rumbo en la tematización de la música en Hernández. De entrada, el narrador parece volver sobre una formulación del tema de la música que se había insinuado en «La casa de Irene»:

Llegado el momento de oír música, por más prevenidos que estuviéramos, el arte invitaría a aflojar los frenos de la autocrítica, se produciría como una convencional libertad de relacionar el sentimiento del arte con nuestra historia sentimental y se permitiría y se justificaría la distensión de nuestros músculos y el abandono de nuestra conciencia [...]. El que observara los momentos en que se pasara al estado provocado por el arte, vería cómo naturalmente se iban esfumando poco a poco los límites en que se vivía un rato antes (NC 180).

Aunque este párrafo pertenece a un fragmento tendente a ridiculizar al oyente burgués, más que a meditar sobre el arte, aún se observa en lugares puntuales ese empeño por trascender lo real, lo anodino, y tender un velo «estético» entre el yo y el mundo; el uso de la primera persona del plural, tan escasa en Hernández, parece apuntar al potencial vinculante del arte, trascendiendo la unión dual que se sugería en «La casa de Irene».

Una vez más, en términos relativos, en el párrafo y en el pasaje breve al que pertenece, la música es el tema; en el conjunto de la obra, el hecho musical es más bien un motivo del que dependen, a su vez, varios de los temas centrales. Si en el fragmento anterior la introspección y el distanciamiento del yo con respecto a lo vivido y lo narrado. Es una técnica en dos tiempos: el protagonista percibe el velo entre él y la realidad vivida; el narrador tiende el velo entre el lector y la realidad representada. Algo más tarde, el narrador hablará de cómo «había empezado a desencadenar furia a favor —o contra— el

Carnaval de Schumann», y de qué manera «tenía todo el espíritu lleno de su belleza y de un abismo de promesas [...]. La noche antes había revuelto en él las manos, la cabeza y toda el alma hasta muy tarde» (NC 194). Hay un desajuste claro entre la realidad ordinaria y el sujeto permeado por la música, que casi le impide salir a la calle al encuentro de Clemente Colling.

A partir de la *nouvelle* sobre Colling empieza la gran literatura sobre música de Hernández; aquí dan comienzo, también, la «trilogía de la memoria» y el camino hacia la plenitud creativa del autor, que para algunos comienza en el mismo año de 1942 y para otros no llega hasta *Nadie encendía las lámparas*, en 1947. Es aquí donde más hay que decir sobre los usos de la música como tema, motivo, símbolo o tropo literario, pero, por la estrecha relación que guardan muchas de sus manifestaciones con los problemas del discurso literario y la dialéctica música-literatura, he considerado más apropiado reservarla para el apartado final de este capítulo.

A pesar del decaimiento que he señalado, encontramos precisamente hacia el final de su producción (en unas notas para el *Diario del sinvergüenza*) uno de los pasajes más trabajados sobre esta musicalización de lo real. En este caso es especialmente interesante porque la técnica se emplea, precisamente, para traducir esa disociación interna del narrador: «el “yo” tenía que valerse de la cabeza y del cuerpo para descubrirse a sí mismo. Los otros dos se burlaban». Si en esta dispersión anímica el cuerpo es «el sinvergüenza», la conciencia es «la curiosa», y desde la cabeza le provoca accesos de hipocondría: «ella sabe moverlo [el cuerpo], conoce su instrumento. Ha pulsado primero la bordona⁴² del miedo. La vibración duraría largo rato si ella no se apresurara a apagarla con la delicadeza de su dulce yema» (NC 564). La analogía continúa:

Mientras come [el cuerpo], ella empieza a ejecutar, en todo el instrumento, los arpeggios de la ambición: «debías tener auto, heladera, aspiradora y radio ortofónica, como fulano».

Mientras suenan los arpeggios modulando a diferentes tonalidades, se oye al mismo tiempo una nota en el bajo que insiste; es una nota pedal. Rivalidad, guerra, competencia, lucha cuerpo a cuerpo, de sinvergüenza a sinvergüenza. Y la conciencia ha puesto en marcha al gran instinto (*id.*).

⁴² «Bordona» o «bordón» es, además del bloque de hilos metálicos que dan los armónicos sordos a la caja en la orquesta, la sexta cuerda de la guitarra, la más gruesa, normalmente afinada en mi. En la música para guitarra sola es la que suele hacer las veces de bajo, dando las notas principales de los acordes o introduciendo a veces disonancias, notas «pedal», como escribe luego Hernández; un pedal es la nota de un acorde que continúa sonando cuando la armonía ha cambiado, produciendo disonancias y una cierta sensación de retardo.

Es una mezcla, habitual en Hernández, de un tema serio y de importancia en su obra, el de la escisión identitaria y los avatares del yo, y un tratamiento a medio camino entre lo lírico y lo declaradamente humorístico. El tema de la rivalidad con los otros («cuerpo a cuerpo, sinvergüenza a sinvergüenza») o con uno mismo, por otra parte, es precisamente uno de los engranajes que hacen avanzar el «discurso del desencanto» que trataré más adelante. En la construcción del mismo, el yo real y las diversas versiones de sí mismo que proyecta son los protagonistas de un impulso vital que se va debilitando y disgregando con el paso del tiempo. El cambio en la profundidad y amplitud de tratamiento del tema coincide, y no es una casualidad, con el cambio de etapa en la producción hernandiana. Dos factores parecen marcar el ritmo del cambio: por un lado, estos son los «años felices» de la vida musical de Hernández, no tanto por los modestos éxitos cosechados como concertista como por la determinación y el optimismo del joven pianista.

Resulta más difícil identificar un discurso de coherencia similar entre los narradores de Daniel Moyano, y en cierto modo habría que «forzarlo» si queremos sostenerlo: Triclinio, protagonista de *El trino del diablo* (1974); Rolando, el de *Libro de navíos y borrascas* (1983); Eme Calderón, el de *Tres golpes de timbal* (1989); Juan, el de *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005) y Manuel «el sudamericano», el del cuento «María Violín» (*Un silencio de corchea*, 1999); todos comparten ciertos rasgos que recuerdan a la unicidad del narrador hernandiano, pero los nombres no coinciden, y tampoco la instancia narrativa: Triclinio, Manuel y Eme son narrados en tercera persona; Rolando y Juan, como el Daniel Moyano indisimulado de *Un sudaca en la corte* (2012).

Ahora bien, en la narrativa de Moyano sí se distinguen, como en la de Hernández, algunas constantes temáticas a las que la música, cuando aparece, tiende a vincularse; algunas son compartidas. En su monografía, Cecilia Corona señala como núcleos del campo temático de la música las relaciones entre música y poder (y, estrechamente vinculada a esta, la de «música y contradiscurso»), el pensamiento utópico y su materialización en un espacio protegido, las relaciones entre música y conocimiento (a la que se puedan acoplar las menciones a la Música de las Esferas, o los pasajes que relacionan música y filosofía), y el metadiscurso comparativo entre música y lenguaje, en el que el autor (en palabras de Corona; no el narrador) elige la música «no solo como respuesta a preocupaciones expresivas o estéticas sino también a causa de una visión ética del quehacer literario (Corona, 2005: 17). Tal preocupación tiene que ver, hasta cierto

punto, con el «peso» de los asuntos tratados: si los narradores de Hernández están enredados en su propio proceso intelectual, y su pugna con el discurso es la de clarificar la imagen de la propia vida y la propia conciencia, muchos narradores de Moyano se han arrogado la carga de trasladar grandes relatos, como la memoria de Puerto Lumbreras y Minas Altas en *Tres golpes de timbal* o la de Hualacato en *El vuelo del tigre*.

La dimensión social de la música es una de las grandes diferencias entre los escritores en el tratamiento temático de la misma: Moyano mostrará a los músicos trabajando en bloque en Minas Altas (*Tres golpes de timbal*), plantea la improvisación a dúo como un proceso casi epifánico en *Dónde estás con tus ojos celestes*; en *El trino del diablo* incluso existe un distrito entero solo para los músicos, Villa Violín, en realidad un trasunto de las villas miseria de Buenos Aires, pero donde en cualquier lo importe es la En toda la obra de Hernández no hay un solo pasaje en el que el protagonista toque con otros músicos, aunque haya referencias vagas a las orquestas de café o al «Trío Hernández» (vid. Pedro Díaz, 2000) que formó en vida el autor: solo algunos momentos, como el de «La casa de Irene» al que me referí más arriba, exponen una conexión entre dos músicos a través de su oficio, o su afición. En el *Libro de navíos y borrascas* (Daniel Moyano, 1983), en cambio, un grupo de los exiliados del barco, músicos, escritores y demás artistas, se reúne para organizar una obra de teatro para el resto del pasaje. Y en el mencionado *Tres golpes de timbal*, cuando escuchan el «meteorófono» que «cae» del cielo a través de la radio, en casa de la familia Calderón, se da la siguiente escena cuando, finalizada la emisión, algunos creen haber perdido para siempre «una música que habitaba otros mundos, producida por un instrumento que desconocían»:

Lo importante, dijo un flauta al ver la desolación en la cara del enlazador, es que ya tenemos su música y ahora solo se trata de adivinar, por ella, el instrumento que la produjo. Yo pienso, dijo Jotazeta, que es el único instrumento digno de acompañar la voz de Eme. Los músicos, como atacando un compás al mismo tiempo, lanzaron hacia el enlazador un blanquear de ojos espinosos reprobando su temeraria afirmación. Y se apartaron alrededor de la mesa grande a dibujar la forma intuida por cada uno, entre un desorden de telas y de hilos, hebillas y botones nacarados (Moyano, 1989: 95).

Los músicos están inventando el piano, aunque no lo saben, pero es lo que oyeron en la radio, y creen que será el mejor recipiente para guardar la «Canción del gallo blanco», que habrá de guardar la memoria de Puerto Lumbreras y la de su pueblo. En pasajes como este aparecen, superpuestos, todos los núcleos temáticos anteriores (*Tres*

golpes de timbal es una novela ejemplar para ello): la confrontación de discursos musical y literario como vehículo idóneo para la memoria, la colectivización del arte y el esfuerzo colectivo (de raíz utópica, con implicaciones morales) por salvar la memoria del pueblo, la figura de Eme Calderón, con resonancias del mito órfico, la música como medio superior de conocimiento, guardiana de misterios («una música que habitaba otros mundos»)... y las capacidades mágicas de la música, una vertiente de lo musical en Moyano que la crítica no suele tratar exactamente como fantástica por elegir una lectura más bien alegórica; en su estudio sobre *El trino del diablo*, Irene López (López, 2017) ha puesto mayor énfasis en este aspecto, aunque los últimos capítulos de la monografía de Corona también abordan el asunto, con un enfoque más abarcador y diverso.

Ahora bien, si el discurso hernandiano sobre música tiende a centrarse en pequeños sucesos o aspectos de la acción y profundizar en ellos (el «misterio blanco» de Irene), Moyano tiende a la saturación y la superposición de temas, que en Hernández tiende a ser implícita, en las obras a partir de *El trino del diablo* se aproxima al ruido. Esto cambia en los relatos cortos, especialmente en los que se publicaron en la colección de *Un silencio de corchea*, pero también los que conforman *La espera* (1982). Por ejemplo: «Unos duraznos blancos y muy dulces» (*Un silencio de corchea*, 1999) es una estampa entrañable de unos niños que le roban duraznos a un vecino de Alta Gracia, un pueblo de provincia en Argentina. Los niños quieren ser músicos pero el maestro de la banda no les deja estudiar y no hay suficientes instrumentos para prestarles, y el vecino al que le roban, «un viejo cascarrabias, flaco y calvo, que se pasaba los días y las noches componiendo música», también resulta ser músico. Los niños hacen travesuras y canciones con eructos en su patio, y durante todo el relato no descubren —o no saben quién es— que el viejo es el compositor exiliado Manuel de Falla. «Arpeggione» es otro texto entrañable, acerca de un perro que sigue con atención los conciertos del cuarteto, con más atención que la mayoría del público, y así sucesivamente. En estos relatos, que, como vimos un poco más arriba, según el autor tratan sobre la música y el tiempo, la música funciona, paradójicamente, más bien como un motivo, que se va repitiendo en cuentos que abordan el tema de la pobreza, del carácter de la provincia, de la noción de «cultura» en dicha provincia, de la infancia feliz, etc.

La gran mayoría de estos cuentos están narrados en un tono reposado, a menudo humorístico, y más homogéneo que el de las novelas, y tienen en común una visión más plácida de la música, que no suele aparecer cargada de tantos significados. Incluso «María Violín», un cuento compuesto enteramente sobre la tradición pitagórica y la teoría de las

Esferas, se levanta sobre esa tradición pero lo hace en tono de broma. A partir de *El estuche del cocodrilo* (1974), y tras el hiato de escritura que suponen los primeros años de exilio en España, Moyano separa el tono narrativo de las novelas del de los relatos, dando a la segunda mitad de su producción literaria una cohesión apegada a los géneros que no podía observarse entre, por ejemplo, los cuentos de *La lombriz* (1964) o su primera novela, *Una luz muy lejana* (1966).

Un primer recorrido con orientación cronológica por la obra de Moyano marca, como anticipé, algún paralelismo más con la de Hernández. Los primeros libros de cuentos y las dos primeras novelas, incluyendo la laureada *El oscuro* (1968), apenas tratan el tema de la música, y si la emplean, como veremos más adelante en relación con *El oscuro*, es con la función de un recurso puntual al servicio de otros objetivos del relato. Se diría, casi, que en el beethoveniano *Mi música es para esta gente* (1970) irrumpe la música en la narrativa de Moyano, y en *El trino del diablo* ya puede verse en su plenitud, aunque con una brusquedad en las formas de musicalizar la ficción que dejan amplio lugar a un refinamiento futuro; como señala Irene López (2017: 140), parece ratificarlo el hecho de que Moyano la reescribiera y volviera a publicar en 1988, junto con algunos relatos inéditos, como *El trino del diablo y otras modulaciones*. El título, que remite a la sonata para violín y clave en sol menor (Bg. 5) de Giuseppe Tartini, parece anunciar el carácter fuertemente alegórico de la obra, y, si bien es cierto que es un muestrario eficiente de los temas y motivos que acabo de señalar, tanto su reescritura como las obras que le siguen demuestran un uso más calibrado de los mismos recursos. «Villa Violín», el distrito utópico de los músicos en el margen de Buenos Aires —que luego no lo será tanto— es el mejor ejemplo de ello. En las narraciones futuras, Daniel Moyano empleará metáforas encadenadas para crear espacios y dialécticas musicales del mismo tipo: los agentes del poder opresor de *El vuelo del tigre* son los «percusionistas» de una orquesta que no existe y, en el relato, el espacio alegórico que ocupan se reduce a la casa de los Aballay, de manera que lo que parece irreal lo es decididamente, y el juego de sentidos entre autor, obra, para-discurso y lector está más claro.

Es esta evolución en el control de los recursos musicales lo que Corona llama, para ilustrar la progresión técnica de su obra, «un devenir de lo literario hacia lo musical» (*op. cit.* 17):

Lo musical va abriendo fisuras en la superficie textual, y reiteradamente la escritura deja de lado la certeza —pseudo-certezas— de las palabras [...]. La

incorporación de lo musical como el elemento prestigioso del par lenguaje/música no solo implica sumarse a una antigua tradición estética, sino que responde a la búsqueda de una alternativa ante una fuerte presión del Poder. Por esta razón, en las novelas mencionadas, la música se presenta como contra-discurso, como contra-poder (*ibid.* 158).

La construcción de este o, mejor dicho, estos contradiscursos se va reforzando con el tiempo, y se vuelve más limpia y *eficiente*, a falta de una palabra mejor; otro rasgo en común que tienen ambos autores es que la problematización de la expresión literaria ni se abandona, ni se aligera ni se resuelve a lo largo de sus obras: permanece y se ramifica, pero su exposición se va volviendo más y más clara, y la presencia de la música más evidente y más orgánica. Quisiera adelantar ya una idea central en este trabajo, sobre la que volveré más adelante: las expresiones más evidentes de la música en el lenguaje, las que parecen llamar la atención del lector —como si en el teatro sonara el aviso de «faltan cinco minutos para que empiece el acto»—, y decirle, ya desde el título: «esta es una novela sobre música porque se llama como una sonata», suelen presentar menos y más toscas capas de «integración» musical. En este sentido, tanto la narrativa de Hernández como la de Moyano tienen su ecuador, su punto de inflexión biográfico en el que llega la unión profunda de música y literatura. En el uruguayo, es su decisión de abandonar del todo la profesión de músico y *ser* escritor, y en el argentino es su encarcelamiento brutal y su forzoso exilio, aunque, atendiendo a la primera versión de *El trino del diablo* y al excepcional relato «Mi música es para esta gente», hubiera ocurrido de igual manera.

En las páginas que siguen he escogido los ejemplos que considero más relevantes para ilustrar dos aspectos de esta progresión: la influencia directa de la música sobre los autores y la progresión en ambos de ese «devenir hacia lo musical» que destaca Corona. Dicha progresión es analizada en la sección tercera, «Discurso musical y discurso literario», al final de la cual propongo una caracterización parcial de nuestros autores, con arreglo a lo expuesto en los apartados anteriores. En la Sección segunda, «Poéticas musicales» —la que sigue ahora—, propongo una reflexión acerca de cómo las ficciones de Hernández y Moyano pueden mirarse desde algunos arquetipos estructurales de la música clásica (principalmente la fuga y el tema con variaciones) y, asimismo, cómo los escritores parecen haber tomado como modelo diferentes tramos y compositores de la misma tradición estética.

En una entrevista con Carlos Mamonde, Moyano explicaba que *Tres golpes de timbal*, su nueva novela, era «en realidad una de las más viejas, porque la novela ahora

aparece en forma de palabras escritas pero a mí me viene sonando desde hace veinte años» (Moyano, 1990: 2); es decir, que la empezó a pensar y a escribir en Argentina, según cuenta él mismo, porque visitó Jagüe, un pueblo de la Rioja vecino a Chile, y allí escuchó la historia de las mulas y el piano. Veinte años después, ya en Madrid, le diría su hijo Ricardo —también músico—, al ver sus anotaciones: «¿Sabés lo que estás haciendo con eso? Las *Variaciones Goldberg*». Su padre llevaba largo tiempo tomando notas sobre las mismas tres o cuatro cosas, sin decidirse a terminar la novela, pero la broma de Ricardo resultó certera más allá del chiste. En otra entrevista, con Reina Roffé (2005), Moyano padre volvía sobre el tema y, algo más serio aquí, comentaba que su *Goldberg* favorita era la n° 25, y que la redacción final de la novela se había organizado precisamente así, pensando en las *Goldberg* de Bach y en Beethoven, pues el título, de acuerdo una vez más con su hijo Ricardo, hace referencia al inicio del *Concierto para violín* op. 61, en Re Mayor, que comienza con cuatro golpes de timbal, antes de la entrada de la orquesta. Tratemos entonces considerar algunas estrategias para pensar una novela en los términos de una pieza de música.

2. Poéticas musicales

2.1 *Ut musica poesis*: forma y estructura

«*Ut pictura poesis*», «así en pintura como en poesía», el verso célebre de la poética horaciana⁴³, ha terminado por convertirse en un tópico del comparatismo, si no de la Teoría de la Literatura en general. En parte es gracias a Lessing y su *Laocoonte*, pero el (medio) verso tiene la virtud de condensar un conflicto que, más que mitigarse, se ha agravado con los años. Horacio no eligió comparar la poesía con la música, probablemente por las mismas razones que no lo habría hecho Homero —aunque

⁴³ La frase completa, en dos versos sucesivos, 361-362: «*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longibus abstes [...]*»; «La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos [...]», en la versión de Aníbal González (1991).

Aristóteles, después de este, sí se sintiera comprometido a hacerlo. Cabe señalar que el poeta latino no equipara música y poesía, como el Estagirita, sino que tiende a presentar aquella al servicio de esta, o como uno de los parámetros de la métrica, aunque esta idea, al fin y al cabo, es la que se reafirma: lo musical y lo rítmico son una de las raíces vivas de la lengua poética, y su paulatino desarrollo se acompasó al desarrollo de las artes dramáticas y la poesía⁴⁴.

Antes del verso 410, vuelven a aparecer en la *Poética* Orfeo, «intérprete de los dioses», y Anfión, «que movía piedras con el sonido de su lira». Al final de esa tirada de versos llega la *μουσική* de la que hablamos al principio del capítulo anterior: «*ne forti pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo*» (407-408); «que no sean vergüenza para ti ni la Musa hábil en la lira ni el cantor Apolo» (*op. cit.* 143). Horacio no presenta la música o, mejor, lo musical, como un par de lo poético, sino como una de sus partes integrantes, algo que el poeta debe incluir en su instrumental creativo, y, ¿no había dejado Aristóteles abierta la posibilidad de que la poesía «imitara» no solo con la palabra, sino también con la armonía y el ritmo? ¿Por dónde pasa, entonces, el camino para entender estructuras —formas— musicales en términos de estructuras literarias, o viceversa?

En el capítulo anterior ya libramos nuestra batalla contra los «referencialistas», y acordamos, siguiendo a Jankélévitch, que las condiciones de éxito incluían pensar que ciertos aspectos de la obra musical *son como* los de la obra literaria. ¿Podemos trabajar, entonces, en el nivel más esencial de ambos lenguajes, el de la forma, y liberarnos de los problemas de traductibilidad del contenido?

Específicamente en música, el contenido «desaparece» en la forma. Es decir, lo específico de la música no es algo que se pueda nombrar con conceptos, como si fuera un objeto (aunque ese algo se manifieste como música), lo específico de la música es la forma sonora. Así que parece plausible que la autonomía de la música, esto es, el hecho de que esta cuente con su legalidad propia (de legislarse a sí misma

⁴⁴ «[En el teatro] el coro debe defender las actuaciones y la obligación viril y no cantar en los entreactos nada que no se relacione con el tema y no se adhiera a él adecuadamente [...]. La flauta no estaba, como ahora, rodeada de latón ni era rival de la trompeta, sino que era delgada, simple y con pocos agujeros y servía para dar el tono y colaborar con los coros, así como llenar con su son los asientos aún no demasiado espesos en donde se agrupaba gente que se podía contar perfectamente, puesto que era poca, discreta, casta y retraída» (Horacio, *op. cit.* 200-210). Más adelante, según las ciudades se fortificaron, las tierras se apaciguaron y hubo más tiempo para el ocio, afirma el poeta, «se introdujo una mayor licencia en los versos y en los ritmos», casi como si una democratización del arte hubiese acelerado sus cambios: «Así el flautista añadió a su arte el venerable el movimiento y el lujo, y errante arrastró su vestimenta por los escenarios; también así se acrecentaron los tonos de las cuerdas severas de la lira y una elocuencia arrebatada trajo una expresión inusitada, y sagaz para la expresión de cosas útiles y para predecir el porvenir, no discrepó de los oráculos que se dan en Delfos» (*ibid.* 210-220).

o de autodeterminarse), sea una autonomía propia de la forma. De ahí que todo lo que determina esa autonomía o influye en ella quede descalificado por heterónimo o «extramusical» (Dalhaus y Eggerbrecht, 2012: 150).

Aunque en el Capítulo 1 también se expuso la imposibilidad de que música y literatura compartieran significados, quedaron abiertas dos vías posibles de contacto, que tratan de no contradecir la cita inmediatamente superior: la primera, que podamos entender objetos pertenecientes a una en términos de la otra, o algunas de sus cualidades o dimensiones (eminentemente, la temporal); la segunda, que, manteniendo en aras de la claridad de análisis una virtual división entre forma y contenido, la parte formal de ambos lenguajes sí pudiera de algún modo ser intercambiable, o comparable. Ambas parecen contenidas y anticipadas en los versos de la *Epístola* horaciana.

Ahora bien, esta segunda vía, así planteada, implica la violación de un principio también establecido en el capítulo anterior, a saber, que, si pese a todo queremos hablar de significado en la música, o cuanto menos de sentido, solo podremos encontrarlo en su forma, pues no tiene nada más. Entiendo que, para algunos, Jankélévitch incluido, esto sería suficiente para detenerse. Pero, si varios autores insisten en que escriben siguiendo de algún modo formas musicales (en la Parte II veremos que así lo afirman Ernesto Sábato y Leopoldo Marechal), debemos al menos considerar si podemos leerles en los mismos términos. Calvin S. Brown, en su fundamental *Music and literature. A comparison of the arts*, acepta la misma premisa de la que partimos aquí: «since it is impossible to distinguish form from content in music, we shall naturally find that this imitation has frequently taken the course of borrowing or adapting musical forms for literary purposes» (Brown, 1987: 101)⁴⁵. Brown escribe como si no tuviéramos opción («necessity», en la página siguiente), y ciertamente parece que la única que tenemos es renunciar al intento.

Aquí, el intento quedará limitado sobre todo al examen de dos posibilidades de lectura: la fuga y el tema con variaciones. Vaya por delante que hay muchas otras formas, en general establecidas entre los siglos XVII y XIX, que son susceptibles de tratamientos parecidos; algunas, como el «poema sinfónico», incluso parecen garantizarnos un halagüeño juego de espejos. Otras formas populares durante el Romanticismo, como el impromptu o el nocturno, o la fantasía de origen barroco, también ofrecen perspectivas interesantes, pero antes de continuar cabe aclarar un par de condiciones. Por un lado, no

⁴⁵«Puesto que forma y contenido son indistinguibles en la música, notaremos que con frecuencia esta imitación ha seguido el procedimiento de tomar o adaptar formas musicales con propósitos literarios».

deberíamos considerar suficientes parecidos estructurales del tipo A-B-A, que no solo son demasiado comunes (en otras artes también) sino que plantean un problema que se extiende a toda comparación estructural: lo que en la partitura identifiquemos como parte A, si es exactamente igual, nota por nota, cuando se repite tras la parte B, ¿no debería la «parte A» de la narración ser igual, palabra por palabra, cuando se repite tras la «parte B»? Es cierto que no hay una equivalencia posible palabra/nota, pero si lo que define a la parte A musical que se repite es ser exactamente igual que su predecesora, y no ser *parecida* o «tratar de lo mismo», ¿no es eso lo que deberíamos copiar en la obra literaria? Parece obvio que no, sobre todo en la prosa. Un buen modelo para la reflexión puede ser el *Impromptu* en la bemol mayor, D 935 n° 2, de Franz Schubert.

Por otro lado, y aunque son casos de estudio que merecen atención por sí mismos, no pueden ser paradigmáticos casos muy particulares; y aquí nuestro camino se estrecha. Brown, que establece unas condiciones similares, llegados a este punto afirma que, cuando se hable de formas en literatura, a este efecto, deben entenderse por tales composiciones «como el soneto italiano», que es el ejemplo que él elige; en un soneto, efectivamente, la estructura (el número de versos, el de sílabas por verso, la división de estrofas y las posibilidades de rima) es suficiente para identificarlo. Cualquier forma más libre, que dependa del «tono» o de la intención (como un planto, o una sátira), sería demasiado vaga. Con la música sucede lo mismo: la giga o el vals se definen por el ritmo y no tanto por el número de sus partes; la sinfonía o el concierto (que comparten la forma sonata), por su «medio» —los instrumentistas—; el nocturno o el *scherzo*, por su tono; y así sucesivamente. En conclusión, escribe Brown: «the word *form* will be used exclusively to denote an established structural pattern such as it is found on the fugue or in the Italian sonnet» (*op. cit.* 128). Pero la afirmación de que es no ya necesario, sino posible, encontrar un patrón estructural «como en la fuga o el soneto italiano», es decir, que estas dos estructuras preestablecidas se parecen en su rigidez hasta el punto de ser paradigmáticas, ya implica varias asunciones cuestionables.

La primera asunción, la que me parece más problemática, es la que valora la «rigidez» de la estructura sin tener demasiado en cuenta si tal estructura modera, además de algunas nociones esenciales qué partes no pueden faltar o cuál debe ser el orden general del texto, otros aspectos; porque ninguna fuga tiene un determinado número de compases (ni siquiera un determinado número de sujetos) obligado, pero un soneto italiano clásico debe constar de catorce versos endecasílabos, y solo será un soneto italiano si cumple este mandato. Debemos, por tanto, encontrar un punto medio, primero, porque tal exactitud

sería inconcebible aplicada a una novela, pero son los novelistas quienes reclaman esa lectura «musical»; los poetas, se entiende, ya saben que trabajan con la música, o han elegido no hacerlo; y, segundo, porque las condiciones de trabajo de Brown remiten demasiado rápido a esas teorías totales que solo pueden aplicarse en unos pocos casos. El caso práctico que propongo aquí es la aplicación de los parámetros del modelo estructural de la fuga a la obra de Felisberto Hernández, y la consideración hipotética de otras posibilidades para la misma y para la de Moyano.

De entrada, debemos tener en cuenta que las estructuras narrativas de Felisberto Hernández tienden a generar una incomodidad entre la crítica que a menudo parece manifestarse como un discreto desinterés. Una causa puede ser que, cuando un texto alcanza la longitud suficiente para que la estructura tenga desarrollos más complejos (los relatos mayores de la trilogía de la memoria, los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, *La casa inundada* y *Las Hortensias*), suele ocurrir lo siguiente: las macroestructuras son muy sencillas, como en *Clemente Colling* —un hombre de cuarenta años viaja en tranvía y recuerda fragmentos de su adolescencia y juventud—, y las microestructuras, casi siempre generadas a partir de las superposiciones temporales y la alternancia narración/reflexión, intrincadas e irregulares. Esto se cumple para el material posterior a los «libros sin tapas», donde la brevedad y el carácter más propositivo que narrativo o introspectivo de las prosas no dan lugar a una estructura de sucesos ni de ideas... En general, y con excepciones como «Las dos historias» o «El túnel», esto confiere a las prosas de Hernández una aparente uniformidad estructural que nace, en realidad, de su alta concentración de irregularidades, similares en carácter pero no en disposición.

Es llamativo que tanto Garí como Giraldi (1982) hayan acudido al mismo relato para proponer análisis músico-literarios tan dispares. La confrontación de ambas teorías con el carácter y el desarrollo del propio texto resulta elocuente: mientras Giraldi se esfuerza en encajar un cuento claramente singular y de desarrollo más bien homogéneo —es decir, sin verdaderos picos de acción, enunciado introspectiva y uniformemente— en una forma musical que ronda los trescientos años —la forma sonata—, los apuntes de Garí sintonizan mucho mejor con el carácter del texto. El de Giraldi es un análisis válido pero que no logra ni imponerse sobre otros ni aportar una luz especial sobre el relato: más bien, las divisiones sugeridas para que el cuento encaje en la forma sonata podrían ser otras cualquiera, o no serlo en absoluto. Este modelo formal, consolidado en el racionalísimo clasicismo musical europeo, es de una rigidez tal que solo dos clases de textos literarios podrían realmente encajar en sus moldes: uno que esté consciente y

adecuadamente construido para ello, y uno (creo que este es el caso del cuento de Hernández) lo suficientemente homogéneo y flexible como para que se pueda «cortar» por varios sitios distintos sin aparente perjuicio de su sentido global. Se trata de un principio analítico más, en realidad: si nada nos indica lo contrario, ¿por qué enfocar una obra contemporánea con una lente que, además de resultar algo anacrónica, no ofrece ningún motivo claro para su aplicación?

Ciertamente, tampoco sorprende, en cualquier prosista formado en la escuela de la vanguardia, «un afán de transgredir los ejes temáticos y estructurales sobre los que descansa la narrativa tradicional» (Garí, 2013: 83). Y, aun así, es posible aplicar a la escritura de Hernández algunas características constructivas, y algunas sí son hallazgo de Giraldi. Juzga, por ejemplo, que la repetición y variación sobre un mismo motivo es uno de los aspectos esenciales de la música de Hernández, y que sería igualmente uno de los rasgos esenciales de su prosa. Cuenta que a menudo, como pianista, realizaba interpretaciones humorísticas y memorables, parodiando el estilo de compositores célebres, improvisando como el Clemente Colling de la novela: «yl s’asseyait au piano et annonçait “Schumann, d’après une demoiselle de fin de siècle”, “Schumann tel un enfant qui vient juste de commencer à étudier le piano” [...]» (Giraldi, 1998: 12).

Otra de las ideas centrales de Giraldi es que el título de algunos relatos funcionaría como la exposición de un tema musical, y el desarrollo textual de lo propuesto en el título como variaciones del tema. Empleada sobre todo durante los siglos XVIII y XIX el tema con variaciones forma uniendo ambas premisas, Giraldi afirma que es en los finales de los relatos donde reside una de las claves de la música en Hernández: «Dans les fins des récits, l’élément musical, caractérisé par certains recours ou modes d’expression, se présente surtout sous la forme de la concentration poétique. La métaphore, plus que la métonymie, caractérise ces fins; elle y apparaît comme figure de concentration ou emblème de l’histoire» (*ibid.* 51)⁴⁶. Para Giraldi, estos finales de relatos presentan similitudes que los convierten en una constante o «isotopía» de la expresión (52), lo cual corresponde a una voluntad consciente de organizar de forma homogénea la información, introduciendo habitualmente un nódulo temático del que a un tiempo se desgajarían la historia y el «misterio» hernandiano. Es cierto, de hecho, que llega a darse el caso de que en dos relatos sucesivos («El vapor» y «El convento», ambos en *La cara de Ana*): el inicio

⁴⁶ «En los finales de los cuentos, el elemento musical, caracterizado por ciertos recursos o modos de expresión, se presenta principalmente como una concentración poética. La metáfora, más que la metonimia, caracteriza estos finales, y aparece como una figura de condensación, o como emblema de la historia».

del segundo se refiere al primero, estableciendo un vínculo deíctico poco habitual en una prosa que se caracteriza por la autonomía aparente de sus segmentos: «Fui a otra ciudad que tenía un río como para llegar o salir de ella en vapor. No me ocurrió nada raro hasta que salí de allí» («El vapor», NC 123). «El convento», por su parte, comenzaba: «Cuando hacía cuatro meses que estaba en una ciudad, ya había dado algunos conciertos y era conocido» (NC 121)⁴⁷.

Giraldi también ha señalado la singularidad de este enlace, y propone que si estos inicios de cuento pueden entenderse, en una lectura «musical» del relato, como una exposición del tema, el segundo relato podría funcionar como una variación del tema del primero. En realidad, sería más bien una cita o paráfrasis de la pieza anterior, ya que el desarrollo poco o nada tiene que ver, y la idea, si podemos formularla con cierta laxitud, de «dos cosas que se parecen» o «dos cosas que son consecuencia o continuación una de la otra» no basta para que podamos considerar el conjunto como una estructura de tema con variaciones. Sin embargo, una referencia intertextual de esta claridad ayuda a reforzar la idea de un continuo narrativo que, aunque no es una construcción pensada al detalle (y casi se podría decir que sus proporciones lo impiden), amplía el terreno narrativo hasta ahora delimitado por la trilogía de la memoria para dar cabida a muchos otros relatos breves que así lo permiten. De hecho, en el capítulo 4, «La red sonora» (*Le reseau sonore*), Giraldi intenta demostrar la presencia de un código musical «oculto», que estaría diseminado a todos los niveles del discurso narrativo hernandiano, concretamente en los finales de los relatos.

Esta es una de las características que llevan a pensar en la forma fugada como modelo general de muchos relatos de Hernández. La fuga es todavía más antigua que la forma sonata, y sin embargo sería mucho más útil para comprender algunos rasgos de la escritura hernandiana. Es la forma más elevada y compleja de música contrapuntística; aunque halló en Bach y en el Barroco su máximo esplendor, ha sido utilizada en todas las épocas siguientes, incluido el siglo XX: Schoenberg, Boulez, Hindemith e incluso John Cage la revisitaron, en parte debido a las posibilidades de su reinterpretación libre en clave no tonal. Consiste, esencialmente, en el desarrollo de un motivo melódico breve

⁴⁷ Tradicionalmente, y particularmente en la edición en tres tomos de José Pedro Díaz, el orden de publicación ha sido primero «El vapor» y luego «El convento». En la versión de Monteleone, sin embargo, el orden de los dos cuentos, que de todos modos cierran *La cara de Ana*, está invertido. Giraldi manejó la edición de Pedro Díaz o una anterior, si no la original. En ambos casos, no obstante, el vínculo deíctico se mantiene.

—el *sujeto*— que abre la composición y debe reaparecer al final de la fuga, y que entretanto será repetido sucesivamente en distintas voces y a distintas alturas. La etapa inicial, donde se presenta el sujeto, se conoce convencionalmente como exposición, y es habitual que incluya la presentación de un contrasujeto (un motivo que responda al sujeto). A la exposición sigue la parte media o «episodio», donde hay una mayor libertad compositiva y se dan numerosos juegos, modulaciones y «fugas falsas», o sea entradas en falso del sujeto, que no se completa. Puede seguir una parte llamada *stretto*, en que el contrasujeto anticipará el regreso, ya esperado, del sujeto, y la fuga se cierra con su exposición en la tonalidad original; puede —suele— añadirse una coda, o sea algunos compases que insisten en el material ya utilizado mediante florituras y variaciones.

Creo que sí es posible pensar aquí en términos de transposición estructural, ya que, entendido el relato como discurso o forma musical, y si los inicios de los relatos son la exposición del tema de dicha obra, muy a menudo el último párrafo o parte de él funcionan a modo de coda o reexposición: si no del principio mismo del relato, de un elemento que aparezca en el inicio, como si fuera un tema o subtema nuevo en la composición. Encontramos este recurso en *Clemente Colling*, —luego lo veremos en detalle—, pero también en otras piezas: *El caballo perdido* comienza en el comedor de Celina («Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles [...]» [NC 209]), y termina en el mismo lugar, con personificaciones análogas de los objetos:

Ellos [los objetos] no se acuerdan de mí. Pero yo los recuerdo a todos y con ellos he crecido y he cruzado el aire de muchos tiempos, caminos y ciudades. Ahora, cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara, vuelvo a darme cuenta de que ellos me reconocen y que la ternura, además de haberse vuelto lejana también se ha vuelto ajena [...]. ¿Será que la lámpara y Celina y las sillas y su piano están enojados conmigo porque yo no fui nunca más a aquella casa? Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos: pero no puedo encontrar las miradas que aquellos «habitantes» pusieron en él (NC 235-236).

Lo mismo sucede en «El corazón verde» (*Nadie encendía las lámparas*). El principio es como sigue: «hoy he pasado, en esta pieza, horas felices. No importa que haya dejado la mesa llena de pinchazos. Lo único que siento es tener que cambiar el diario

que la cubre (NC 350); y el final: «Para otra vez que vaya a descansar a ese pueblito de recuerdos, tal vez me encuentre con que la población ha aumentado; casi seguro allí estará aquel diario verde...» (NC 354).

Todos esos elementos se encuentran tanto en la cuentística hernandiana como en sus obras más largas —especialmente en ellas. Como toda forma musical tradicional, la fuga presenta un desarrollo lineal de recorrido circular: establece un punto de referencia (el motivo), crea una serie de tensiones (las variantes del episodio y las del *stretto*) y las resuelve volviendo a la referencia inicial (la reexposición). Se podría cuestionar esta perspectiva precisamente a partir de lo que vendrá acerca del atonalismo en el siguiente apartado, pero tengamos en cuenta tres hechos particulares: en primer lugar, que dentro del atonalismo y las músicas contemporáneas *también* existe la simetría, solo que no depende de los centros tonales. En segundo lugar, que la fuga, reformulada por autores como Schoenberg o Hindemith, bien poco tiene que ver con el modelo canónico, y es ya una forma abierta a cambios más drásticos. Por último, es necesario insistir en que tratamos la presencia de los formantes estructurales de la fuga en Hernández, no de la adhesión exacta al modelo.

Es así como se aplica, en detalle, este mecanismo a una obra como *Por los tiempos de Clemente Colling*. La novela comienza con la reflexión ya citada, «no sé muy bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos» (NC 169); de modo que este es *el sujeto*, el tema del relato. Entre crítica y lectores existe la tendencia a asumir que el profesor ciego es el centro de la novela, que esta «trata» sobre él, pero el asunto principal, como sucede en el resto de la trilogía de la memoria, es el recuerdo en sí: cómo es y cómo se recupera la memoria del narrador sobre Colling, y no tanto Colling en sí mismo; de hecho, en el título «Clemente Colling» es el complemento del nombre, pero el núcleo del sintagma son «los tiempos». De ahí que los primeros párrafos sean una personificación de recuerdos, que “reclaman atención los muy tontos” (NC 197). De ahí, igualmente, que en el cierre de la novela, lo que sería la reexposición del sujeto en la fuga, Colling desaparezca y el centro del discurso ya no sea él, sino «el misterio»: «cuando Colling vino a casa, aquellas ideas que se amontonaban y hacían conceptos y provocaban sentimientos de desilusión, no ocupaban toda la persona de Colling» (NC 207); de lo que se deduce que ahora sí, ahora la ocupan.

Si esta reexposición finaliza en las penúltimas líneas («y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora...» [*íd.*]), el auténtico final de la *nouvelle* —de la fuga— es la coda, en la que no se repite el sujeto tal

cual, sino un floreo hecho con materiales de los primeros pentagramas: «ahora recuerdo a una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate» (NC 208). El centro de la novela, su parte más extensa, es lo que tanto en narrativa como en análisis musical llamaríamos el desarrollo de la obra, y en una fuga, el episodio. Todo lo que concierne a Colling son desarrollos, variaciones, y si se quiere, la figura de Colling en sí, que suele llevar aparejados sentimientos de frustración, pena o miseria para el narrador, puede ser una nota pedal, largamente mantenida durante la fuga. Desde el inicio del relato, desde el título, la figura de Colling se anticipa, y la narración se aproxima y se aleja a ella de forma indirecta, sesgada y progresiva; no aparece como actante hasta veinte páginas después. Todo ello aumenta el interés por el personaje y refuerza su dimensión abstracta, incorpórea, conceptual, de modo que Colling parece definirse no como algo de lo que se habla o a partir de lo que se habla, y no como algo o alguien que *es*.

En cuanto a los ocasionales regresos al presente de la enunciación, a través de tres o más niveles temporales distintos, pueden identificarse con falsas fugas, insinuaciones del sujeto que entran y salen del desarrollo sin quedarse nunca: «de esto hace más de veinte años. Ahora, mientras respiro sobre aquellos recuerdos, estoy sentado en un banquito rojo [...]. En este tiempo presente en que ahora vivo aquellos recuerdos, todas las mañanas son imprevisibles en su manera de ser distintas» (NC 191). Es un largo fragmento que reafirma el sujeto, para abandonarlo luego, y que culmina con uno de los pasajes más intensos de Hernández: «yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos [...]. El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra» (*id.*).

He propuesto una forma de lectura basada en modelos estructurales de la música que comparten algunas características esenciales, las que podemos considerar adecuadas para desarrollar otras comparaciones estructurales: la combinación de muy pocos principios constructivos (los elementos esenciales, como sujeto y contrasujeto, y su orden general, en una fuga) con un margen relativamente amplio para tomar decisiones acerca de otros factores como el número de voces, a qué tonos irá modulando el sujeto, si habrá o no un *stretto* antes de acabar, etc. Parece que, al menos en este caso, la fuga y el *fugato* como recurso estructural son los mejores recursos de que disponemos.

Debemos tener presente, en cualquier caso, el apunte de Corona acerca de Moyano y sus propios calcos estructurales⁴⁸: que esta clase de lecturas «no puede ser nunca una imposición directa, sino más bien una traslación analógica al plano de la narración de ciertos paradigmas estéticamente válidos, utilizados por el autor para organizar su discurso» (Corona, *op. cit.* 81). Comparto las reservas de Brown (cfr. *op. cit.* 134) con respecto al tema con variaciones, que, salvo en casos muy concretos, quizá resulte una estructura demasiado laxa como para ser significativa (pero, precisamente, podría aplicarse con éxito a *Las hortensias*, o al *Libro de navíos y borrascas* moyaniano, o *Tres golpes de timbal*, ya que el mismo autor así lo ha indicado).

No obstante, conviene definir con la mayor precisión posible estas y otras estructuras musicales susceptibles de exportarse a la literatura si queremos estar seguros de su pertinencia; no siempre, y esto encuentra su desarrollo en la Parte II, podemos confiar ciegamente en los autores que afirman haber escrito sus novelas «como una sinfonía», salvo en casos como el de Moyano, donde ya el propio autor se ocupa de hacer las puntualizaciones pertinentes.

2.2 La Segunda Escuela de Viena

*Los que aman tanto la comodidad jamás
buscarán allí donde no tengan la seguridad de
que hay algo que encontrar.*

Arnold Schoenberg

Peter Watson rescata una anécdota con aire de fotograma en blanco y negro, un instante decisivo para la intrahistoria musical del siglo XX: el momento en que la *intelligentsia* vienesa casi en pleno («Schoenberg, Anton von Webern y Gustav Klimt,

⁴⁸ En entrevista con Rita Gnutzmann, por ejemplo, menciona que el *Libro de navíos y borrascas* está pensado «musicalmente, no en el sentido del lenguaje, sino en el sentido de la estructura, con sus temas y subtemas» (*apud* Corona, *op. cit.* 77)

junto con otras doscientas personas notables») acude a la estación de tren de Westbahnhof para despedir a Gustav Mahler, que abandona la capital en 1907, inquieto por el antisemitismo que arrecia en el país. A decir de Watson, fue Klimt quien murmuró «*vorbei*», «se acabó», mientras el tren se alejaba; Mahler no solo había sido el único gran músico consagrado que seguía en la vanguardia vienesa (a estas alturas, Wagner y los wagnerianos no podían considerarse vanguardia, desde luego), sino que también era el último, si no el único, valedor famoso de Schoenberg, que no gozaba del favor de Richard Strauss. Tras el desastroso estreno de su *Cuarteto de cuerda n.º 2* en 1908, una de las críticas en prensa que salieron al día siguiente afirmaba que «Mahler había confiado en él», pero «sin ser capaz de entenderlo» (Watson, 2014: 71-72). La anécdota participa del placer de las historias circulares, autoconclusivas: lo que «se acabó», gracias a dos de los que estaban allí, ya estaba «empezando» otra vez.

La «herencia» mahleriana de la que se hizo cargo Schoenberg tenía que ver, sobre todo, con una actitud determinada ante el arte y la forma musical, es decir, no consistía tanto en un legado estilístico, ni siquiera formal, sino más bien procedimental e ideológico: la trayectoria compositiva de Mahler casi equivalía a un manifiesto, cuyo punto principal venía a decir que los compositores del nuevo siglo tenían la responsabilidad no ya de renovar el estilo imperante —en esta empresa estaba ocupado Wagner—, sino más bien la de crear uno nuevo, propio, de espaldas a los anteriores. Defender públicamente los escandalosos esfuerzos del joven Schoenberg equivalía a entregarle el testigo del proceso que él mismo había iniciado, y que solo sería imitado, por así decir, en espíritu.

Si es que podemos establecer gradaciones de esta clase, la disputada división entre forma y contenido en literatura parece todavía más problemática en música, y el propio Schoenberg era reacio a esta división; máxime cuando la forma es lo único irrefutable en música, lo cual justifica que en el atonalismo y el dodecafonismo se disuelva definitivamente la barrera entre la forma y la idea que «contiene»⁴⁹. Así, forma y estilo pasan al primer plano de la preocupación del artista, y devienen al mismo tiempo el

⁴⁹ «Nunca podría insistir demasiado en la advertencia contra la supervaloración del análisis, ya que este conduce invariablemente a aquello contra lo que siempre he luchado: el conocimiento relativo al modo en que algo ha sido *hecho*. Por el contrario, lo que siempre he tratado de promover es el conocimiento de lo que algo *es*» (Schoenberg, *apud* Steiner, 2003: 150).

principal asunto de reflexión meta referencial: una música cuyo asunto central, su «problema» es ella misma.

Norah Giraldi sostenía que una voluntad de unidad estilística y armónica animaba toda la producción literaria de Hernández, en la cual se le podía reconocer, en cualquier punto, «como se reconoce a Bach en una cantata»:

Sin decirnoslo, él está haciendo referencia permanentemente a un estudiado proyecto de armonía interna que le pertenece solo a él [...]. Todo intento crítico que no aborde a Felisberto Hernández como un *todo* y más, como construcción de un solo espacio literario, lugar de discusiones de carácter filosófico y psicológico, ordenadas de acuerdo a un proyecto de armonía interior, dejará de lado algunos «agujeros» silenciosos (1982: 313-314).

Si bien la idea central del fragmento me parece irrefutable (que Hernández posee, construye y refuerza una unidad estilística notable, que recuerda a la *maniera* de los grandes músicos siempre reconocibles), creo necesario definir cómo es esa «armonía interior», que desde luego tiene otros referentes distintos a los que Giraldi cita antes. En el mismo trabajo, la autora destaca una de las cualidades de Hernández que la crítica ha defendido casi unánimemente: la individualidad de su voz narrativa, una cualidad decididamente peculiar en sus ficciones; esa «ex-centricidad» que reclamaba Julio Prieto para él y para Macedonio Fernández (Prieto, 2002). Más conocido es aquel prólogo de Italo Calvino en que afirmaba que Felisberto Hernández «no se parece a ninguno [...]» (Calvino, 1985: ix). Los rasgos que permiten identificar esa voz tienen que ver con el tono del discurso, desde luego, pero además con ciertas recurrencias temáticas y constructivas que recorren toda la producción del uruguayo, y que ya conocemos bien: los desdoblamientos del yo, el insistente análisis de la experiencia y los recuerdos del narrador, la tendencia obsesiva a la introspección, y por encima de todo una exposición de los mundos narrados que los cuestiona y los enrarece para el lector a través del fragmentarismo, la mirada oblicua y la extrañeza en la perspectiva del narrador, ese que, salvo en contadas excepciones, es una voz en primera persona con abundantes referencias autobiográficas que podría —nada indica lo contrario— ser siempre el mismo.

Su perspectiva extrañada, mediante la insistencia, acaba permeando la realidad representada y forzando la perspectiva del lector. Es casi omnipresente, explícita o implícitamente, el «misterio»: una persistente certeza de que en la realidad presenciada, recordada y narrada faltan claves y detalles. En torno a esta idea gravita la mayoría del

pensamiento de Hernández. Para Gustavo Lespada, que define su arte narrativo, precisamente, como una «escritura de la carencia», esta debe entenderse «como un núcleo *conceptual* [la cursiva es suya], puesto que en la obra de Felisberto la *carencia* [*ídem*] adquiere rasgos de categoría, una condición, podría decirse, a partir de la cual se escribe» (Lespada, 2014: 11). Esta condición tiene varias maneras de manifestarse, pero una de las principales es la del motivo recurrente del «misterio». El tema aparece en varios pasajes —alguno ya lo hemos leído—, como este de 1925:

Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y este no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más («La casa de Irene», *Fulano de Tal*, NC 101).

O este otro, de casi veinte años después:

Cuando Colling vino a casa, aquellas ideas que se amontonaban y hacían conceptos y provocaban sentimientos de desilusión no ocupaban toda la persona de Colling: no se extendían por todo su misterio ni tampoco desaparecían del todo: los conceptos y las desilusiones eran una de las tantas cosas que entraban en el misterio de Colling. No solo el misterio se hacía intrascendente sino que necesitaba que entraran ideas trascendentes (*Por los tiempos de Clemente Colling*, NC 207).

Hay más casos, ciertamente. Ahora bien, la inquietud general que se desprende de esta forma de ver y narrar no proviene, como acabamos de ver, de una exposición propia de lo real y la subsiguiente ruptura de sus leyes (un tipo de relato «fantástico», o mejor, «insólito», más característico de autores como Cortázar o Borges), sino de la inestabilidad intrínseca de lo representado en la percepción del narrador, y del discurso mediante el que se representa. La famosa cita del inicio de *Por los tiempos de Clemente Colling*, aquello de «escribir no solamente lo que sé, sino también lo otro» (NC 169), es una idea que Hernández recupera casi intonsa en textos como el inédito «Buenos días [Viaje a Farmi]»: «me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio [...]. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe» (NC 510). La carencia a la que apuntaba Lespada, que de entrada podría ser una decisión estilística de su narrativa, es el modo principal en que se manifiesta la conciencia del misterio.

Hebert Benítez, en *Interpretación y abismo*, al comentar el papel metafórico de la luz en obras como *Nadie encendía las lámparas*, habla acerca del «fracaso del discurso racional» del narrador, del «tanteo semiciego» en que permanece su discurso. El misterio, entonces, es asumido e incluso deseado como algo connatural a la realidad y al discurso, y la imposibilidad de desentrañarlo o comunicarlo deviene uno de los temas dominantes, y contamina la prosa (2000: 66).

Son estas estrategias de representación, además de relatos marginales como «El acomodador» (*Nadie encendía las lámparas*, 1947), las que le han valido al uruguayo la etiqueta de autor «fantástico». No obstante, solo a partir de una perspectiva contemporánea de lo fantástico, o quizá mejor sustituyendo este atributo por el de «raro» (v. Benítez 2014), podemos estar de acuerdo con el veredicto. Esto funciona si nos remitimos a planteamientos recientes como el de Rosalba Campra, que sintetiza esta función de la narrativa fantástica diciendo que, en definitiva, es la de «crear una incertidumbre en toda realidad» (2001: 156); o el de Hebert Benítez, quien se aproxima también a esta idea al escribir que es necesario «un problema o conflicto originado entre lo que para el texto y las ideologías que lo habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos» (2014: 14). La noción de «conflicto» aplicada a la presunta certeza o solidez de lo real, la duda acerca de la definición y el grado de realidad de lo que se nos muestra, serían el rasgo principal de lo que podemos considerar «fantástico» o «inusual», categorías que se instalan dentro de lo «insólito», cuando hablamos de narrativas como la de Hernández: un conflicto de realidades y de visiones de la realidad, cuyos límites el autor mantiene difusos y cuya extrañeza debe compartir y reconstruir el lector.

Lejos de *negar la realidad*, como insisten algunas de sus lecturas, lo que Felisberto niega y trastoca son las versiones reificadas y estereotipadas de lo real — esas que contribuyen a que nada cambie—; su mirada contiene una actitud crítica que descubre el revés de las cosas y se identifica con todo aquello que ha sido amordazado y excluido (Lespada, *op. cit.* 352).

Cuando Wolfgang Iser, en *El acto de leer* (1976) desarrolla y modifica el concepto de «indeterminación» que postulara Roman Ingarden en 1931, pretende describir una dinámica de la comunicación literaria en la que el texto se presenta como una estructura poblada de vacíos (lugares indeterminados), y el lector debe restituir lo que falta para llegar a una comprensión «correcta» del texto: «la carencia es un acicate», escribía Iser a modo de conclusión; «el equilibrio solo se recupera mediante la supresión de la carencia,

por lo que el vacío constitutivo constantemente es ocupado por proyecciones» (1987: 261). No pretendo ceñirme a esta teoría hasta sus últimas consecuencias, aceptando que las carencias intencionales de un texto pueden cancelarse de un modo preferible sobre todos los demás; la estrategia hernandiana, precisamente, consiste en rodear la idea de que existe una verdad del texto a la que debemos acceder como lectores, máxime cuando el «misterio» lo es, también, para el narrador, cosa que ocurre casi siempre.

Ya asumimos que la música se caracterizaba, entre otras cosas, por ser *inefable*. Así, ¿habría una verdadera diferencia entre lo que es inefable y lo que es *indeterminado*? Si una música puede demostrar esa diferencia, ¿no habría de plantearse a sí misma un conflicto similar al que la indeterminación extremada de Hernández —luego entraremos en detalles— plantea a los discursos narrativos más convencionales? O al suyo propio o a uno de sus «socios», interlocutores ficticios desdoblados de sus narradores. ¿Cómo puede la música, que no tiene un metalenguaje tan fino como la poesía, plantear el problema en sus propios términos?

Charles Rosen señala en su reciente libro sobre Schoenberg que las crisis que atravesó la música occidental en los albores del siglo xx, a la que me referí en el capítulo anterior, debería ocupar «un lugar privilegiado en cualquier discusión referente a la significación que puedan tener los elementos en música», ya que algunos de sus elementos se hallaban, literalmente, en un «estado patológico» (Rosen, 2014: 27). Naturalmente, el Modernismo y las vanguardias que le siguieron produjeron una convulsión notable en la expresión literaria, pero si el arquitecno de la Retórica pudo llegar a temblar durante los años de mayor furor vanguardista, la gramática aguantó el embate; fuera del ámbito de la literatura (de la literatura *experimental*, si se quiere), la lengua no cambió más de lo que le imponía el paso de los años y los hábitos de sus hablantes. En un libro reciente de ensayos sobre música del siglo XX, Fubini resume el problema con precisión: «tras Wagner la situación se radicalizó progresivamente hasta lo que se llamó la suspensión radical de la tonalidad y el consiguiente vaciado de sus funciones. ¿Cómo reencontrar los *significados* que una larga tradición había construido con esfuerzo y que se habían sedimentado en el oído de la audiencia desde hacía ya siglos?» (Fubini, 2004: 19; la cursiva es suya). La pregunta, entonces, y siempre manteniéndonos en el terreno de la analogía, no era tanto qué deseaba «decir» ahora la música, sino, más bien, si la música podía «decir» a partir del cisma, y cómo podía o quería decirlo.

Pero ya asumimos en el capítulo anterior que la música no servía para decir «pásame la sal»; es decir, que no había un lenguaje musical *fuera de la música* en tanto que actividad artística y que, por tanto, la posibilidad de dismantelar el edificio de la tonalidad, tal y como la planteaba Schoenberg, implicaba para muchos la disolución del lenguaje musical en sí, que, hecho de puro tiempo y signos, no tenía otro punto de referencia que sí mismo. La tonalidad proporcionaba una aparente estabilidad, «un marco para distinguir lo que en música tiene sentido de lo que no lo tiene» (sentido; no significado). Cuando comienza a hacerse inminente el «derrumbamiento de la tonalidad» de fines del siglo XIX, escribe Rosen, «se revela hasta qué punto era ilusoria dicha estabilidad exterior», que ya dependía demasiado de obras concretas, de hecho —reitero esta cita por su importancia— «mucho más de lo que un sistema lingüístico depende de discursos individuales» (*op. cit.* 28), y a estas alturas carecía de la solidez de un sistema válido.

Vale la pena avanzar algunos rasgos generales de la estética atonal antes de entrar en la comparación. Charles Rosen explica lo siguiente sobre los primeros ensayos atonales de Schoenberg, en el contexto del agotamiento del sistema tonal de finales del siglo XIX: «las más de las veces [en esa época] la música se encuentra en una tonalidad o en otra, pero ya no hay un sentido de direccionalidad. En raras ocasiones resulta evidente si la música se está alejando o asentando en una tonalidad determinada» (Rosen, *op. cit.* 42). Es el *impasse* que se inicia aquí el que más nos interesa, este momento de transición sintáctica en el que el compositor, en una suerte de salto al vacío extendido en el tiempo, abandona el confort de unas leyes que ya no le sirven: es precisamente ahí donde parece que Hernández se instaló, estilísticamente. En el lenguaje atonal, sostiene Rosen, «el grado de estabilidad se ha convertido en un simple efecto localizado, perdiendo su carácter general» (*id.*). Aunque nuestro oído siga percibiéndolo como «disonante», y lo perciba desestructurado, asimétrico, esos parámetros ya son propios de ese lenguaje, que ha renunciado a ellos y no se debe ese tipo de coherencia interna; ha sido, en efecto, vaciado.

Es revelador que tanto Roman Ingarden como Wolfgang Iser —a continuación me referiré a sus teorías— utilizaran los conceptos de «asimetría» y, sobre todo, de «disonancia» para referirse a la literatura contemporánea, en la que los lugares indeterminados cobran mayor importancia que nunca. Leonard B. Meyer y muchos otros teóricos, como vimos en el capítulo anterior, han propuesto un entendimiento pragmático de la música a partir de las relaciones de tensión-resolución propias del lenguaje tonal,

que se establecen cuando una obra presenta sus materiales y modos centrales; es un diálogo similar al que Iser establece entre la obra —fuente de incógnitas y vacíos por determinar— y lector —que debe ocuparse de resolver al menos una parte de estos—, aunque el resultado de ese diálogo, en esta tesis, rechaza y debe rechazar la univocidad que el teórico alemán implicaba en su desarrollo.

El concepto de indeterminación y sus premisas estructurales, sin embargo, sí describen con acierto el tejido lleno de huecos que constituye su narrativa. Rosalba Campra, en su monografía *Territorios de la ficción*, habla de una «poética de los vacíos», que funciona en aquella literatura fantástica o de lo extraño que se opone a la tradicional, cuya «estética del contraste» proporciona, «a pesar de la desestabilización, un margen de seguridad» (2008: 136). Unas páginas atrás hemos comprobado cómo Giraldi, quizá en aras de una mayor cohesión para su tesis de la coherencia estilística, afirmaba que quien leyera el *corpus* hernandiano al margen de esa premisa de uniformidad habría de hallar no pocos «agujeros de silencio». En la fantasía tradicional a la que se refiere Campra, lo extraño dependía del nivel semántico, mientras que en textos como los de Felisberto Hernández hay un salto de nivel, y aunque ella no se refiere en particular al autor uruguayo, la idea de que «la transgresión se expresa a través de roturas en la organización de los contenidos, no necesariamente fantásticos» (*ibid.* 136), cuadra sobremanera a los textos que estamos recorriendo. La inestabilidad, entonces, se ha desplazado a la estructura sintáctica del texto: «la aparición del fantasma ha sido sustituida por la falta de nexos entre los elementos de la pura realidad» (*idem*). En la poética de Hernández no hay un equilibrio, retomando la expresión de Iser, que se ha roto y hay que restaurar, sino la incógnita sobre si existe un equilibrio, y la certeza de que por el momento no lo hay, encarnada en la idea recurrente del misterio. Esta falta de causalidad, muy presente en Hernández, se amplía hasta llegar a ser, a menudo, simple y llanamente falta de información. Hechos, causas y características de lo real representado no alcanzan a ser «sobrenaturales», pero siempre se ven aquejados por una carencia de detalle o de ilación que mantiene en suspenso su procesamiento; de ahí que convenga hablar de un casi constante estado de indeterminación en su prosa, que se manifiesta en diferentes niveles del texto.

El primero de ellos, el más superficial, se ajusta mucho a lo planteado por Iser: si el narrador de muchos de sus textos suele entregarse a largos desarrollos sobre pequeños detalles, fundamentales para él, a menudo tiende a la indefinición de las coordenadas principales y de los detalles restantes. En muchos inicios de cuentos, por ejemplo, el

cronotopo queda sin concretar: «en una noche de otoño hacía calor húmedo y yo fui a una ciudad que me era casi desconocida» (*El cocodrilo*, NC 429); «había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. En esa época casi todo un barrio se iba a un balneario cercano [...]», («El balcón», NC 288). Aun más elocuente es el inicio de *Las hortensias*: «Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura. El dueño de la “casa negra” era un hombre alto. Al oscurecer sus pasos lentos venían de la calle [...]» (NC 367).

Las ciudades no tienen nombre, los tiempos son imprecisos. Algunos personajes de importancia también quedan sin nombre, y no deja de sorprender que, hallándonos ante un narrador-actante de tan largo recorrido, de quien conocemos tantos episodios, sepamos al mismo tiempo tan poco de él⁵⁰. Curiosamente, aunque los paralelismos con el Hernández real son muy abundantes, no solo estos narradores no comparten nombre sino que ni siquiera tienen uno. Las frecuentes disociaciones del sujeto, tanto en procesos de introspección (el caso del *Diario de un sinvergüenza*) como en narraciones donde la intensidad vivencial se impone al discurso lógico (el recital de piano en «Mi primer concierto», el episodio de la improvisación en *Tierras de la memoria*), coadyuvan a debilitar nuestra noción del personaje y, por extensión, la fiabilidad del narrador. No es casual que la música esté presente o sea el detonante de muchas de estas situaciones.

Esta ambigüedad que los sujetos narrativos de Hernández «padecen» es aceptada por los propios sujetos. Es, incluso, asumida como el modo preferido e inevitable de mirar el mundo, y como un proceso digno de atención por sí mismo:

Si miro esa botella de cerca con la luz del día y los ojos bien abiertos, la botella se vuelve demasiado material; yo pensaría en cómo la fabricaron y cómo es su contenido de una manera indiferente y hasta desagradable. Pero si la botella está en la mesa redonda de un cuarto y yo la miro con luz escasa y un poco antes de dormirme, usted comprenderá que se trata de una botella muy distinta («Mur», NC 459).

⁵⁰ Los estudios biográficos sobre Hernández han puesto de relieve que muchos de los escenarios o sucesos imprecisos de sus ficciones tienen un correlato real y reconocible, como en el caso del *Diario de un sinvergüenza*; el sótano indeterminado en que se sitúa la acción semialucinada del relato no es otro que el de la casa de Reina Reyes, última pareja estable de Hernández; allí se instaló para escribir durante una larga temporada (vid. Díaz, 2000).

El rechazo a la llaneza de lo real ordinario lleva al segundo modo de lo indeterminado en Hernández, el más relevante. Está en las inversiones que se dan cuando cosifica a muchos personajes (véase el *Mandolión*, en *Tierras de la memoria*), y confiere vida a tantos objetos. Tiene lugar también en las diversas capas de recuerdos y tiempos que establece cuando narra *Tierras de la memoria*, o las otras dos novelas de la trilogía memorialística; está en esa especie de sempiterna comunicación fallida entre el narrador y los demás personajes, en lo fragmentario de la temporalidad y los acontecimientos, en la obsesiva introspección de la voz narrativa. Asimismo, las continuas escisiones del yo y una personalidad siempre en proceso de deconstrucción y reconfiguración también contribuyen a la impresión de una vida y un mundo vacilantes, inseguros, al borde del no-ser.

La estrategia principal de esta prosa sumida en la penumbra que describía Benítez es señalar dicha penumbra y trasladarla al lector. No es solo la comunicación de un mundo de medias luces: es la comunicación de una conciencia que sabe que hay algo más allá de la penumbra, o lo intuye con absoluta convicción, pero sabe también que no se puede disipar por completo. Desde esta perspectiva, la narrativa de Hernández puede definirse como la crónica de una carencia de verdad, y un intento continuo de incluir al lector en ella y en la posibilidad de que dicha verdad aguarde tras el misterio.

Debido a los problemas expuestos en la Introducción, los trabajos comparativos entre obras literarias y la estética atonal surgida en la Escuela de Viena no son abundantes. Dentro de la crítica hernandiana, el único trabajo que apunta con claridad en esta dirección es un artículo de Bernat Garí, «La atonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la prosa hernandiana» (Garí, 2012).⁵¹ El artículo propone, en primer lugar, que en la obra de Hernández hay «varias referencias favorables [...] a compositores que, como Stravinski, transgreden el ejercicio tonal concebido desde una perspectiva clásica o romántica» (2012: 79). Valga decir que no son muchas y que, en todo caso, no hay muchas referencias a compositores, atonalistas o no. En segundo lugar, argumenta el autor, en el repertorio de las giras de Hernández por Uruguay y la provincia de Buenos Aires abundaban las obras de Ravel, Debussy, Stravinski y otros compositores

⁵¹ Norah Giraldi también insinúa la posibilidad de esta clave de lectura: «A la manière de Schönberg, compositeur de la dissonance par excellence, dans la musique occidentale, la voix hernandienne se distancie dans les premiers textes de toute mélodie connue, plantant une diversité thématique et formelle surprenante qui montre son esprit de rupture» (Giraldi, 1997: 137); sin embargo, la autora no sigue el hilo, y el vienés queda en el texto solo como ejemplo contextual.

«vanguardistas» (*id.*); sabemos que también incluía obras de Bach, Chopin, Schumann o Albéniz, pero fuera de las capitales, aquellos autores eran todavía (esto es, en las décadas del 20 y el 30) un atrevimiento, lo que denota la fidelidad de Hernández a su propio criterio frente a los gustos más clásicos del público. Tal vez una militancia vanguardista más moderada hubiera mejorado el rédito de tantos esfuerzos musicales.

Lo decisivo, sin embargo, es que el modelo teórico de la música atonal parece cuadrar mejor que los modelos anteriores con los modos compositivos de Hernández: «la propensión a alumbrar lo lateral y lo residual a nivel temático y argumental, por un lado, y lo que algunos estudiosos han coincidido en denominar *la mirada al sesgo*, por otro» (*op. cit.* 81). Para Garí, por ejemplo, en un relato como «Mi primer concierto» el tema central esperado aparece desplazado; el lector posiblemente anticiparía una detallada crónica del concierto, pero esta no llega hasta el final del cuento, ocupando un espacio mucho menor del esperable: el resto del texto son preparativos, angustias y reflexiones, e incluso durante el concierto el narrador se permite desplazar el foco de sí mismo para fijarlo en el público. Ello permite a Garí hablar de una «lateralización de ejes temáticos y argumentales», que sería, claramente «herencia directa de la atonalidad» (*ibid.* 82).

Parece obvio que Hernández conocía sobradamente los trabajos de Schoenberg y sus coetáneos, aunque en el área del Río de la Plata, como explico en la parte II, las vanguardias francesas tuvieron mayor predicamento que la vienesa; el prestigio de Stravinski fue uniforme. De todos modos, el mismo Stravinski tuvo un periodo de experimentación atonal, antes de internarse en su personalísimo neoclasicismo, e incluso compositores como Claude Debussy o Erik Satie, menos radicales que la escuela vienesa en sus predicamentos, trabajaron para socavar o rodear los últimos pilares erguidos del edificio tonal. La predilección de Hernández por los autores a los que me refiero, además, se ratifica en ese conocido pasaje de *Por los tiempos de Clemente Colling* en que el viejo maestro francés, durante una discusión sobre armonía y composición, declara ante su estudiante, el correlato biográfico de Hernández: «¿sabe una cosa? Que tienen razón Stravisnki, Prokofiev, Ud. y todos los locos como Ud.» (NC 206). Cabría, además, tomar en consideración algunas composiciones de Hernández, sobre todo «Negros» y «Borrachos», que bien privilegian lo rítmico sobre lo armónico (la primera, construida sobre ritmos de candombe y *clusters* de acordes casi atonales); o directamente desafían en clave de burla la coherencia tonal (la segunda).

Las ideas de Schoenberg, que divulgó en diversas conferencias y escritos (el más relevante, el *Armonielehre*, de 1910, un denso tratado de armonía donde se cuestionan

muchas de sus leyes tradicionales)⁵², pero alteraron este modo de percibir la música. Esas relaciones de tensión-resolución se habían vuelto flojas, protocolarias, y carecían de capacidad de sorpresa: a su juicio era necesario reformar el lenguaje musical de modo que volviera a tener vida, ímpetu, y pudiera volver a sugerir expresiones nuevas, conflictos sonoros. Si suscribimos que espacios vacíos y negaciones, tanto en música como en literatura, «crean posibilidades necesarias con el fin de equilibrar la asimetría fundamental entre texto y lector» (Iser, *op. cit.* 346), que inician una interacción, podemos concluir que en la ficción literaria en general, y en la narrativa de «lo extraño» en particular (recordemos la «poética de los vacíos» de Campra), la exactitud no es productiva, y los vacíos son necesarios para que el texto produzca un efecto, aun si no somos capaces de determinar cuál exactamente.

La música tonal había sido cultivada con tal insistencia y minuciosidad que la única manera de dotarla de esos vacíos era socavar sus cimientos estructurales, como Wagner, Mahler, Liszt o Debussy venían haciendo, de forma menos organizada, durante las décadas precedentes. Felisberto Hernández, al elaborar las narraciones centradas en su alter ego, no trazaba ni seguía ningún plan de trabajo para llegar a la construcción cabal de un personaje completo, pero sí puso cuidado en que se tratara de un personaje unitario. En *Por los tiempos de Clemente Colling* y *Tierras de la memoria* (de publicación póstuma, pero, recordemos, finalizado en 1943) había material suficiente para construir una base biográfica ficcional sólida, pero Hernández prefirió seguir fiel a lo fragmentario, a la penumbra, a la mirada al sesgo, en suma, a la indeterminación. La abstracción inherente a toda música, la elevación litúrgica del sonido en el mundo de los ciegos que rememoraba el narrador de Clemente Colling: esas nociones están presentes en este discurso despojado que dominaba ya el Hernández de *Nadie encendía las lámparas*.

La indeterminación de la prosa hernandiana es como la indeterminación de la música del Schoenberg atonal: busca la desviación de lo contingente, el detalle de lo único, la significación de lo propio. Alejar a la música de la idea de mimesis y de las grandes estructuras de la modernidad (si no tenía por qué mimetizar lo extramusical, sí estaba encallada en una dinámica de imitaciones de sí misma y sus leyes), era otorgarle el privilegio de ser, ella misma, su propio ideal. Incluso en el dodecafonismo, un sistema en muchos sentidos más severo que el tonal, hay un ensimismamiento complacido, que

⁵² *Armonielehre* no es un manifiesto atonal o dodecafónico; es, verdaderamente, un tratado de armonía tradicional, pero en el paradiscurso teórico a las leyes descritas está inserta la crítica al sistema.

se manifiesta a través del sometimiento absoluto a la serie armónica: la música se debe obediencia a sí misma, el sonido depende solo del sonido.

En Hernández, las carencias se manifiestan tanto en la profusión de los espacios indeterminados como en la continua insatisfacción de las expectativas de información del lector. El equilibrio, como avancé, nunca se alcanza por completo: la mayoría de relatos terminan cerrando el periodo de tiempo que narran, pero dejando sin resolver las cuestiones que inquietan al narrador. Es algo visible, por ejemplo, en *Por los tiempos de Clemente Colling*, que a pesar de su tortuosa temporalidad narrativa tiene una estructura perfectamente circular. Cuando llega al final, el lector comprende que existe el misterio de Colling, y participa de ese misterio, pero —imposibilitado por el narrador—, nunca llega a desentrañarlo; permanece en los límites.

Buena parte de la rigidez de los planteamientos de Iser resultó definitivamente erosionada después del advenimiento de los posestructuralistas y de textos más modernos, como «La resistencia a la teoría», de Paul de Man (De Man, 1990: 11-37). No parece casual que el escepticismo connatural a esta tendencia crítica cuadre con el demostrado por Felisberto Hernández mejor que el de las corrientes críticas de su propia época, del mismo modo que su obra ha encontrado sus mejores y más numerosos lectores en la posmodernidad, y no durante los casi cuarenta años de producción literaria que desarrolló en vida. En sintonía con dicho escepticismo, Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, once años antes de la muerte de Hernández en el 64, definía textualmente la literatura como «una Utopía del lenguaje»: «la aprehensión de un lenguaje real es para el escritor el acto literario más humano. Pero, cualquiera que sea el éxito de estas pinturas, no son nunca más que reproducciones, especies de arias enmarcadas en largos recitativos de una escritura enteramente convencional» (2003: 83). De nuevo, un teórico recurre a la música para sugerir lo inasible que está más allá del lenguaje, del objetivo de una búsqueda utópica «hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adánico donde [el lenguaje] ya no estaría alienado» (*op. cit.* 89).

Hernández ya había aprendido esta lección participando de los últimos coletazos de las vanguardias sudamericanas, pero asumió el escepticismo y siguió probando sus propias fórmulas. Sus narradores no hablan de ningún arte con fascinación similar a la que demuestran por la música y de hecho en alguno de sus pasajes más encendidos sobre la literatura está implícita una especie de distancia irónica, de convicción tibia, aunque consciente, en la propia labor. Una prosa como la suya, que avanza progresivamente hacia

la abstracción y la introspección en detrimento de la diégesis, podría ser interpretada de formas muy diversas si no estuviéramos partiendo de la perspectiva musical, pero al cabo de todo lo andado, esta propuesta interpretativa resulta razonable: de la literatura de Hernández nunca desapareció del todo la música como materia idealizada.

Si podemos hablar de una poética de límites en Hernández es porque sus narradores siempre parecen considerar que los pasos que a su discurso le faltan por dar están allí, en un no-lugar de abstracciones buscadas a través de circunloquios por la memoria y el autoanálisis. Insomnes, a veces a tientas, observan, como quería Stravinski, piensan, recuerdan, y registran el proceso. La misma conciencia que busca transitar por los límites de lo real, de lo expresable, sin desprenderse de ello, busca recuperar mediante el lenguaje la zona que hay entre el lenguaje y la música, el camino abandonado. Como recordaban Campra o Benítez, lo que define la extrañeza que causa un autor como Hernández es el conflicto, y no la decisión abierta por un tipo determinado de representación. La cruzada que inició Schoenberg no era otra cosa que la culminación y la transformación en programa creativo de un conflicto que ya se venía fraguando desde mucho antes. Hernández supo hacer lo propio con el lenguaje literario, bebiendo de fuentes como la del vienés, tomando todo lo que pudo de un código artístico que no era el que empleaba para crear, pero sí el que empleaba, al menos en parte, para pensar y tratar de comprender lo que estaba intentando crear.

2.3 Acerca de Erik Satie y Felisberto Hernández

Nadie parece haber vinculado al compositor Erik Satie con Felisberto Hernández por escrito, salvo, de pasada, Sergio Elena Hernández, que en «Felisbertouboros» (Elena, *vid.* Bibliografía consultada) se refiere a algunas piezas para piano de su tío como «verdaderas miniaturas de carácter íntimo [...] en las que podemos apreciar la influencia francesa de Colling, de Erik Satie y Debussy». Aunque la apreciación sobre la influencia musical me parece acertada y suficiente, no es la única: los parecidos entre ciertos hábitos y actitudes de ambos, entre algunos de sus procesos creativos y sus poéticas, e incluso los parecidos formales entre algunos de sus escritos, forman un conjunto de indicios demasiado notable como para tomarlo por una suma de coincidencias. En un artículo reciente, aunque no ahondara en la cuestión, Julio Premat se refería a Satie como «ese Felisberto francés» (Premat, 2015: 186).

Puede haber reservas a la hora de valorar la influencia directa del músico francés en el escritor uruguayo, y quisiera abordarlas en primer lugar. Erik Satie nació en 1866 en Honfleur (Normandía), vivió casi toda su vida en París, y allí murió en 1925, aquejado de cirrosis hepática y pleuresía. Nunca viajó fuera de Europa, ni Hernández llegaría a París hasta veintiún años después, en octubre de 1946, y es seguro que jamás hubo contacto directo entre ellos, de modo que cabría preguntarse si es cuanto menos posible que Hernández supiera de Satie. Es cierto que ni en su obra literaria ni en la epistolar lo nombra nunca, aunque en esta última habla, en general, muy poco de música, y en la otra menciona poquísimos de los nombres que eran habituales en sus programas de concierto o en su día a día musical. Tampoco los biógrafos de Hernández lo relacionan con el compositor de modo que no podemos saber si alguna vez incluyó sus obras en dichos programas; aunque no aparece en los (pocos) que se conservan en el Archivo de la Biblioteca Nacional, en Montevideo, a mi juicio no es un hecho decisivo⁵³.

Por otra parte, indicio claro de que probablemente sí supo de su obra es que a Satie se lo menciona con frecuencia en revistas culturales bien conocidas de Montevideo y Buenos Aires, y aunque por entonces era menos famoso que otros franceses como Debussy o Ravel, se le conoce y ocasionalmente se programan sus obras en salas de Buenos Aires; además, quien sí tuvo considerable fama, sobre todo en Buenos Aires, fue Honegger, uno de los jóvenes asociados al llamado «Grupo de los Seis»⁵⁴, de existencia fugaz. Su nombre aparece en un número de 1927 de *La pluma*, revista uruguaya dirigida, precisamente, por Alberto Zum Felde, y en otro de 1928, y nueve veces en la bonaerense *Caras y caretas* entre 1921 y 1936. De hecho, en 1929, en *La pluma* de junio se anunciaba un concierto de Hernández en la sala de arte «La Giralda», para el 18 de julio. El tono de

⁵³ Entre los meses de setiembre y diciembre de 2016 tuve ocasión de consultar dicho archivo, así como el de la Fundación Felisberto Hernández, al cuidado de uno de sus nietos, Walter Diconca. Los programas de mano o los repertorios de concierto en artículos periodísticos que están disponibles en esos archivos no pasan de diez. En *La Gaceta* de San Ramón, por ejemplo, el jueves 14 de noviembre de 1935, se publica una reseña de su concierto en el pueblo, muy exitoso, a página entera y con una simpática caricatura de Venus González Olaza, su agente por aquel entonces. Del repertorio se mencionan obras propias («Bordoneo», «La Montonera») y obras de compositores rusos: Borodin, Mussorgski, Rachmaninoff y Stravinski; en *El debate*, de Guleguay, el sábado 6 de junio de 1936, se da cuenta de su gusto por «los autores clásicos, de Bach a Chopin», por los españoles como Albéniz y Falla (de quienes se conservan muchas partituras en el Archivo de Hernández y en la Fundación), y se asegura que en su repertorio tienen «un destacado lugar los más grandes músicos modernos: Debussy, Stravenski [sic.], etc...»; los recortes de periódico son originales, pero no incluían los números de página.

⁵⁴ Sin contar a Satie, a pesar de su corta participación, los Seis son: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, y Jean Cocteau (el séptimo, que habría actuado en parte como *manager* del grupo).

familiaridad con que se menciona a Satie en estas publicaciones indica, en definitiva, que era una figura bien conocida entre los círculos cultos del Río de la Plata⁵⁵.

Quizá es más dudoso que Hernández haya leído los escritos de Satie. ¿Pudo hacerlo durante su estancia en París, en la década del 40? Es posible, pero lo cierto es que los textos, fuera de las revistas en que aparecieran originalmente, no existieron como conjunto impreso hasta más adelante, cuando Ornella Volta se encargó de compilarlos y preparó la primera edición en libro (Erik Satie, *Écrits*, París, Éditions Champ Libre, 1977). Puede que el escritor diera con alguna de esas revistas, que conociera los textos por otro medio, especialmente si estaba interesado en la figura del compositor, o quizá alguien lo introdujo a ellos de algún modo. Sería extraño que durante el año y medio largo que Hernández pasó allí, yendo a ensayar al Ateneo, tocando en cafés, alternando con intelectuales locales como Jules Supervielle (su protector), el crítico Roger Caillois, Susana Soca, editores, pintores, periodistas y otros becarios como él no apareciera varias veces en la conversación un artista que había dejado una huella duradera en la cultura citadina; parece, de hecho, que Supervielle y Satie podrían haber coincidido en una fiesta de Getrude Stein, y sería extraño que Supervielle o Caillois no lo conocieran nunca.

No sabemos mucho de los hábitos sociales y la vida cultural de Hernández en París, y, según Paulina Medeiros y Reina Reyes —y por lo que podemos entresacar de sus *Cartas*—, tampoco se entregó en cuerpo y alma a la vida en sociedad⁵⁶, pero, aun así: Satie había colaborado con Picasso en el ballet *Parade*, Debussy había orquestado sus *Gymnopédies* n° 1 y 2 (y Debussy no orquestó material de ningún otro compositor), Santiago Rusiñol había pintado su retrato, algunos de sus «discípulos» continuaban en activo (prácticamente todos los Seis) y fue amigo o colaborador puntual de artistas tan conocidos como Man Ray, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau o Stravinski. Incluso si no lo pudo leer como nosotros, libro en mano y de seguido, con seguridad le llegaron algunas de sus citas más famosas: como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, las ocurrencias de Satie («yo me llamo Erik Satie, como todo el mundo»; «el piano, como el

⁵⁵ En *La pluma. Revista mensual de ciencias, artes y letras* (1/7/1928: 36) se habla de un «nuevo ciclo de dibujos figurados» de Picasso; «son retratos de tipo lineal de Elie Fauré, de Serge de Diaghilev, de Stravinsky, de Cocteau, de Miasine, de Satie»; en *Caras y caretas* (2/7/1927, n° 1.500: 42), se habla del cantante Jane Bathori, que «recorre con igual dominio la obra romántica de los creadores del lied alemán como la moderna escuela francesa, desde Schumann y Schubert hasta Ravel y Satie, en una hermosa exposición del todo el género». El mismo Satie había compuesto, en 1916, tres melodías sobre versos de otros poetas para Bathori.

⁵⁶ Paulina Medeiros, una de las parejas de Hernández, a la que dirigió numerosas cartas desde París, afirmó sobre su estancia allí: «llegó a ejecutar el piano en cafés parisienses para ganar algunos francos», pero fuera de esas veladas no parece que alternara demasiado en la noche parisina (*apud* Díaz, 2000: 104).

dinero, solo es grato a quien lo toca»; etc.) se filtraban en innumerables revistas y escritos de otros, en la forma fragmentada y aleatoria que les era más propia, y de hecho puede encontrarse alguna de ellas en las revistas listadas antes. Recientemente, Robert Orledge compiló en un volumen (*El mundo de Satie*, 2002) los testimonios de amigos, conocidos y colegas del músico, y sobrepasan la centena.

El número de similitudes entre Hernández y Satie, de ideas compartidas que en ocasiones llaman la atención por la formulación pareja en ambos, es notable, demasiado como para no ser tenido en cuenta. Una de las más generales es que ambos poseían un vistoso sentido de lo lúdico y lo humorístico, una notable falta de ortodoxia (limitada a la esfera literaria en Hernández, más extendida y feroz en Satie), pero al mismo tiempo demostraban un compromiso notable con sus objetivos artísticos; una entrega honesta y costosa (en términos de éxito, dinero y prestigio) a lo que creían que debían hacer, en materia de creación. Así, el francés podía escribir, en sus *Memorias de un amnésico*, lo siguiente sobre Ludwig van Beethoven y la existencia de una desconocida *Décima sinfonía*: «era necesario que existiera esta sinfonía: el número 9 no podría ser beethoveniano. Amaba el sistema decimal: “tengo diez dedos”, decía» (2005: 26); o, algo más adelante, ironizando sobre la moda wagneriana dominante en la Francia del Novecientos: «el que no ama a Wagner no ama a Francia... ¿No saben ustedes que Wagner era francés —de Lepizig... Que sí...» (*ibid.* 38). Pero, en el mismo conjunto de textos, podía ponerse «serio» y escribir sobre Stravinsky, sin sombra de ironía: «la lucidez de su espíritu nos ha liberado; su fuerza combativa nos ha otorgado derechos que ya no podemos perder. Esto es indiscutible» (*ibid.* 47), o textos livianos pero también «serios» sobre teoría estética como «La materia (Idea) y la Mano de Obra (Escritura)» (*op. cit.* 55-57). Casi toda la correspondencia disponible de Hernández, y todos sus «libros sin tapas» dejan ver las mismas oscilaciones entre lo serio y lo bufo, aunque es cierto que el uruguayo fue abandonando, en los libros posteriores a *La cara de Ana*, la irreverencia manifiesta propia de las vanguardias conosureñas (la de Oliverio Girondo, Alfredo Mario Ferreiro, etc.), aunque podemos observarla rebrotar en escritos como el *Diario del sinvergüenza* y otros de sus últimos fragmentos, así como en algunos inéditos de fecha imprecisa.

Una explicación parcial de este rasgo compartido pasa por reconocer una fuente común de lo que Miras llama el «ludismo vanguardista» (Miras, 2017: 41), que en su caso radica en la figura de Alfred Jarry (1873-1907), «*enfant terrible*, dandi, excéntrico y bohemio», en quien «lo lúdico y lo serio se conjugan para alcanzar una estética que se

coloca por encima de estas partes» (*ibid.* 43). Algo más adelante, cuando establece las características principales del arquetipo del *trickster* aplicado al narrador hernandiano, Miras vuelve sobre Jarry, cuya *persona* (en el sentido dramático; su cara pública y artística) habría sido la encarnación del arquetipo: «el *tipo* que situado en los márgenes se encarga de trasladar las fronteras que lo delimitan», y que, tanto en el caso de Hernández como en el de Jarry, implica una confusión consciente y voluntaria entre vida y obra. Miras, como ya adelanté, parte del marco de la teoría del juego sistematizada por J. Huizinga, un marco cuya pertinencia parece aumentar cuando pasa a incluir a Satie, además de a Hernández. El *trickster*, ese personaje «cuyo lema parece ser la infracción», dentro de la dinámica del juego, «tiene la posibilidad de traspasar una frontera y situarse en un bando —no importa cuál— que desafíe al resto de participantes» (*ibid.* 249). Es esta actitud, en el caso de Hernández más limitada a sus narradores, la que, trasladada a la vida pública, propicia el desconcierto, esa impresión generalizada que registran, uno tras otro, los testimonios de primera mano sobre Satie, y que Stravinski condensaba cuando le comentó a Robert Craft que el pianista era «la persona más extraña que he conocido, aunque también la más singular e ingeniosa» (1991: 77).

La propuesta de sistematización de los rasgos del *trickster* nos impide acomodarnos en el retrato de los artistas herméticos, excéntricos, con gusto por lo absurdo, etiquetas que han contribuido a establecer arquetipos «populares» bastante más pobres del francés y el uruguayo. Así, cuando hay una disrupción del escenario en que se mueven los artistas (en el caso de Hernández, más habitualmente el espacio de la ficción por donde transitan sus narradores-actantes), cuando algo «resulta alterado», explica Miras, «no es porque [el *trickster*] tenga como fundamento alterar el orden sino más bien porque su posición marginal le impide atenerse constantemente a las reglas de uno u otro ámbito de actuación» (*op. cit.* 251). Por ejemplo: si bien Erik Satie coincidió, local y personalmente, con surrealistas, dadaístas e integrantes del «*Esprit Nouveau*», nunca terminó de encasillarse en ningún movimiento generacional y, de hecho, cuando los jóvenes músicos del llamado «Grupo de los Seis» lo quisieron adoptar como mentor y modelo —y él mismo había hecho por acrecentar la popularidad de los jóvenes— Satie puso la distancia entre ellos y se desvinculó «oficialmente» de ellos, dejando escrito que no concebía la existencia del «satismo» ni de una «Escuela Satie». El retrato que de él dibuja John Cage, que parte de otro contexto teórico muy distinto, encaja sorprendentemente bien con el marco que acabamos de examinar:

Un artista se mueve conscientemente en una dirección que toma por alguna razón, poniendo una obra enfrente de otra con la esperanza de llegar a su meta antes de que la muerte lo alcance. Pero Satie despreciaba el Arte [...]. El artista cuenta: 7, 8, 9, etc. Satie aparece en puntos impredecibles que siempre surgen de cero: 112, 2, 49, no etc. [*sic.*]. La ausencia de transición es característica no solo entre obras terminadas, sino en las divisiones grandes o pequeñas dentro de una misma obra. Satie se ganaba la vida de la misma manera: nunca tuvo un trabajo regular (que le diera continuidad), con subidas de sueldo y bonificaciones (clímax) (Cage, *op. cit.* 89).

Todos los narradores errabundos de Hernández, los protagonistas de *El cocodrilo*, de «Muebles *El Canario*», el narrador-oyente de *La casa inundada*, que flota mansamente en el bote de la señora Margarita, parecen explicarse un poco mejor con las palabras de Cage sobre Satie. Ya sea, pues en la ficción, en la música o en la vida real, las conductas de personajes y *personae* se entiende mejor desde aquí. La actividad artística e incluso la vida —insisto: esto más bien en el caso de Satie— pueden plantearse como un juego, y eso explica y a la vez resuelve el desconcierto:

Quando Barrenechea dice que «Felisberto juega en un espacio de desajustes y torpezas “ingenuas” de sus actantes en el manejo de las reglas (sociales, estéticas, éticas)», debe entenderse que [Hernández] concibe un juego cuyas normas son ignoradas por el resto. No es, por tanto, que se guía torpemente a través de los códigos sociales, sino que esos códigos son otros (Miras, *op. cit.* 253).

La ubicación del sujeto en el margen del contexto común de la propia actividad artística es también lo que dificulta la ubicación de nuestros artistas en sus correspondientes urnas taxonómicas: la intención que sí resulta clara es la de extender el juego hasta el lector o el oyente, y desde luego hasta el crítico imprudente.

El tratamiento lúdico o desenfadado de la propia actividad creadora aparece, como es de esperar, en los escritos de ambos. Lo que sigue es el principio de «La envenenada»: «En uno de los barrios de los suburbios de una gran ciudad, uno de los literatos no tenía asunto. Esto le pasó desde el 24 de agosto por la tarde —en la mañana había terminado un cuento— hasta el 11 de octubre, también por la tarde. En la mañana del 11, el día le amenazaba con normalidad...» (NC 129); el tono burlón se mantiene unos párrafos («a las 15 y 12 fue cuando por última vez en esa tarde se asomó a la puerta de su casa y pensó que tenía que meterse en la vida [...]»), y luego el literato descubre a la mujer envenenada,

que ocupa, estáticamente y funcionando como motor de reflexión para el sujeto, la mayor parte del relato, en un tono mucho más reposado, hasta el final: de vuelta en casa, un hilo de pensamientos «elevados» desemboca en una reflexión banal (que su relación filosófica con la muerte es la misma que la que tiene con el vómito), y entonces cree haber encontrado «asunto»: «se levantó y empezó a pasearse por toda su pequeña casa a grandes pasos y a profundos pensamientos» (NC 135).

Vale la pena la comparación con «La jornada del músico» de Satie, parte de sus *Memorias de un amnésico*:

El artista debe regular su vida.

Aquí tienen el horario detallado de mis actividades diarias: Me levanto a las 7.18 h; inspirado: de 10.23 a 11.47 h. Almuerzo a las 12.11 y me levanto de la mesa a las 12.14 h [...].

Me acuesto normalmente a las 22.37 h. Una vez por semana, despertar sobresaltado a las 3.19 h (los martes) [...].

Respiro con cuidado (poco cada vez). Bailo muy raras veces. Cuando ando, voy por los lados y miro fijamente atrás [...]» (*op. cit.* 29).

Para Felisberto Hernández, siempre vago con las indicaciones temporales, hay sin duda una especial voluntad satírica en la exactitud de los horarios de «La envenenada», en las tribulaciones más bien inventadas del artista en lucha con la inspiración, ocupado profundamente en su tarea, que Satie ridiculiza con recursos parecidos aquí. Tampoco parece discutible el parecido entre los títulos de las misceláneas satianas (*Cuadernos de un mamífero*, *Memorias de un amnésico*...) y *Diario del sinvergüenza*, el *Libro sin tapas* —que incluye los también satianos «Historia de un cigarrillo» o «La barba metafísica»— o el inédito «Esquema para un tratado de embudología» (NC 594).

Otro punto de contacto entre ambos, también vinculado al arquetipo que proponía Miras, es el desprecio por los críticos, la vistosa iconoclastia y la desacralización de lo artístico (estas sí son actitudes sistemáticamente asociadas a los movimientos de vanguardia de principios de siglo); una vez más, actitudes más veladas en Hernández, descaradas en Satie. El uruguayo escribe en «Filosofía de gánster»: «otra cosa de la cual tengo que prevenirme es del vicio de catalogar. Es cierto que la disciplina es buena como medio aunque mala como fin, pero todos se pasan y del medio, que es disciplinar los pensamientos, lo hacen fin» (NC 153). Satie, que llamaba «Vigilantes» a los músicos más tradicionales —y que más se preocupaban de serlo, también cuando ejercían la crítica escrita o daban discursos públicos—, hablaría también de los «Pontífices»: «no hay

verdad en el arte. Mantener lo contrario no es más que una mentira —es muy feo mentir... por eso no me gustan los Pontífices» (*op. cit.* 54). Y añade, en nota al pie: «pontífices para mí son todos esos señores que “pontifican”. Se les reconoce por lo serios que van». Más adelante, escribía en su «Elogio de los críticos»: «el verdadero sentido crítico no consiste en criticarse a sí mismo, sino en criticar a los demás: y la viga que tenemos en el ojo no impide en absoluto ver la paja en el del vecino: en este caso, la viga se hace catalejo» (*ibid.* 98).

En otro fragmento, que recoge Ornella Volta en su edición de los *Cuadernos* (Satie, 2011), el compositor se refiere a los detractores de sus *Descripciones automáticas* con variaciones de los mismos epítetos: «es del todo evidente que los Aplastados, los Insignificantes y los Ampulosos no les encontrarán el gusto. // ¡Que se traguen sus barbas! ¡Que bailen sobre su barriga! (*op. cit.* 167). En «Notas sobre la Música moderna», nuevas variaciones sobre el tema: «son siempre los mismos los que combaten el Progreso en todas sus formas, en todas sus manifestaciones: los sostenedores de las “**costumbres adquiridas**”, los “*yo de Aquí no me Muevo*” de las buenas gentes» (2005: 56; respeto la tipografía del original); y todavía otra, rememorando las cenas con Claude Debussy: «los efectos [del vino de Burdeos] eran conmovedores y disponían de maravilla a disfrutar de la amistad, y vivir lejos de los “**Beceros de Marca Mayor**”, “**Momias**” & demás “**Mamarrachos**” » (*ibid.* 59; *idem*).

Esta postura libre de ceremonias ante el arte y el oficio del creador, que a mi juicio sigue orbitando en torno a la idea del *trickster* caracterizado por Miras, tiene también relación con un rasgo más difícil de justificar a primera vista. Tanto Satie como Hernández comienzan sus obras de creación en periodos y contextos de cambio estético generalizado, de un movimiento excéntrico más acusado en los modos e ideas del arte: Hernández se educa intelectualmente inmerso en la resaca del Modernismo y crece en un sistema cultural (el de las dos ciudades del Plata) dividido entre el nativismo uruguayo y el advenimiento general de las vanguardias; Satie es él mismo parte de la ola de renovación que comparte con Debussy, Ravel, Stravinski y los demás que ya mencioné. Lo llamativo, sin embargo, es que cuando esos periodos más turbulentos comienzan a encauzarse, tanto uno como el otro persisten en una línea propia de búsqueda que los aleja de los «grupos» o «frentes» en los que la crítica hubiera querido situarles.

Valga decir que los experimentos o impulsos de Satie con la música siempre serán más radicales que los de Satie con la literatura, pero, después de lo expuesto en los dos apartados anteriores, no me parece exagerado decir que ambos estaban obcecados en la

búsqueda de una gramática propia: Satie con sus regresiones a la armonía medieval y su rechazo al atonalismo vienés, Hernández con su pelea interna (su pelea con el Sinvergüenza) por definir una voz narrativa propia, que sentía que no había tenido antes del año 40⁵⁷. Ambos, de puertas para afuera, tratarían estas cuitas de creador solitario con una visible ironía. Satie, en su música, pero sobre todo en sus escritos, lo llevó todo lo lejos que pudo, e imprimió a sus prosas sobre el tema un aire desenfadado y conversacional, pero claro en sus presupuestos teóricos; ocasionalmente suspendía el desenfado para buscar una altura expresiva que encontraba sin dificultades, de modo que su discurso acaba siempre basculando entre lo serio y lo irónico, o siendo solo irónico. En un fragmento «serio» como el que sigue, por ejemplo, el tono humorístico parece suspenderse durante más de una página:

La situación armónica de una melodía es infinita, pues una melodía es una expresión dentro de la expresión. Recuerden que la melodía es la Idea, el contorno, así como la forma & la materia de una obra [...]. Conocer la gramática no supone tener conocimientos de letras; puede servir o dejarse de lado según la voluntad del escritor y bajo su responsabilidad. La gramática musical no es más que una gramática (2005: 55-56).

Pero Satie rompe el tono hacia el final, porque en eso consiste su poética: «¿Quién ha establecido las verdades que rigen el Arte? ¿Quién? ¿Los Maestros? // No tenían derecho & no es justo atribuirles ese poder [...] A los Maestros no se les exige ser gendarme, como tampoco vigilantes u otro tipo de magistrados» (*ibid.* 56). Y todavía en el remate vuelve a conjugar ambos tonos, concentrando el énfasis irónico en las mayúsculas que colocaba a algunas palabras con intención de mofa: «Seamos artistas sin quererlo. La Idea puede arreglárselas sin el Arte. No nos fiemos del Arte: muchas veces no es más que Virtuosismo» (*id.*). En la «Explicación falsa de mis cuentos» (NC 409), la única «poética» que Hernández publicó en vida, habla con un desenfado similar sobre su proceso creativo, insistiendo en la idea de que no hay un gran arte detrás («lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos»), solo el trabajo del autor y su intento de mantener a flote una idea («sé que viven peleando con la conciencia para evitar los

⁵⁷ En una carta a Amalia Nieto, que transcribe José Pedro Díaz: «Ahora en esta pieza de este pueblo dormido con sueño de bruto, me ha paseado como loco, pensando, *qué haría*, con esta confusa cosa que me viene atascando y que lo único que me traerá de bueno es una fuerte decisión. Y hasta ahora voy por aquí: por un lado, escribir, sea como sea. Si puedo diluir, agilitar, o, hasta donde pueda, adaptarme, bien. Y si no, como sea: escribir, leer y pensar por ese lado. Por el otro lado: mi defensa en un lugar estable es muy difícil» (*apud* Díaz, 2000: 60).

extranjeros que ella les recomienda»). El mismo principio de autoironía de Satie está ya en el título del texto, y en carta a Amalia Nieto de 1940 escribiría: «no se te ocurra que quiero hacer composición literaria; precisamente quiero hacer todo lo contrario, quiero abandonarme encima del papel, sacarme esa prevención y hasta no tener el trabajo inhibitorio de escribir o pensar» (*apud* Díaz, 2000: 58).

El interés de Satie por configurar una nueva gramática pianística le llevaría, también, a alterar otro aspecto de la tradición establecida: es uno de los primeros compositores en incluir prosas en las partituras musicales. No me refiero a letras para ser cantadas: en las *Gnossiennes*, en las *Gymnopédies* y en muchas otras piezas Satie sustituyó los habituales términos de carácter musical (*appassionato*, *cantabile*, *rubato*...) por frases en francés de difícil —y libre— interpretación: *Conseillez-vous soigneusement* («Gnossienne» nº 3); *sur la langue* (nº 1); *ne pas trop manger* (*Pièces froides*, nº 3); etc. Recordemos las notas de humor al piano de Hernández, cuando decía interpretar a Schumann «como un niño que empieza a aprender piano». En sus últimos tiempos, escribe Llorenç Barber, más que en los primeros, Satie articula «un no-discurso que trabaja (“masajea”, diría McLuhan) al auditor y deja que sea el sonido por sí mismo el que imprima sensaciones en el oyente» (*apud* Satie, 2005: 10). En esa época produciría una música «sin sintaxis ni subordinaciones ni in/felices finales», que «se empobrecerá, a ojos vista, preñándose de extraños mutismos (*Socrate*), de lugares comunes y clichés» (*id.*). Así, Satie acabaría por escribir buscando una suerte de miseria estética, como queda patente en el ballet *Parade*, buscando su tono en las repeticiones, en la «yuxtaposición de lo heterogéneo sin transición ni conclusión alguna» y el «énfasis entre los distintos planos de intensidad» (*ibid.* 11). Rasgos como estos, que apuntan hacia la misma laxitud estructural —aparente— que caracteriza a Felisberto Hernández, ya estaban en obras mucho más tempranas, como las *Gnossiennes*, donde Satie mantiene la duración de las notas pero elimina las barras de compás, en un acto de rebeldía contra el tiempo milimetrado de la música reglada —esta es una interpretación posible, cuanto menos. En «Juan Méndez o Almacén de ideas», uno de sus primeros textos, Hernández recoge el testimonio de esta suerte de errancia o nomadismo estético, y escribe: «me he animado a explicarle [a mi personaje] lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado» (NC 158); una inquietud que se repite en otros fragmentos inéditos como «Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...» o la mencionada «Explicación falsa de mis cuentos».

Hay un último punto de contacto que viene a reforzar esta identificación, ciertamente chocante, pero que también sugiere que Hernández supo algo de la vida de Satie, antes incluso de ir a París. La conexión depende, en parte, de la ficción: son los paralelismos que surgen entre la figura real de Erik Satie y la ficticia de Clemente Colling, el pianista y maestro de armonía ciego de la adolescencia de Hernández. Si lo recordamos, Hernández hizo a su narrador escribir, sobre la muerte del pianista: «después de un año, me dijeron que había muerto en el Hospital Pasteur, a consecuencia de la bebida» (NC 206). Ornella Volta (2005: 141) registra que Satie murió el 1 de julio de 1925 en el parisino hospital Saint Joseph; «su organismo estaba irremediadamente afectado por el alcohol y, sobre todo por una vida de privaciones». Recordemos que Colling «tomaba mucho», aunque «jamás pudo decirse que se le notara el más insignificante síntoma de ebriedad» (NC 206-207). Tampoco de Satie se ha dicho que los mostrara en alguna ocasión, aunque en general su conducta fuera tan extravagante como la de Colling.

La «vida de privaciones» de ambos músicos era, en parte, elegida, o consecuencia de diversas decisiones, irreversibles a partir de cierto punto. En 1923, tanto Satie como Stravinski habían rechazado un encargo musical de Lucien Vogel, que Satie aceptaría luego. Las razones: para Stravinski, que la paga era demasiado baja; para Satie, que era *demasiado alta*. El desdén de Colling por el propio aseo y las propias condiciones de vida, en la ficción, roza lo macabro: «tal vez, si le hubieran dicho que alguien, alguno de sus admiradores, iría a su pieza y le mataría los bichos, para [que] cuando él llegara no hubiera ninguno, él hubiera contestado “bueno”» (NC 200). Los «bichos» no se sabe cuáles son: piojos, pulgas o chinches, probablemente las últimas. Enseguida, el narrador retoma el asunto de la miseria, que reaparece como un eco durante las páginas que faltan, que conducen lenta e inexorablemente a la muerte de Colling: «le dije que si después del próximo concierto se compraba un colchón, le arreglaríamos la cama. También aceptó bañarse y ropa interior [...]. Y creo que hasta llegó a dormir algunas noches sin zapatos» (*id.*).

El paralelismo se acentúa cuando entramos en las habitaciones de los dos pianistas. El pianista ciego, al menos el de la ficción, vivía siempre en piezas miserables, que una familia le realquilaba, y había llegado a pasar meses en un hospicio. Cuando el narrador penetra por primera vez en la pieza de Colling, la impresión es muy fuerte:

Empujé la puerta y ¡blum!... Se me vino encima el formidable vaho de Colling. Sin embargo entré. Pero no me animé a cerrar la puerta del todo [...]. El cuarto era

chico y estaba lleno de cachivaches: pedazos de un aparador, sillas sin esterilla y con alguna pata de menos; y otros muebles deshechos [...]. Fue para abajo de la cama y sacó un balde de kerosén. Allí escupió [...]. Yo quería salir de allí cuanto antes, pero él me decía que no había apuro y me contaba que el padre de los lazarillos llegaba todas las noches muy tarde, borracho, y que solicitaba la mujer a gritos (NC 195-196).

Y es en ese cuarto infecto donde están los bichos. Satie, por su parte, llegó a ostentar durante largo tiempo el apodo de *Monsieur Pauvre*, y hay varios testimonios verdaderamente penosos: Georges Auric, uno de los Seis, recuerda: «no tenían ni idea, estoy seguro, de que fuera un indigente, o incluso pobre. No sé si debo extenderme sobre este punto. Todavía puedo oírlo murmurar a veces: “mi querido colega, ¿tiene usted por casualidad una moneda de dos francos?”» (*apud* Orledge, 2002: 107).

En el 98 tuvo que dejar su ya modesta habitación en Montmartre, a la que él mismo se refería como el *placard* (el «armario»), huyendo de los acreedores, para mudarse a Arcueil–Cachan, a más de doce kilómetros del barrio donde siempre trabajó; recorría casi diariamente esta distancia, casi siempre a pie. Casi nadie lo visitó en aquella casa (por designio propio: retirarse a Arcueil fue como retirarse de la sociedad, y si no era por motivos musicales o laborales, raramente se lo volvió a ver en público). Es en la habitación de Arcueil en la que entraron sus amigos a su muerte en 1925, la primera vez desde que Satie la ocupaba —si algunos le habían acompañado hasta Arcueil, nadie había franqueado la puerta. El propio Stravinski dio algunas señas al respecto en sus entrevistas con Robert Craft:

Siempre fue un hombre muy pobre, pobre por convicción, creo. Vivía en un sector pobre y sus vecinos parecían apreciar que viviera entre ellos: lo respetaban enormemente. Su departamento era también muy pobre. No tenía cama sino solo un catre. En invierno Satie llenaba botellas con agua caliente y las ponías todas en círculo debajo del catre. Se veía como una extraña especie de marimba [...]. Debussy me lo presentó; lo «protegía» y siempre fue un buen amigo suyo (*apud* Craft, 1991: 153).

Otros testimonios, menos discretos, dibujan una atmósfera aún más parecida a la del cuarto de Colling en el conventillo. El compositor Robert Caby, que fue un amigo fiel en los últimos años de su vida, recordó en un artículo de *Le Figaro* de 1950:

Cuando [Darius] Milhaud, Roger Désormière y yo, junto a su hermano Conrad, nos metimos en su cuarto para tratar de sacar las montañas de papeles y

objetos que cubrían el suelo, no pudimos comenzar hasta que mandamos dos carretillas llenas de basura a la feria pública de Arcueil. Ahora que pasó tanto tiempo de ese acontecimiento puedo confesar que descubrí, a lo largo de uno de los zócalos que cubrían el piso, varios bultos de excremento, endurecido y ennegrecido por el tiempo, que levanté rápidamente con papel de diario para que el hermano de Satie no los viera. El hombre que emergía todas las mañanas de esa increíble pocilga era el mismo que veíamos pasear por París con aspecto elegante, lleno de energía, alegre, acicalado y limpio (*apud* Orledge, *op. cit.* 98).

Además de la miseria y el desorden, no obstante, hay todavía algún otro punto de contacto digno de mención. Lo que el hermano y los tres amigos descubren en Arcueil, según la versión más amable de Ornella Volta, es «algo que era a la vez mezcla de la cueva de Aladino y de tela de araña»:

De una aglomeración indistinta de objetos heteróclitos, recubiertos de densas capas de polvo, surgen, cuidadosamente ordenados en cajas de puros, cuatro mil rectángulos de papel inmaculado, sobre los que había caligrafiado, sin enseñárselos a nadie, descripciones meticulosas de paisajes imaginarios, órdenes religiosas inexistentes e instrumentos musicales intocables (Volta, *apud* Satie, 2005: 141).

Por un lado, desde luego, las cajas de puros hacen pensar en las «pilas de figuritas de cajas de fósforos» que el ciego Colling guardaba en sus cajones y donde también escribía cosas secretas de las que nadie sabía nada con certeza, con aquella escritura puntuada que bien podría anticipar los apuntes taquigráficos del propio Hernández; al sistema taquigráfico de Hernández remite, de hecho, el secretismo creativo de Satie durante aquellos últimos años. Las similitudes entre el Colling ficticio y el Satie real son tantas, en cualquier caso, que cuesta no convencerse de que Hernández basara a aquel en este. Como *Por los tiempos de Clemente Colling* fue escrito años antes del viaje a París, donde Hernández casi con seguridad sí sabría algo del músico francés, solo queda considerar que o bien hay una cadena sorprendentemente densa de parecidos y coincidencias casuales, o bien efectivamente Hernández tuvo noticias más o menos detalladas sobre la vida y la obra de Erik Satie antes de 1942.

Aun así, y ya para concluir, no se trata de afirmar que Hernández leyó a Satie (aunque lo leyó, al menos pianísticamente y a través de las anotaciones en las partituras), sino más bien de destacar un influjo global de la figura y la(s) obra(s) de Satie en la obra y el pensamiento de Hernández. A mi juicio, que el Hernández veinteañero que escribió *Fulano de tal* y *Libro sin tapas* pudiera desconocer entonces la obra del francés, cosa

posible, sería en todo caso un argumento más a favor del vínculo entre ambos: demuestra unos planteamientos muy similares ante el arte y la vida cultural, una sinergia intelectual entre ambos que, dado lo expuesto hasta aquí, parece seguro que más adelante tuvo que reforzarse mediante un contacto verificable.

2.4 *Mi música es para esta gente: ecos de Beethoven en Daniel Moyano*

No es infrecuente, en la historia de las ideas, atribuir a un único texto la prerrogativa de haber precipitado un cambio en el paradigma estético, de ser el primero de su época, o el ejemplar más acabado de una tradición que ha superado. En la historia de la estética musical europea, uno de esos textos bien podría ser la reseña de la *Quinta sinfonía* de Ludwig van Beethoven (*op.* 67) que E. T. A. Hoffmann escribió en 1810 para la *Allgemeine Musikalische Zeitung*; poco después, en 1813, Hoffmann publicó un ensayo breve titulado «La música instrumental de Beethoven», que tenía como punto de partida la reseña anterior y fue incluido en la primera edición de *Kreisleriana*. En ambos textos, pero con más tino en el segundo, Hoffmann defiende acaloradamente el valor estético de la música romántica, su capacidad expresiva y una visión de Beethoven que quiere consagrarlo como el compositor más relevante del Romanticismo, si no de cualquier época. La primera idea abre el ensayo, expresada directa y categóricamente:

Siempre que se habla de la música como arte independiente, ¿no habría que referirse a la música instrumental, que, despreciando todo auxilio, toda intervención de otro arte (la poesía), expresa con toda pureza la esencia propia de este arte, solo en ella reconocible? Es la más romántica de todas las artes; se podría decir que es la única romántica, pues el infinito es su único tema (Hoffmann, 2014: 89).

Añade, casi de inmediato: «La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo de los sentidos que le rodea, y en el que deja tras de sí todas las sensaciones *definidas* para entregarse a un anhelo inexpresable» (*id.*). Esta concepción de la música instrumental como revelación, y del artista romántico como inductor de esa revelación en el espíritu del oyente, procede en último término de la tradición de la música especulativa, cuyas raíces alcanzan hasta los pitagóricos —hay en el ensayo referencias a la Música de las Esferas, la *Musica Mundana* de Boecio—, pero su influjo se había diluido sensiblemente durante el siglo pasado. En

cierto modo Hoffmann, Beethoven mediante, venía a restituir al discurso musical las virtudes que lo habían adornado muchos siglos atrás, despectivamente relegadas casi al terreno de la magia por (parte de) la Ilustración en las décadas anteriores.

Esta enérgica defensa de la música como misterio no entraba en conflicto con la reciente revisión schilleriana de la categoría de lo sublime (*De lo sublime* se publica en 1793, *Sobre lo sublime* en 1801), sino que más bien la complementaba. Si la música instrumental era «la más romántica de las artes», Beethoven sería su máximo exponente, un «compositor romántico puro», y la personificación del *genio* tal y como se entendía en el momento, pues su arte «apela al miedo, al estremecimiento, al espanto, al dolor y despierta precisamente ese eterno anhelo que es la esencia del romanticismo» (*ibid.* 91); naturalmente, solo un arte que pudiera equipararse, por fin, a las demás en todos los parámetros que las estéticas dominantes prestigiaban, podía ser materia digna de la dedicación de un genio. Aunque G. W. F. Hegel trata el tema de la música con mayor detalle, ya parecía significativo que en el apartado sobre las cualidades del artista de su *Estética* se incluyeran ejemplos musicales para establecer las diferencias entre «talento» y «genio»⁵⁸.

Ahora bien, además de sintetizar las convicciones estéticas sobre música imperantes en esa y las siguientes décadas, el ensayo de Hoffmann viene a situarse en los últimos tramos de un camino de transición ideológica comenzado veinte años atrás. Enrico Fubini (1988: 253 ss.) y Mark Evan Bonds (2014: 35 ss.) coinciden en la delimitación de este periodo, que abarcaría desde 1790 hasta, precisamente, 1810, o sea el tiempo transcurrido entre la publicación de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant y la primera versión de la reseña de Hoffmann, tras el estreno de la *Quinta* de Beethoven. En otras palabras, estas dos fechas acotan una etapa de transición entre el dominio del pensamiento musical ilustrado, marcadamente clásico y el auge del idealismo alemán.

⁵⁸ «Hablando con mayor precisión, se acostumbra a distinguir entre genio y talento. Y, de hecho, ambos no son inmediatamente idénticos, aunque su identidad es necesaria para la perfecta creación artística. En efecto, el arte, en tanto tiene que individualizarse y salir a la aparición real de sus productos, de cara a las clases especiales de esta realización exige distintas facultades peculiares. La capacidad específica puede denominarse talento, así, por ejemplo, uno tiene talento para ser violinista consumado, el otro para cantar, etc. Pero un mero talento sólo puede alcanzar logros en un aspecto muy aislado del arte y, para ser consumado en sí mismo, requiere una y otra vez la capacitación y animación para el arte, que sólo confiere el genio [...]. El genio incluye ese aspecto de la naturalidad, pertenece también a él la facilidad de la producción interna y la habilidad de la técnica externa en relación con determinadas artes. Bajo este aspecto, por lo que se refiere a un poeta, por ejemplo, se habla mucho de las cadenas de la medida y la rima [...]]» (Hegel, 1989: 246-247).

Ciertamente, la percepción de la música instrumental consignada por Immanuel Kant en la *Crítica del juicio* distaba mucho de la generosidad hoffmaniana: para el filósofo, la música, huérfana de un texto capaz de transmitir conceptos, era necesariamente inferior a la música vocal y no pasaba de ser un arte «agradable» o «grata» (*angenehm*); esta visión «era absolutamente típica de la época», (Bonds, *id.*), y ya se había fijado antes, por ejemplo, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau (1780), o en su *Diccionario de música* (1768), donde recogía la famosa frase de Fontenelle a la que me referí en el capítulo anterior («Sonata, ¿qué quieres de mí?»), que venía a condensar el hastío iluminista ante el obstinado mutismo de la música instrumental (Bonds, *op. cit.* 39).

Durante esas décadas y las siguientes otros pensadores europeos fueron alejándose progresivamente de la adusta percepción musical kantiana y anticipando o expandiendo el entusiasmo de Hoffmann. Cabe señalar que, como apunta Cataldo, la «modificación en el paradigma estético» mantiene cuanto menos una dirección y unas condiciones generales similares en las diferentes concepciones estéticas del momento, «concepciones que, aunque no pertenezcan ya al movimiento histórico denominado “romanticismo”, sí pueden calificarse como genuinamente románticas. Tal es el caso de autores tan diversos como Hegel, Schelling, Schopenhauer y Nietzsche» (2012: 594). Aunque referirse a las ideas de Hegel y, sobre todo, a las de Nietzsche como «concepciones románticas» parece un tanto conflictivo, Fubini y Bonds coinciden también en considerar a Schelling, Schlegel, Wackenroder y Hegel como eslabones de una misma cadena, una que arrastra la noción del músico y de la música en sí fuera de los campos semánticos de la artesanía, la servidumbre y el entretenimiento para llevarla hacia terrenos más elevados.

Aunque es cierto, como señala Olivier (*apud* Hegel, 2007: 198), que la visión hegeliana de la música cambia (podríamos decir que «mejora») cuanto más tardías son sus lecciones, el lugar central que le concede en su sistema estético no varía demasiado de una a la otra⁵⁹. Sí es interesante notar, por ejemplo, que, si en las clases del verano de 1826 el filósofo ya hablaba de la música instrumental, la que no acompañaba a ningún canto, como de una música que se había «liberado» y se había hecho «autónoma», al mismo tiempo la planteaba como un problema de recepción: «en la medida que la música logra perfección de este modo, halla satisfacción el entendido teórico, pues puede

⁵⁹ No todas las notas y transcripciones de los ciclos de conferencias sobre estética de Hegel registran las mismas clases; ello permite, felizmente, distinguir la evolución de algunas ideas del filósofo con respecto a —por ejemplo— la música.

maravillarle el proceso de producir y disolver disonancias. El resto de los oyentes se aturden un poco, o dejan el campo libre a su imaginación» (2006: 459). La concepción de una música instrumental plena, y de hecho paradigmática como ejemplo de las potencialidades estéticas de la música en sí, no se consolida hasta 1829, como queda patente en las notas de Karol Libet: «el virtuoso deja entonces de producir una música necesariamente mecánica, y ya no se dirige sólo a los entendidos: puede también ser un genio que ejerce su dominio sobre el instrumento concebido entonces como un órgano y ya no como una cosa, y manifiesta así el poder de la subjetividad creadora» (Olivier, *op. cit.* 198).

Me detengo un momento en estos matices para mostrar que se trataba, efectivamente, de un proceso en marcha, no de un cambio de paradigma brusco, y que incluso dentro del pensamiento de un mismo filósofo podía haber cambios de matiz, casi siempre en progresión hacia una noción más autónoma y plena de la música sin texto. En cualquier caso, hay consenso en cuanto a que Hegel concede un lugar privilegiado a la música en su sistema estético: la considera el arte romántico por antonomasia y reconoce sus capacidades excepcionales como medio de expresión del alma humana. En ella se da, literalmente, la «manifestación externa de la interioridad abstracta, el yo mismo se inmiscuye en esa interioridad y está desgarrado dentro de ella» (Hegel, 2006: 447). Esta interioridad abstracta, en palabras de Yolanda Espina, encuentra en la música «el límite de una realidad hecha tiempo y una idealidad concentrada en la forma del tiempo» (Espina, 2008: 66). Así, sin las coerciones que conllevan otras artes, el yo debe vincular a la de la música su propia temporalidad, pues es el único modo de ordenar los acontecimientos (el sonido, que se manifiesta en el tiempo en movimiento) que se dan fuera del sujeto, si el sujeto es el oyente. Si el sujeto es el emisor de la música, en nuestro caso el *genio* creador, lo que produce no es tanto un contenido —que no se puede detallar hasta sus últimas consecuencias— como la forma de un contenido, que solo mediante la intuición de otro sujeto, el que escucha (el que percibe el sonido en el tiempo), adquiere su condición de *verdad*:

Todo esto nos muestra que la música, en el sistema de Hegel, no podía estar en otra posición que en la que nos la encontramos: en el lugar que definitivamente tiene el arte en el absoluto. La mediación que caracteriza el proceso general del espíritu tiene un objetivo: la quietud de la identidad. La música representa el paradigma del arte romántico, entendiendo por este el arte que pertenece a un absoluto que ya ha alcanzado su identidad (Espina, *id.*)

Por último, porque luego será necesario para entender cómo se forma la sombra de la figura de Beethoven que se proyecta hacia el futuro, me detendré en la visión hegeliana del *pathos*, «contenido esencial de lo racional y de la voluntad libre»:

El *pathos* constituye el auténtico punto medio, el verdadero dominio del arte; la representación del mismo es lo que principalmente opera en la obra de arte y en el espectador. Pues el *pathos* toca una cuerda que resuena en todo pecho humano; cada uno conoce lo valioso y racional que late en el contenido de un verdadero *pathos* y lo reconoce. El *pathos* mueve porque es lo poderoso en y para sí en la existencia humana.

En este sentido, lo externo, el entorno natural y su escenario, sólo puede aparecer como una subordinada obra accesoria, para apoyar el efecto del *pathos*. Por eso la naturaleza ha de ser utilizada esencialmente como simbólica, y ha de hacer que resuene desde sí mismo el *pathos* que constituye el objeto auténtico de la representación (1989: 204).

Si la conceptualización general de la música, en Hegel, tiende a presentarse en abstracto —precisamente por su proximidad al ideal—, la consideración del *pathos* como elemento necesario del arte nos interesa no solo porque aclara notablemente la recurrencia de la crítica al hablar del «dolor» de Beethoven como una cualidad estética —y esta se proyectará también en la Paula de Daniel Moyano—, sino porque es uno de los momentos en que el filósofo toma en consideración al público y habla de la comunicación artística en términos más cercanos a lo que ahora llamaríamos «pragmática». Cabe señalar que parte de las ideas que luego Hegel expondría de manera más trabajosa (la autonomía y plenitud de la música instrumental, la música como máximo exponente del arte romántico) ya estaban, expresadas más bien como intuiciones, en el ensayo de Hoffmann.

Antes, sin embargo, de las lecciones hegelianas, y apenas seis años después del «La música instrumental de Beethoven», Arthur Schopenhauer publicaba *El mundo como voluntad y representación* en 1819. Suele citarse este pasaje por su rotunda formulación, y por la clara contraposición establecida por el filósofo entre la música y las demás artes, identificando aquella como «voluntad pura»:

La música, que trasciende de las Ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun lo ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese; lo que no se puede afirmar de las demás artes. Por lo tanto, la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya

varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas como las otras artes, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues estas solo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias (2016: 37).

Esta propuesta, radical en el mejor de los sentidos, vale como epílogo algo tardío a esos veinte años de transición que Bonds llama «la revolución estética». Que el ensayo de Hoffmann haya atraído tanta atención probablemente se deba a que establecía los parámetros según los que se iba a leer el signo musical en la nueva era y, al mismo tiempo, encarnaba todas las virtudes de la gran música romántica —la que «vuela a través de las nubes en la danza sin fin de las esferas», escribe Hoffmann— en la figura cuasi-mítica de Beethoven, pero con la precisión del ensayo breve y sin el andamiaje de una teoría filosófica propia detrás. Según Fubini, cuando el Romanticismo puede definitivamente darse por inaugurado, el genio de Bonn no solo es el último gran compositor (esto es, frente a Haydn y Mozart, o frente a Bach y Mozart según Hoffmann): «desde una visión hegeliana de la historia, [Beethoven] es el último eslabón de una cadena: la plena realización y concretización del Romanticismo» (*op. cit.* 280).

Buena parte de estas inercias se han sedimentado, en general, en el acervo cultural occidental, y en particular en la prosa de Daniel Moyano, tácita pero visiblemente, aunque el nombre de Beethoven —o el de Hegel, o el de Schopenhauer— aparece poco en sus escritos⁶⁰. Aunque, como se verá al final del capítulo, el ideario romántico se proyecta sobre buena parte de la producción del argentino, ahora me concentraré en un único relato, «Mi música es para esta gente», cuento incluido en un libro homónimo de 1970 (*Mi música es para esta gente*, Caracas, Monte Ávila, 1970). Ahora bien: en 1978, en Madrid, el poeta y musicólogo español Félix Grande (1975-2014) publica una recopilación de ensayos con el mismo título. En el epílogo, también titulado «Mi música es para esta gente», Grande explica por qué tomó el título de Moyano, y cuál sería el origen de la frase, sobre la que Moyano, al parecer, no dejó nada escrito.

⁶⁰ En la conferencia «Lenguaje y exilio» (1991), Moyano apuntaba: «Beethoven decía que la música era una revelación superior a la filosofía y a la religión. Claro, como que la música, y ya los griegos lo intuyeron, es una manera natural de entender el universo, además de sentirlo». Beethoven mismo era un lector cumplido de los maestros de su tiempo, entre otros Kant, Schiller y Schelling, como consta en sus cuadernos de conversación y cartas (cfr. Fubini, *op. cit.* 276 ss.). Por otra parte, Moyano escogió el título de *Tres golpes de timbal* (1989) en referencia al concierto para violín y orquesta (op. 61) del músico alemán.

Moyano le habría contado la historia a Grande (dado que Moyano llegó a España, exiliado, en el 76, presumo que el trato personal entre los escritores es de carácter epistolar): una tarde lluviosa, Beethoven estaría en el palacio de un mecenas trabajando en su sonata op. 57, la *Appassionata*. Ante una turba de jornaleros que protestaban por sus condiciones laborales fuera del palacio, el noble habría comenzado a despotricar contra ellos y le habría dicho a Beethoven que se fijara en «esta gente». El compositor, iracundo, habría respondido: «¡Mi música es para esta gente!», y habría abandonado el palacio apresurado. La lluvia habría mojado las páginas de la sonata, y la historia sería cierta —podría serlo— porque el autógrafo de la *Appassionata* conservado en la Biblioteca Nacional de París tiene la tinta corrida por unas gotas de lluvia.

En el cuento de Moyano, Paula, la protagonista, es una adolescente maltratada por el padre, con la que el narrador, un chico poco más joven que ella, mantiene una amistad peculiar, y por quien siente un amor que nunca confiesa. A los dos los aqueja un sentimiento de diferencia con respecto al resto de habitantes de la villa natal (un indeterminado pueblo argentino de provincia), que el narrador expresa a través de un manifiesto retrainamiento, y Paula mediante un ímpetu rebelde que crece según avanza la acción, de episodio en episodio, pero que ya se presenta de entrada como una cualidad innata. Estos episodios consisten en sucesivos paseos por el pueblo, a cual más provocador, en los que Paula lleva la iniciativa y el narrador siempre es el acompañante.

Una tarde, Paula va a buscar al narrador a su casa, en un barrio deprimido, y al pasar se fija en «los ranchos, los patios áridos y los chicos descalzos». Tras un momento de reflexión, apunta: «mi música es para esta gente». El narrador no comprende; Paula, con sencillez, concluye: «no te aflijas, ellos tampoco lo entienden». La frase no es solo una versión más del tópico del artista incomprendido, que el propio Beethoven favoreció en vida, sino también otra afirmación de la música como revelación y agente beneficioso para el espíritu del oyente. Pero, ¿cuál es la música de Paula, cuál su presente para «esta gente»?

Casi al inicio del cuento, en el segundo párrafo, Moyano escribe: «Paula era la discordancia en la pequeña ciudad donde los hombres se dedican a vivir de sus rentas y las mujeres a tomar el solecito en las veredas». Es la primera identificación directa, metonímica, de Paula con la música, aunque su única conexión explícita con el arte sonoro en la ficción sea que estudió *un día* en el Conservatorio local, de donde la expulsaron, recuerda el narrador, «el día en que soltó los pájaros». En las mismas líneas hay ya una pista, vinculada a la acción de «soltar los pájaros», cuando se afirma que

«desde que Paula comenzó a alterar el orden, todos [en el pueblo] se sintieron buenos». Cuando se avecina el último episodio y la joven le ha revelado al amigo que después piensa marcharse de la villa, perdura en el contexto lo que ella le había dicho unos días antes: «ahora voy a empezar en serio a hacerle cosas a la gente de esta porquería de pueblo». Una idea fundamental que ya se adelantaba en el ensayo de Hoffmann: que la música produce un efecto real en los oyentes, que actúa sobre el sujeto y redefine la relación entre el artista y su público; por extensión, entre el artista y el mundo (cfr. Bonds, *op. cit.*).

En adelante, lo musical estará presente, *sotto voce*, en todas las acciones de Paula. En la aventura que prefigura el paseo final, donde los adolescentes recorren el pueblo regalando globos de colores a los vecinos, cuando llegan al final del bulevar, «el altoparlante había dejado de pasar propaganda y se oía un lindo ritmo moderno de música de trompetas», que para el lector puede equivaler a un clímax triunfal, como en una sinfonía. En el último episodio, el núcleo del relato, Paula se desnuda por completo en su garaje ante el amigo y, escoltada por él, pasea lentamente por todo el pueblo, montada en la bicicleta. Los ecos del mito de Lady Godiva⁶¹ son evidentes, pero aquí el mito queda invertido: Paula desea ser vista, al contrario que la condesa de Mercia, y pide al narrador que aparte la sombrilla con que la protege del sol, porque podría tapar a la gente de los balcones. Algunos vecinos le dicen obscenidades, algunas mujeres del pueblo se escandalizan y la insultan, pero la reacción general es de silente aturdimiento. Moyano nuevamente recurre a lo musical para explicar e intensificar la situación: «De pronto, el altoparlante dejó de transmitir música y todo el pueblo quedó en silencio, sólo se oía el cuerpo de Paula y la estupefacción de la gente que quedaba atrás. Nadie hablaba. Solamente una señora gorda y bastante fea alcanzó a gritar: “saquen de la calle a esa puta”».

La identificación metonímica de la chica con la música en sí, recordando inevitablemente a la propuesta de Schopenhauer de que la música es voluntad pura —y a la de Hegel de que la música es «el yo desgarrado dentro de ella»—, se completa en estas líneas: el cuerpo de Paula es una cosa que *se oye*. Son sus acciones la música que ofrece,

⁶¹ Según el mito medieval inglés, Lady Godiva, esposa del conde Leofric, recorrió desnuda y a caballo las calles de Coventry, pues su marido le habría prometido que reduciría sus abusivos tributos si ella se atrevía a dar aquel paseo. La condesa, cuyo nombre en inglés antiguo (*Godgifu*) vendría a significar «regalo de Dios», cumplió el desafío y, en señal de respeto, todos los vecinos menos uno se encerraron en sus casas para no verla sin ropas. Quizá el cuadro de John Collier (1898) sea la más conocida de las muchas versiones del mito en las artes visuales.

y están, como la música misma, más allá de las palabras; por eso, el estilo narrativo de Moyano en este cuento es especialmente escueto, y prácticamente se limita a consignar los hechos acontecidos. Además, el siguiente pasaje de Hegel sobre el talento y el genio, también de la *Estética*, parece reforzar aun más la genialidad innata de Paula, expulsada del Conservatorio el primer día porque «soltó los pájaros»:

Es cierto que todas las artes requieren un amplio estudio, una aplicación constante, una variada formación de las habilidades. Pero cuanto mayores y más ricos son el talento y el genio, tanto menos se requiere la laboriosidad en la adquisición de las habilidades necesarias para la producción. Pues el auténtico artista siente la tendencia *natural* y la necesidad inmediata de configurar inmediatamente lo que lleva en su sensación y representación. Esa forma de configuración es *su* manera de percepción e intuición, que el artista encuentra en sí sin fatiga como el auténtico órgano adecuado a él. Un músico, por ejemplo, sólo puede manifestar en melodías lo más profundo que bulle y se mueve en él, y lo que él siente se le convierte inmediatamente en melodía, lo mismo que para el pintor (1989: 248).

El recorrido termina en casa de ella, donde su padre la cubre con una sábana y le dice que la matará. Sin embargo, aunque las condiciones del paseo son las opuestas al mito de Lady Godiva, la finalidad del gesto es la misma, aunque expresada con mayor vaguedad: redimir a la gente de la aldea, agobiada por un gobierno autoritario y represivo, anclada en una vida monótona y vacía de prodigios. El narrador y Paula no volverán a encontrarse. «Se restaura el orden», escribe Moyano, en el pueblo, pero la familia del joven y algunos vecinos siguen preguntándose si Paula volverá algún día: «nadie responde nada, por creerlo imposible, pero sin duda con alguna esperanza todavía».

Tengamos en cuenta que en la comunicación entre Beethoven y su público solían abrirse profundas fisuras, que dependían esencialmente de las obras que él propusiera. A este respecto, sus últimos años de vida son paradigmáticos: la expectación y el éxito del estreno en Viena de la *Novena Sinfonía*, op. 125, en mayo de 1824, contrastan vivamente con el absoluto rechazo que inspiró el estreno de su *Gran fuga* (op. 133) para cuarteto de cuerda, tildada por los críticos de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de «incomprensible» y de «confusión de Babel» (Swafford, 2017: 1333-1334). Así, el final del relato podría recordar al apoteósico estreno de la *Novena*, que además contiene el *An die Freunde* de Schiller: Paula, preparándose en el garaje para su gran aparición, maltrecha y furiosa, evoca a ese Beethoven que subió a la tarima del Theater am Kärntnertor la noche de la *première*, tras doce años sin pisar un escenario.

El silencioso estupor en que queda sumido el pueblo, sin embargo, recuerda más bien al efecto que produjo en la sala de cámara el estreno del cuarteto. De hecho, el fragmento de Paula en el garaje, ultimando los detalles de su interpretación (su *performance*, si se quiere), recuerda inevitablemente a un músico o un actor a punto de salir a escena, entre bambalinas, y en parte es por ello que traigo a colación el pasaje de Hegel sobre el genio innato. De ahí que las anteriores salidas de Paula y el narrador puedan entenderse de dos modos distintos, no necesariamente contradictorios. Hay una con el monopatín, una con la bicicleta, otra con la bicicleta y los globos, y todas, especialmente la penúltima, causan agitación en el pueblo («Paula era la discordancia [...]»). Así, las salidas pueden leerse como ensayos para el concierto final; en esta posibilidad de analogía, Paula sería el músico. En la otra posibilidad, Paula y sus acciones *son la música*, y las primeras «versiones» del acto final equivalen a las primeras enunciaciones del tema en una fuga o, si se prefiere, en una sonata. El cuento verdaderamente parece seguir una estructura musical libre basada en la del tema con variaciones, y la última salida equivaldría a la reexposición final; los últimos párrafos, a partir de «Pero la historia de Paula, finalmente...» actúan como una coda. La música de Paula era este *crescendo* de acciones «rebeldes»; el paseo desnuda, el apoteósico *finale*, un sacrificio que debe redimir a sus vecinos, a «esa gente», aunque ellos mismos no sabrán de qué, o no sabrán que el sacrificio es por ellos (lo cual, al menos en nuestro marco cultural de herencia cristiana, eleva el «martirio» de Paula por encima del de Lady Godiva, que no fue vista pero sí divulgó su sacrificio)⁶².

⁶² Me interesa no dejar de lado la noción hegeliana sobre el *pathos* en el arte, y sus efectos: «El *pathos* constituye el auténtico punto medio, el verdadero dominio del arte», apunta en su *Estética* «La representación del mismo es lo que principalmente opera en la obra de arte y en el espectador. Pues el *pathos* toca una cuerda que resuena en todo pecho humano; cada uno conoce lo valioso y racional que late en el contenido de un verdadero *pathos* y lo reconoce. El *pathos* mueve porque es lo poderoso en y para sí en la existencia humana. En este sentido, lo externo, el entorno natural y su escenario, sólo puede aparecer como una subordinada obra accesoría, para apoyar el efecto del *pathos*. Por eso la naturaleza ha de ser utilizada esencialmente como simbólica, y ha de hacer que resuene desde sí mismo el *pathos* que constituye el objeto auténtico de la representación. La pintura de paisaje, por ejemplo, por sí misma es ya un género» (Hegel, 1989: 204).

Algo más adelante, y por eso lo traigo a colación, el filósofo apunta que «el *pathos*, para ser concreto en sí mismo, tal como lo exige el arte ideal, ha de representarse como el *pathos* de un espíritu rico y total. Esto nos conduce al tercer aspecto de la acción, a la consideración más concreta del *carácter*» (206); y que el sacrificio (como el de Cristo, pero no solo el de Cristo; también los de los del teatro clásico griego, por ejemplo), en el arte, también puede considerarse como una forma de *pathos*. Es, creo, en esta dimensión en la que hay que entender los actos de Paula, y los actos de otros personajes de Moyano que asumen voluntariamente sacrificios trascendentes, o performan ritos de paso: Triclinio en *El trino del diablo*, Eme Calderón en *Tres golpes de timbal*.

En el libro de ensayos siguiente a *Mi música es para esta gente*, titulado *Elogio de la libertad* (1984), Félix Grande desarrolla algunas de las ideas que vienen a formar un fondo común con las de Moyano. El volumen es una recopilación de artículos periodísticos breves, pero incluye al principio dos textos originales del autor, escritos para la primera edición. En el primero, «Dedicatoria», el poeta explica que el libro sería el resultado de lo vivido y lo escrito, según el autor, «desde las postrimerías del franquismo hasta el 28 de octubre de 1982», o sea el día de la avasalladora primera victoria electoral del PSOE español:

En estos años, casi todas las páginas que he escrito son reflexiones sobre la libertad. Siento ahora cierto asombro, cierta alegría, al darme cuenta de ello. La pasión por la libertad, que, como ocurrió en tantos españoles, fue llenando mi corazón desde la infancia, y fue creciendo contra la hostilidad de un régimen que asfixiaba o racionaba esa pasión, es el hilo —de acero— que cose prácticamente todo cuanto he escrito en mi vida, pero sobre todo, cuanto he escrito estos últimos años (Grande, 1984: 18)

En los artículos de este libro la abstracción de «libertad» tiende a concretarse con un sentido cívico, democrático. No es casual la alusión a la victoria del PSOE, un hecho al que Grande dedica una pieza titulada «Himno de la alegría», obviamente en referencia a «An die Freunde», la «Oda a la Alegría» de Schiller que culmina la *Novena sinfonía* de Ludwig van Beethoven⁶³. Los otros artículos basados en metáforas o referencias musicales, otro de los vínculos entre Grande y Moyano, también giran en torno al disperso pero identificable tema de «la libertad». En «Polonesa» y «Nocturno» el poeta se vale del recuerdo de Chopin para denunciar los abusos perpetrados por el gobierno ruso en Polonia, durante el invierno de 1981-1982, mientras que en «Oigo escribir a Discépolo» se apoya en la figura del tanguero y en su célebre «Cambalache» para hablar de la tristeza de los exiliados (referencia, no muy velada, a las recientes dictaduras latinoamericanas), de lo horrible del siglo XX, pero al mismo tiempo el artículo es una celebración de los valores democráticos exacerbada por el fracaso del golpe de estado de Tejero, donde se cuenta cómo está en la calle con su hija pequeña y un millón y medio más de madrileños, manifestándose por la libertad y la democracia (del 11 de marzo de 1981).

⁶³ Un hecho que matiza el significado de esta pieza, para la narración de Moyano, es que al parecer el texto de Schiller iba a llamarse, primero, «An die Freude», «Oda a la libertad», y no «An die Freunde», «Oda a la alegría» (cfr. Swafford, 99 y ss.).

Pero volvamos sobre «El “Himno a la Alegría”», publicado en *El País* el 3 de noviembre del 82. Allí Grande rememora la velada pasada junto a Octavio Paz en el hotel Palace, frente al congreso, y equipara lo que entonces considera un triunfo de la democracia y la libertad (insisto, la victoria del PSOE en las elecciones del 28 de octubre) con los sentimientos contenidos en el «*An die Freunde*» de Schiller, que Beethoven incluyó musicalizado al final de su Novena.

En todos estos textos la idea de libertad, casi unívocamente entendida como el premio obtenido tras décadas de resistencia al régimen franquista y el resultado de una glorificada Transición (en este caso glorificada, con vehemencia, por el poeta), viene siempre asociado a los conceptos de «democracia», «Constitución», etc. De hecho, el otro texto original que encabeza el volumen, «Una historia de amor», es una suerte de carta de enamorados irremediabilmente cursi, dirigida a la Constitución del 78. Sin embargo, si este es el contenido inmediato, urgente, de los artículos, en la «Dedicatoria» inicial Grande intenta una sublimación del concepto, un regreso a sus valores más intrínsecos:

Algún día, en ese río [el de la libertad], gloriosamente nos mojaremos todos los miembros de nuestra tribu (son centenares de millones, o miles de millones) que aún viven de secano, yugulados, desamparados, infelices. La libertad no es solo una pasión que habita en cada corazón humano: es también el impulso, la ambición del contagio, de la reunión. La libertad no llega para permanecer, acude para propagarse [...]. Muchas páginas de este libro hablan de la ambición de que la libertad aparte a todos los tiranos, incluso a esas porciones de tirano que habitan, todavía, en quienes caminamos por la aventura de ser libres.

Más visceral, más orgánica, es la concepción de la libertad y la resistencia que se adivina en los ensayos del libro anterior, que también tienen mayor desarrollo y hondura poética. Al reflexionar, en el epílogo de *Mi música es para esta gente*, sobre la supuesta frase de Beethoven, Grande se pregunta:

Esta gente. ¿Qué gente, qué siglo? No importa demasiado. La emoción y los calendarios suelen crecer cuando se juntan, cuando se confunden [...]. Allí, entre la lluvia, entre la multitud, están los rostros de mis padres. Como cae lluvia sobre ellos, no sé si están llorando [...]. Alguna vez podré quizá referir la música aquella, que incluso sin que yo lo advierta me acompaña y repara durante las horas sombrías. Mi padre en Tarragona o en Madrid, sin los suyos y sin justicia; mi madre afanosa por el establo, sin su varón y sin sosiego; y los dos tejiendo la fuerza de mi corazón.

Grande, como hacía de forma velada en «Himno de la Alegría», se refiere a la vez a la música de Beethoven y a la música de Paula, que solo para el lector, un tiempo después, es la música de Beethoven (aludida, nunca escuchada, pues la historia al fin y al cabo es apócrifa). El *An die Freunde* de Schiller y Beethoven, aislado, da pie a un discurso más apegado a la actualidad político-social, porque se puede desgajar del resto de la sinfonía y porque de hecho es su parte más popular, y una de las tres o cuatro melodías más conocidas de Beethoven, y Grande lo considera un referente asequible para los lectores del diario. Además, las columnas de prensa o artículos breves recogidos en *Elogio de la libertad* deben ser breves e ir al grano, y no permiten la misma profusión de ramificaciones y capas de sentido. Lo que conecta el uso de la música en los dos libros, y en el de Moyano —y en sus artículos de prensa, que también tenían un tono bien distinto al de la mayoría de sus cuentos— es, por un lado, un trasfondo de conocimientos culturales compartidos, una sinergia estética e intelectual que lleva al poeta y al narrador a coincidir en sus conceptualizaciones de la libertad relacionada con la música; por otro, que ambos autores tienen presente además realidades sociales análogas, en las que las formas de resistencia no verbal (como la música, como un acto simbólico que no termina de ser comprendido por el poder) tienen especial significación.

Hay una música que, como la libertad, importa más en abstracto, en potencia, que concretada en una pieza o un papel, una partitura. Hay una música que es una idea, y que solo se explica en los hechos, como sucede con la última aventura de Paula. Cuando se la intenta concretar, se la limita, se le resta fuerza, del mismo modo que se debilita la anécdota de Beethoven cuando indagamos en los pormenores de su verdad. La historia urdida por Moyano y reproducida por Grande sí tiene, como el poeta explica basándose en otras fuentes, una base real.

Sean cuales sean los detalles, es claro que el suceso tuvo lugar en Silesia, en la residencia del mecenas vienés Karl Lichnowsky, uno de los principales protectores de Beethoven desde que llegó a Viena, justo antes de 1800. El compositor y el príncipe tuvieron numerosos altercados a lo largo de su relación, pero este es probablemente el más literario, tanto por lo dudoso de los detalles como por los dos dramáticos desenlaces propuestos por los biógrafos. Grande, que parte de una versión de Romain Rolland publicada en 1926, hace alusión a la huelga o protesta de los trabajadores, que Rolland no menciona:

No voy a averiguar la causa de la cólera de Beethoven, ni el origen de esa

fortuna [la de Lichnowski]. Sospecho que mi deber tal vez consiste aquí en omitir un rigor histórico al que en todo caso no consigo alcanzar y por el que finalmente tan solo siento indiferencia: en el abandono de los siglos, ¿qué habría de ser más realidad, un veraz pero nebuloso dato de 1806, o una invención que pudiera ser el origen de un cierto temblor mítico? Sospecho que mi deber consiste aquí en contribuir con unos datos presumiblemente veraces a propagar la proposición de Moyano. Pero mi capacidad de fabulación tiene menos coraje [...]. Proporciono, pues, solo estos datos —confusos— y la invención o la información de Moyano —luminosa (Grande, 1975: 278).

Lo que sí conocemos es la causa que Grande elige omitir. Lichnowsky había invitado a una velada musical con Beethoven a unos oficiales franceses, cuyo ejército recientemente había derrotado al austríaco en varias batallas. Beethoven se negó a tocar, aunque el noble le insistió, y afirmó «que él no era un sirviente y que nadie le obligaría a interpretar para los enemigos de su país» (Swafford, 2017: 655). Parece que al calor del altercado Beethoven recogió sus manuscritos, salió disparado del castillo, «y caminó ocho kilómetros hasta un pueblo cercano, donde pudo conseguir una carreta sobre la que hizo el viaje de tres días y unos doscientos veinticinco kilómetros hasta Viena» (*ibid.* 656); sería en este viaje cuando la lluvia mojó los originales de la *Appassionata*. Luego, tras su llegada a Viena, hay dos versiones posibles. En la primera Beethoven destruyó un busto de Lichnowsky que este le había regalado; en la segunda, escribió al príncipe una nota que muchas fuentes dan por buena, pero de la que no existe evidencia documental. La nota diría: «¡Príncipe! Lo que sois, lo sois por la circunstancia y por vuestro nacimiento. Lo que yo soy, lo soy por mí mismo. Príncipes ha habido y habrá millares. Beethoven solo hay uno» (*id.*).

Esta nota, cuya existencia no se ha verificado, resulta tan literaria como la frase de Moyano, y comparte su esencia, de modo que tal vez el argentino partiera de ella o de una paráfrasis para elaborar su versión, todavía más dramática. La verdad es que Beethoven, aunque efectivamente no era el sirviente de nadie, recibía una asignación de seiscientos florines anuales del mecenas (aproximadamente una cuarta parte de sus ingresos anuales); sean cuales sean los pormenores, después del altercado dejó de recibir la asignación para siempre, aunque más tarde se reconciliaría con el noble.

Cecilia Corona ha hablado de la interdiscursividad músico-literaria de Moyano como de «un contradiscurso», que se articula como «un espacio de resistencia contra los poderes instituidos y una instancia ética de preservación de los valores individuales y comunitarios» (2014: 126-127); en su monografía sobre el autor, Virginia Gil Amate

insistía en la voluntad literaria de una construcción utópica, en buena parte mediante la inclusión de lo musical en la prosa. En muchas ficciones de Moyano, la presentación de la realidad (narrada o histórica) está supeditada al propósito poético y el sesgo ideológico, y muchas de sus alteraciones, que rozan lo fantástico, suceden por mediación de la música. Por eso, en la misma dirección argumental, en el epílogo Grande apuntaba: consistía «en contribuir con unos datos presumiblemente veraces a propagar la proposición de Moyano».

Tanto el español como el argentino, en su deseo explícito de ensombrecer los detalles de la anécdota, manifiestan una preferencia clara: el mito antes que la verdad. Son la figura y la idea de Beethoven, felizmente respaldadas por el patetismo de su música, las que resultan literaria e ideológicamente productivas. Wilhelm Dilthey, en *La gran música alemana. De Bach a Beethoven*, escribiría, ya frizando el s. XX, que el músico de Bonn «representó la unidad de un alto espíritu en el desarrollo de sus diversos estados y construyó un tema a la medida de su naturaleza: dar suprema expresión, en la lucha, a la altura del alma» (Dilthey, 2018: 147). El genio doliente se nos presenta como un hombre atento a la injusticia circundante, a la que enfrentaría (especialmente en la *Novena Sinfonía* y en *Fidelio*) «el supremo ideal de todo su tiempo: la noble humanidad, la tarea conjunta de los mejores hombres para realizarlo, la alegría ilustrada de instaurar la justicia», materiales a los que dio forma, en parte y siempre según Dilthey, desde la obra literaria de sus colegas: Schiller, Goethe, Lessing... En cuanto al coral de la *Novena*, en el que Schiller habría registrado «el sentimiento más alto de la época: una nueva solidaridad humana basada en una aspiración ideal común» (*ibid.* 150), el filósofo lo considera la cumbre irrepetible de la música alemana: «una voluntad desgarrada, rítmicamente poderosa, y una evanescente trascendencia, de manera que las notas, que encierran una confesión de fe, parecen provenir de una extrema lejanía, del más allá» (*id.*). Si la ampulosidad de la prosa dilthiana y del último sintonismo beethoveniano parece alejada del tono quedo de Moyano en «Mi música es para esta gente», llama la atención hasta qué punto este pasaje parece describir tanto al compositor como a Paula:

Es curioso el contraste que latía en Beethoven entre su sombría experiencia vital y su soledad con aquel idealismo, que tan bien se ajustaba a su alma anhelante de simpatía, de consonancia y de armonía. Era la última manifestación de lo que la música, con sus combinaciones de sonidos, había heredado de procedencias metafísicas. Para abandonar este sentimiento fundamental, Beethoven debería haber dejado de ser un genio de la música, y como había perdido la seguridad de la fe de

un Bach y el mundo no había ofrecido a su alma tan sensible más que desengaños donde quiera que persiguiese estos sentimientos, surgió ante él el problema musical de expresar al sujeto luchando por experimentar tal emoción (Dilthey, *op. cit.* 150).

Este es el mismo Beethoven de E. T. A. Hoffmann, el que, según Jan Swafford, «comprendió muy poco a las personas» y «pese a ello vivió y trabajó y se agotó para exaltar a la humanidad» (Swafford, *op. cit.* 1394). Cuando el narrador de Moyano recapitula, en el cuento, lo hace casi como si hablara de la anécdota de la sonata:

La historia de Paula, finalmente, podría ser contada de cualquier manera. El resultado siempre sería el mismo, porque lo que ella hizo en aquel pueblo y en aquellos tiempos solamente puede tener el estricto significado de los hechos [...]. Sería bueno saber qué pasaría si Paula tuviera que escribir esto, o simplemente oírlo. Ella no escribiría ni hablaría: ya habría instalado vías férreas en las veredas y con un tren humeante y colorado hubiese arrasado con todo.

También Beethoven, en el panorama musical prerromántico, «arrasó con todo» como un «tren humeante y colorado». Casi con seguridad, la expresión de la «rebeldía» beethoveniana, fuera del campo estético —aún en su madurez—, respondía más a lo inestable de su carácter y a las penurias de su salud que a una verdadera voluntad de subversión social. Por razones prácticas, Beethoven repetidamente volvería a ceder terreno tras estallidos como este, o como aquel en que escribió una nota al conde Moritz Lichnowsky, pariente de Karl, que había intentado convencerle de algo mediante una treta inocente junto a otro amigo, el violinista Ferdinand Ries. La nota decía: «desprecio la traición —No vengáis a verme nunca más. No habrá concierto»; esta vez sí parece seguro que la envió. Alguien que no fuera Beethoven podría haber ido, literalmente, a la cárcel por escribirle así a un noble vienés. Beethoven no fue, pero unas semanas después había retomado el contacto con Moritz y volvían a debatir los pormenores del estreno de la *Novena*.

Así se va complicando y reforzando el mecanismo del mito moderno, reivindicado y reformulado, la idea-Beethoven enriquecida por el tiempo, respunteada por hechos casi hagiográficos. Cuando Moyano y Grande defienden el valor de la frase apócrifa, implícitamente defienden esta misma idea de Beethoven y de los hechos más «heroicos» de su vida. Con el hombre real ensombrecido por la obra y el mito, las nociones de libertad, solidaridad y rebeldía que hoy nos parecen inherentes a ella se iluminan de una forma indiscutiblemente interesada, pero irreprochablemente más productiva para el

ideario y la obra de ambos escritores. El puente entre Félix Grande y Beethoven, en el libro de ensayos de 1975, es Daniel Moyano. Pero, por un lado, resulta evidente que la figura y la obra de Beethoven ya las tenía presentes el poeta desde mucho antes. Por otro, aunque la anécdota fabulada y la mediación de Moyano catalizan los textos de Grande, también queda claro que en el fondo Beethoven es un referente común para ambos. En *Música amenazada* (1965), segundo poemario de Grande y anterior a todos estos textos, se encuentra el poema «El coro», una composición razonablemente larga en eneasílabos blancos. Es demasiado extenso para citarlo entero, pero quisiera destacar los últimos versos, a partir de la novena estrofa:

Cuando todos, música mágica,
bajo el miedo, el cansancio, la edad,
la guerra o el asesinato,
hayamos desaparecido,
¿qué otra cosa podríamos legar
más humana que tú? ¿Qué herencia
más rica que tu majestad,
tu lágrima y tu compasión?
¿Acaso no habremos servido
a la rueda del universo
así: amándote, sufriendote
y entregándote, sumergidos
en tu pavorosa piedad?

Voces de tiempos remotos:
habéis llegado hasta el desastre
desde el desastre, hacia el desastre;
pero, ¿cómo no preguntarnos
si venceréis alguna vez,
si no es ya una lenta victoria
vuestra permanencia, increíble
y sagrada como un perdón? (Grande, 2011: 157-158).

Un poema que recuerda vivamente a la conceptualización del «sacrificio» de Beethoven expresado en el coral de la *Novena* —de nuevo, el Pathos hegeliano, el «yo inmiscuido en la obra»— en la que Dilthey recoge también la percepción transmitida por la generación inmediatamente anterior a la suya. Aquí y en el resto del poemario, poco a poco, la música —que raramente es *solo* música— se va definiendo como refugio, como símbolo de intimidad y comunión (aconfesional) con los otros, de vida y de redención o bálsamo, pero frágil, como indica el mismo título del libro, o el cierre del primer poema,

sin nombre: «*La piara se hunda en el tiempo; el amor / en el miedo. Se arrima a mí la vejez prematura / y una desolación de música enfriándose*» (*op. cit.* 109; la cursiva es del poeta). Más adelante, en la «Obertura» a la parte II de *Música amenazada*, Grande escribe «¿De qué huías errabundo por la ciudad? ¿Qué buscas / errabundo hoy, entre la suma de tus fugas?» y luego, en el final, para dirigiéndose al mismo sujeto que camina en la noche: «Se diría que escuchas un órgano: es el mundo / y el tiempo, y un sonido de ilusión y orfandad» (*op. cit.* 133). De un poema inédito de Daniel Moyano sin fecha⁶⁴, quisiera destacar los últimos versos:

Limpio de mí, lavado por las furias,
curvado por los ríos,
soy ya el llamado de las cosas que huyen.

Al fin yo mismo he surgido
de la armonía de las lenguas terrosas.
Ya la montaña es canto
y todo lo que renace bajo el aire seco
imploración y forma de mi propia ceniza.

Queda la voz en lo alto,
pero penetra como un suave castigo.

Estos poemas parecen establecer un diálogo con una realidad o un ente superior que viene de la naturaleza y se manifiesta en forma de música. Beethoven habría hablado de Dios, pero, aunque Grande y Moyano no lo hagan, cuando superponemos los poemas, los dos *Mi música es para esta gente* y la sombra del genio de Beethoven, se refuerza la impresión de que los tres están hablando de la misma cosa, ese dolor que, de acuerdo con Dilthey, también es «el camino hacia la dicha, la elevación hacia un universal teísmo, todos los vínculos de una reunión amorosa con la alegría», unidas por «una conexión musical que enlaza todas las partes de la obra entre sí» (Dilthey, *op. cit.* 151). La «voz en lo alto», que «penetra como un suave castigo» de Moyano, o el «órgano» que es un «el mundo / y el tiempo, y un sonido de ilusión y orfandad» de Grande parece que se refieren a lo mismo, y que en estos dos discursos transidos de música, que también parecían compartir esas difusas nociones de «libertad» o «justicia», hay una fe o un anhelo

⁶⁴ Visto en el Archivo Daniel Moyano, en la Universidad de Oviedo. El poema, junto con otros (algunos fechados, con décadas de diferencias), se encontraba en un folio suelto, mecanografiado y duplicado, en una carpeta dedicada a la poesía inédita del argentino.

recurrente de «una lenta victoria», de un coro intangible que reitere su «permanencia, increíble / y sagrada como un perdón». Todo ello parece explicarse mejor en el cuento de Moyano y el epílogo de Grande, y parece *expresarse* mejor en los poemas; nada extraño, si la poesía parece estar, como hemos establecido en el capítulo anterior, un paso más cerca de la música, que es la que sostiene estos textos.

3. Discurso musical y discurso literario: una dialéctica conflictiva

Una de las propuestas principales de este trabajo es hallar hilos temáticos y constantes mantenidas, aunque sean intermitentes, a través de la presencia de lo musical. En el caso de Felisberto Hernández pronto se hace visible una serie de pistas, episodios y desarrollos que permiten, casi exigen, rastrear en la obra ficcional del escritor algunas de las facetas más importantes de su vida. Como sabemos, Hernández abandonó la música como profesión, drásticamente, a finales de la década del 30. Ya en 1940, instalada la fallida librería *El burrito blanco*, marcha a Treinta y Tres, a una casa de la familia donde vivían su madre y su hermano. Según José Pedro Díaz, allí o un poco antes de marcharse, en la librería, comienza la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Ya desde Treinta y Tres le escribe a Amalia Nieto, su mujer por entonces: «el piano puedes venderlo inmediatamente en caso de necesidad tuya o de Ana [Ana María Hernández, su hija]»; en referencia a la escritura: «me agarro la cabeza de pensar en los años que perdí sin seguir en “lo mío”. Eso no tiene consuelo. Pienso en lo que hubiera podido hacer [...]» (*apud* Díaz, 2000: 60).

Como ya vimos, este carácter resolutivo tiene sus resultados: entre el 42 y el 43 publicó *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*, y en 1944 numerosos fragmentos de *Nadie encendía las lámparas*, que aparece finalmente en el 47, en la editorial Sudamericana, uno de cuyos relatos, «Menos Julia», había aparecido en la revista *Sur* en 1946. Se trata de una cantidad significativa para un escritor que desde *La envenenada*, en el 31, no había dado ningún otro libro a la imprenta, y más si tenemos en cuenta que *Tierras de la memoria*, su obra más extensa, se escribe en el mismo periodo, aunque quede sin publicar.

3.1 Felisberto Hernández y el discurso del desencanto

Aunque a finales de los 50 decidiera retomar clases y conciertos, intención que no llegó a dar frutos, no hay discusión: Felisberto Hernández había dejado la música por la escritura, tras un largo periodo de desgaste trabajando en cafés, dando conciertos mal pagados, y fatigándose en un circuito de ciudades provincianas donde raramente encontraba algún espectador verdaderamente interesado en su música, o siquiera dispuesto a escucharla con educación. Uno de esos potenciales espectadores fue Julio Cortázar. Como relata en su «Carta en mano propia»⁶⁵, tras saber que el uruguayo había dado un concierto en Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires), donde Cortázar vivió hasta 1944, escribe, dirigiéndose al propio Hernández:

De haber estado a fines de ese diciembre no hubiera faltado al concierto del «Terceto Felisberto Hernández», como no faltaba a ningún concierto en esa aplastada ciudad pampeana por la simple razón de que casi nunca había concierto, casi nunca pasaba nada, casi nunca se podía sentir que la vida era algo más que enseñar instrucción cívica a los adolescentes o escribir interminablemente en un cuarto de la Pensión Varzilio (Cortázar, *apud* Hernández, 1985: x).

En su carta-prólogo, Cortázar sabe transmitir un ambiente que ya había construido muy bien Hernández en sus cuentos y cartas: habla con saña del «selecto público» y explica cómo, «muy de cuando en cuando, a regañadientes pero obligados a cuidar la fachada de las “actividades culturales”, los dirigentes accedían a un concierto o a una velada presuntamente artística, que pagaban mal y sin ganas» (Cortázar, *id.*). Los textos de Hernández contienen fragmentos más mordaces que este, pero también pasajes de una inusitada intensidad poética —inusitada para Hernández— sobre la experiencia musical, la angustia del músico y el devenir de las ilusiones de un pianista joven y ambicioso que se sabe naufragar.

El tono dominante es de decepción; una decepción acentuada porque el proceso comienza precisamente en la fe y la ilusión por la música, como vimos en la primera sección de este capítulo. Progresivamente, los tonos alegres y espontáneos irán dando paso a reflexiones más amargas o usos más humorísticos, cáusticos o sencillamente tristes

⁶⁵ «Carta en mano propia» es, en realidad, el prólogo a una edición de los relatos de Hernández (*Novelas y cuentos*, ed. José Pedro Díaz, Caracas, Ayacucho, 1985). Los hechos que detalla, de todos modos, son verídicos.

en los fragmentos sobre música, que se pueden carear con su correspondencia y los recuerdos de sus esposas, amigos y amantes. Simultáneamente, según las publicaciones se alejan de la década de 1930, se va intensificando una inclinación por el lenguaje escrito frente al musical, por volcar en la literatura los esfuerzos (vanos) gastados en la música, se va materializando según se avanza en la línea temporal interna de estos relatos.

La cronología interna de las ficciones de Hernández no es exacta. Aunque obras como *Clemente Colling* sí permiten una, e incluso asignar al protagonista una edad y un tiempo precisos, casi todos los relatos breves participan de una indeterminación espacio-temporal que no siempre alcanza para identificar el episodio ficcional con la vivencia del autor —y no todos los episodios tienen un par biográfico. De todos modos, como vimos al inicio del capítulo, los narradores de las ficciones anteriores a 1931 (incluyendo aquí *La envenenada*) demuestran esa visión más amable de la música, como sucede en «La casa de Irene», y lo hacen en presente, es decir, en el presente de la enunciación. El narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* se refiere a las virtudes musicales de Elnene y describe con arrobo la experiencia de los primeros conciertos como espectador, pero lo proyecta hacia su propio pasado, ubicándolo en el estrato temporal más profundo de la narración.

Otro motivo que tiende a desaparecer de la tematización de la música en la obra posterior a 1931 es la capacidad para maravillarse sinceramente con la labor de otros músicos consumados. Así, la primera alusión a una figura musical admirada (que ciertamente recuerda a Colling) aparece en «Diario», de *Fulano de tal*: «nos habló de otros pianistas: a uno de ellos le llaman “El Mago de la Memoria”. Toca toda la obra de un autor. Otro que ahora está en Norteamérica, improvisa en los estilos de Bach, Beethoven, etc., con solo tres notas que le den» (NC 76). Ambas cualidades serían luego aplicadas a Clemente Colling, y este tipo de improvisación, de indiscutible aire circense, será recuperado por el narrador de *Tierras de la memoria* y *Clemente Colling* en un tono bien diferente. Entre las primeras muestras de ese discurso ilusionado, entonces, encontramos una de las más señaladas en «La casa de Irene» (*Libro sin tapas*). Aquí la música aparece tratada como algo lúdico y bello, celebrativo, y que une al narrador con otro sujeto (una mujer; esto, como veremos luego, es importante):

Las manos [de ella] eran también muy interesantes y llenas de movimientos graciosos y espontáneos. No tenían nada que ver con ninguna posición determinada y no se violentaban porque dejara de sonar una nota o sonara equivocada. Sin

embargo, ella se entendía mejor que nadie con su piano, y parecía lo mismo del piano con ella. Los dos estaban unidos por continuidad, se les importaba muy relativamente de los autores y eran interesantísimos (NC 101-102).

El piano, en una de las primeras personificaciones que experimenta, es también tratado positivamente: «el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto [...]. A todo eso contribuían Irene, todas las cosas de su casa...» (*ibid.* 102).

Por todo ello son apreciables, por un lado, las expresiones ilusionadas más sinceras o directas, y, por otro, las que aparecen como filtradas por la experiencia del narrador, como si fueran siempre acompañadas de un «pero». En las primeras el protagonista vive todavía una entrega sincera y sin condiciones a la música; la espontaneidad de estos primeros pasos del discurso es uno de sus rasgos característicos, y más adelante se irá diluyendo. Es capaz de amar, en parte gracias a ese sentimiento estético de la vida, incluso el sucio cuarto de hotel que comentaba antes: «las paredes y las cosas me daban la sensación de estar saturadas de aquellas cosas, como si fueran las maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años» (NC 530). Pero ya en este mismo cuento, «Mi cuarto en el hotel», curiosamente el narrador estrecha lazos con el escritor al incluir la anécdota de una mucama que ha leído su prosa, y mientras la música es algo que este personaje vive de puertas adentro, la escritura aparece ya conceptualizada como un medio fértil de contacto con los demás:

La pobre mujer me estimaba mucho. Una vez me dijo que en la pieza de otro pasajero había visto un libro mío, que lo había leído y que aunque no entendía nada suponía que debía ser bueno. En total, a mí me parecía que aquella mujer hubiera preferido siempre que en mi cuarto estuviera siempre yo, y que si hubiera venido otro le hubiera tratado con cierta hostilidad (*id.*).

En la trilogía de la memoria puede haber solapamientos entre las entregas segunda y tercera (*Clemente Colling* y *Tierras de la memoria*), pero queda claro que *El caballo perdido* (1942) es la narración que las antecede, en la temporalidad interna de la narrativa hernandiana. Está dedicada casi expresamente a la infancia del narrador y a su proceso de recuperarla, y recoge los primeros pasos, curiosos, de la personalidad aún sin formar en el mundo de la música. Esos años de niñez y los recuerdos que el narrador quiere elucidar se organizan entorno a la figura de la primera maestra de piano, Celina, como

sucede luego con Colling; pero la relación personal con ella es, naturalmente, mucho más cándida. Ahora bien, en el relato la experiencia de la música y la experiencia vital de descubrimiento continuo se entrecruzan, y están enturbiadas por una condensación de apartes, titubeos, saltos temporales y desdoblamientos del sujeto, mayor de lo habitual en Hernández, que en algunos pasajes anticipa al discurso suspendido de *La casa inundada*.

Como vimos al inicio del capítulo, aquí la música no es un tema dominante, sino más bien un motivo y una presencia, que se aborda puntualmente y que el resto del tiempo contribuye a la atmósfera onírica del relato. La primera alusión durante el relato es más bien oscura, y se nos presenta como un presagio lóbrego, que tiene al niño como observador y no como protagonista. El niño y la madre se encuentra a una vecina de Celina de camino a clase:

Mi madre le dijo que me llevaba a la lección de piano; entonces ella, un poco agitada, le contestó: «yo también empecé a estudiar el piano; y estudiaba y nunca veía el adelanto, no veía el resultado. En cambio ahora que hago flores y frutas de cera, las veo... las toco... es algo, usted comprende (NC 214).

El fragmento es mayor, y aparece todo entre paréntesis, como un recuerdo ajeno al hilo principal o, más bien, como una acotación al margen, pero que es relevante para el narrador; es un recurso frecuente en Hernández. Presentado aquí, relacionado con la que el lector identifica como la primera lección en la vida del niño, el largo inciso introduce una nota discordante en lo que podría ser un principio esperanzador de su relación con la música: en la llaneza del diálogo de la vecina hay ideas, semillas de ideas tal vez, que germinarán más adelante en el narrador, como los cuentos- planta de «Explicación falsa de mis cuentos»: que la música es trabajosa y su recompensa pobre, o nula; que no «sirve», e incluso que no «es», o sea, que no es *algo*, mientras sí lo son algo (a ojos del narrador) más ordinario como unas flores falsas de cera.

Si ya hemos asumido que Hernández era un escritor lento, fino y laborioso, cabría dar cierto margen de trascendencia a fragmentos como este, cuya inclusión parece deliberada y se aleja del tono y el asunto dominante. Tengamos en cuenta también que *El caballo perdido* fue publicado el mismo año que *Por los tiempos de Clemente Colling*, de modo que el Hernández que dio estas líneas a la imprenta ya tenía la mente más puesta en el mundo de las letras (que le reportaba amistades y elogios, y libros tangibles que *eran algo*, como las flores de cera), y había vendido y enterrado el piano en la memoria.

Hay un germen de todo ello en la niñez del narrador. Los primeros pasos del niño en la música son torpes y lentos, y previos al deslumbramiento estético que vendría luego:

Nos habíamos acercado a la luz y a los sonidos (más bien a esperar sonidos, porque yo los hacía con angustiosos espacios de tiempo y siempre se esperaban más y casi nunca se satisfacía del todo la espera y éramos tres cabezas que trabajábamos lentamente, como en los sueños, y pendientes de mis pobres dedos (NC 215).

Celina, por la que el niño sufre una especie de enamoramiento, capta más su atención que la música en sí. Además, está tenso. Describe la pose de la profesora «como si estuviera sentada en un carricoche, con el freno trancado y ante un caballo» (NC 214). ¿El caballo es él, prefigurando el argumento de «La mujer parecida a mí»? Todo apunta a que sí: «si era lerdo lo castigarían para que se apurara; y si era brioso, tal vez disparar desbocado y entonces las consecuencias serían peores» (*id.*). En esta primera etapa de la cronología interna, la música es algo que rodea al sujeto, de lo que el sujeto participa ocasionalmente, pero que parece ocurrir fuera de él. En otro pasaje, en que Celina se dispone a tocar para el niño y sus familiares, el sufrimiento y la agitación de ella recuerdan demasiado a los que sufren los pianistas adultos de relatos como «Mi primer concierto»:

[Celina] se sienta al piano, nosotros deseamos que no le ocurra nada desagradable. Ya va a empezar y apenas tenemos tiempo de suponer que será algo muy importante y que después lo contaremos a nuestras relaciones. Como Celina está nerviosa y ella también comprende que es la maestra quien va a tocar, mi abuela y mi madre tratan de alcanzarle un poco de éxito adelantado; hacen desbordar sus mejores suposiciones y están esperando ansiosamente que Celina empiece a tocar, para poner y acomodar en la realidad lo que habían pensado antes [...]. Cuando Celina empezó a tocar me entretuve en recibir lo que me llegaba a los ojos y a los oídos; me iba acostumbrando demasiado pronto a lo que ocurría sin estar muy sorprendido y sin dar mucho mérito a lo que ella hacía [...]. Es posible que pasados los primeros momentos, me haya aburrido mucho (NC 224-225).

El carácter epifánico del descubrimiento de la música que encontramos en *Clemente Colling*, soterrado en el pasado del niño, está muy lejos de esta escena, en la que nada termina de salir bien: el alumno no entiende, y se aburre; la madre y la abuela no entienden, pero por convención muestran respeto e interés, casi reverencia, aunque sea una reverencia hecha de ignorancia, de «provincianismo estético»; la maestra sufre, e innecesariamente, pues toda la trascendencia de la escena es un acuerdo tácito y falso. Las alusiones a la música no van más allá en los recuerdos de *El caballo perdido*. Es un

punto de partida algo indefinido para el carácter del personaje-narrador, pero que matiza, antes que condicionar, el tapiz completo de la experiencia vital de la música. De todos modos, en la historia de Celina lo musical no es el tema dominante; en las últimas páginas sufre un bache e irrumpe en el presente de la enunciación: «ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido [...]» (NC 222). Si el foco narrativo caía primero sobre la maestra y su espacio, y la música era aquí un motivo recurrente o un subtema, a partir del corte el discurso se ensimisma y el tema central vuelve a ser su propia relación con el recuerdo, desde el presente.

Aunque en los primeros textos las disquisiciones sobre la música y el oficio de pianista son más escasas, todavía quedan los ejemplos más iluminadores. En «El convento», (*La cara de Ana*, 1930) el narrador, tras pasar unos meses en una ciudad, «ya había dado algunos conciertos y era conocido» (NC 121). Es invitado a tocar en un convento, pero antes de comenzar, tocan algunas niñas y tiene lugar una peculiar serie de ceremonias, cuyo resultado es que todo se vuelve «muy distinto de la vida común». Las niñas hacen reverencias antes de sentarse a tocar, y el narrador cuenta que «sentía algo tan respetable como sentía al principio de una enfermedad o un dolor» (122). En este tipo de episodios, como sucedía en «La casa de Irene», la música o una situación musical actúan como vínculo entre el joven artista y otro ser humano —suele ser una mujer— en quien el narrador cree comenzar a reconocer una suerte de alma afín.

Aquí, entre las niñas hay una que parece destacar, «la célebre»: «era la más adelantada, tocaba con más naturalidad que las demás y del espíritu de sus movimientos y de su personita surgía un encanto parecido a su posición en el banco: no era en ninguna de las puntas ni en el centro» (NC 122). Este principio de identificación y solidaridad, que podría ser el comienzo de algo, conduce al cierre del cuento, pero al participar de esa identificación mencionada, el narrador no siente la distancia que luego será habitual, la pulsión solitaria del pianista. Más bien al contrario: «cuando me senté en el piano y me di cuenta que estaba distraído, me empecé a llamar con todas las fuerzas como si quisiera despertar de un sueño». Hay un deseo, que luego desaparecerá, de participar plenamente del acto («[...] con todas mis fuerzas»), de formar parte de la intensidad del momento. Así queda reforzado el vínculo con su auditorio, y especialmente con «la célebre»: «ahora ellas me observaban el misterio a mí. [...] cuando pedí el sombrero para irme, ella fue corriendo primero y me lo trajo; cuando me miró ofreciéndomelo descubrí que tenía un encanto distinto al que le había visto antes». (*id.*). Décadas atrás, la brusquedad del vínculo establecido y el hecho de que Hernández lo escoja como final del relato —es el

punto y final— habrían dado para muchas páginas de psicoanálisis, más tratándose de Hernández.

El motivo de la conexión con personas afines, sin embargo, se repite en más ocasiones en la obra del uruguayo. Está insinuado en «La cara de Irene», y aquí desarrollado en su plenitud. Aparece de nuevo, ampliamente dibujado, en *Tierras de la memoria*, y de una forma mucho más difusa, triste e insatisfactoria (para el narrador) en «Nadie encendía las lámparas». Por lo demás, los pianistas de Hernández —*el pianista de Hernández*, si nos ceñimos a la propuesta inclusiva— siempre están solos; volveremos sobre ello.

Tierras de la memoria contiene el texto sobre música más extenso de toda la obra hernandiana, si no tenemos en cuenta los relatos temáticos «Mi primer concierto» (*Nadie encendía las lámparas*, 1947) y el inédito «Mi primer concierto en Montevideo». Ya avanzada la narración de los recuerdos del viaje a Mendoza, el joven estudiante de piano se encuentra en una reunión social en la quinta en que les dan cobijo esa noche, la casa del jefe de los *scouts*. En la casa hay, enunciadas con ambigüedad similar a las de «El convento», «unas muchachas». Algunas también tocarán el piano, pero hay una que recita. Los paralelismos aumentan; si aquella era «la célebre», esta será «la recitadora». El narrador la evoca, primero, positivamente, y remarca esta perspectiva por comparación: «yo tomé fuerzas y me dirigí a la que me gustaba a mí: era la que antes de recitar parecía que estaba entre el infinito y el estornudo» (NC 251). La fascinación, a pesar del humorismo que se insinúa ocasionalmente, es inmediata: «me doblaría la edad. Yo la miraba como a una diosa y desde muy abajo: entre las pocas palabras que me dijo, algunas eran para pedirme que me sentara pues ella iba a recitar» (*id.*); sin embargo, «cuando se paró, una distancia muy grande se hizo entre nosotros». Sigue un pasaje sin duda también atractivo para el psicoanálisis, en que el joven pianista, mientras se baña, revuelve en la ropa interior usada que hay en una cesta del baño. La vulgaridad de este contacto con la idea de la recitadora, comparada con las relaciones aéreas que establecía con Irene o «la célebre», parece anular toda posibilidad de una identificación espiritual o un enamoramiento con la chica:

Me interrumpió diciendo que daba los pasos porque ella tenía «escena» y que la mayoría de los recitadores no la tenían. Después habló del porvenir de la recitación y de lo que pagaban en Buenos Aires [...]. Me sentí como un cuarto vacío, dentro de él ni siquiera estaba yo. Un momento antes la recitadora había pretendido cambiar mis ideas y acomodar a su manera las cosas de mi cuarto; pero los pasos de costado, según la interpretación de ella, me parecían un relleno sin sentido [...]. Sentí por unos

instantes que había perdido la idea de mi propia intimidad; ahora mi cuarto no estaba acomodado ni por mí, ni por ella; y lo que menos podría acomodar en él, sería la idea del amor (NC 271).

El tono de decepción se acentúa más si se tiene en cuenta que las intenciones del joven eran las siguientes: «en el momento en que ella pasara su mirada por la zona donde estaba yo, aprovecharía para poner a su alcance algunas palabras elogiosas. Ella podría tropezar con mis palabras y mezclar, por un momento, su alma con la mía» (*id.*). Así se manifiesta la progresiva decepción por los vínculos que la música, una actividad concreta que podía encarnar un sentido más artístico o estético de la vida, permita establecer con otros.

Si esas esperanzas y deseos de comunión o elevación eran una llama, acabarían por titilar y apagarse en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*. En el relato homónimo, el primero, el narrador en primera persona que recuerda ha crecido, y la fatiga y un leve hastío, cerca del *spleen* decadentista, dominan el tono narrativo desde el inicio: «Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos» (NC 283). Se encuentra en una reunión social, y ni siquiera en el acto de narrar, solicitado por una audiencia más bien entusiasta, encuentra especial interés: «Leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel [...]. A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado [...]. Hice el esfuerzo de recordar el entusiasmo que yo tenía las primeras veces que había leído» (*id.*).

Admitiremos que aquí el fastidio casi se iguala. Sin embargo, cuando llega la parte de la música, no solo le otorga un interés igualmente bajo, sino que además el episodio sale rematadamente mal:

Me pidieron que tocara el piano. Al volver a la sala la viuda de los ojos ahumados estaba con la cabeza baja y recibía en el oído lo que la hermana le decía con insistencia. El piano era pequeño, viejo y desafinado. Yo no sabía qué tocar; pero apenas empecé a probarlo la viuda de los ojos ahumados soltó el llanto y todos nos callamos. La hermana y la sobrina la llevaron para adentro; y al ratito vino la sobrina y nos dijo que su tía no quería oír música desde la muerte de su esposo —se habían amado hasta llegar a la inocencia.

Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas.

Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina

me detuvo:

—Tenemos que hacerle un encargo.

Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco (NC 286-287).

Aquí termina el relato. Probablemente se acuesten, pero es un hecho que tampoco parece revestir más interés para nadie en la narración, aunque de todas maneras Hernández muy raramente habla explícitamente de sexo. Décadas separan a la redacción de este cuento de la de «El convento», de 1929, y la voz del narrador es absolutamente otra.

Estos episodios sugieren que además del discurso del desencanto por la música hay uno, mucho más convencional, sobre la inocencia y la infancia perdida, o bien que el primero se incluya en el segundo. Dada la abrumadora presencia del primero, se los podría considerar como un todo, pero lo más justo parece pensar que son complementarios, pues no avanzan al unísono. Más aun cuando, aunque el niño alumno de Celina, en *Tierras de la memoria*, mezcla su incipiente fascinación por la música con juegos e intereses más propios de su edad —si se quiere, de un niño «raro» de su edad—, los adolescentes del mismo libro o de *Clemente Colling* basan su individualidad en las dos directrices que parecen vertebrar gran parte de la obra de Hernández: la música y la percepción propia e intransferible del mundo, pues se trata de una prosa que está mucho más interesada en relatar cómo se percibe el mundo que en relatar cómo *es*, donde el foco no está en el objeto a conocer, sino en el proceso de conocimiento.

Música de mobiliario (*Musique d'ameublement*) es el nombre que eligió Erik Satie para una serie de piezas camerísticas extremadamente banales, que pretendían ser una crítica al modo en que la clase burguesa consumía música: como adorno, como complemento. Debía ser una música «básicamente industrial», que «crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz, el calor & el *confort* en todas sus formas» (Satie, 2003: 119; la cursiva es suya). La música de mobiliario, declara triunfante el anuncio satírico, «reemplaza ventajosamente las Marchas, Polkas, Tangos, Gavotas, etc.».

Tierras de la memoria es, fiel al espíritu del título, una de las obras en que Hernández más juega con los estratos temporales⁶⁶. Se construye a partir de un narrador que cuenta un viaje a Mercedes, y los recuerdos de un viaje nueve años anterior a Mendoza, que le sobrevienen en el tren, en gran parte porque desea evadirse de la compañía de un desagradable personaje: el bandoneonista de su nueva orquesta. Se autopresenta como «el Mandolión» —porque pronuncia mal el nombre de su propio instrumento—, y así será llamado por el narrador durante todo el relato. Su comportamiento en el vagón del tren es deplorable. Dicho con claridad: *Tierras de la memoria* comienza sumergida en el fracaso absoluto de la música. El narrador y el Mandolión viajan a Mendoza porque han perdido un trabajo en Montevideo. El lector lo descubre unas páginas después:

Hacia pocos días, al llegar al café de donde tocaba —uno de los principales de Montevideo— me encontré con todos los espejos llenos de grandes letras blancas que anunciaban otra orquesta para el día siguiente. El dueño estaba muy contento con nosotros y nos había prometido trabajo para tres años; pero a los tres meses [...] había contratado una orquesta de señoritas y nosotros nos quedamos en la calle. Se produjo el desbande de nuestra orquesta y yo acepté este nuevo trabajo. Con él seguiría pagando las deudas de los bancos (NC 244-245).

Si en *Por los tiempos de Clemente Colling* el lado miserable de la música se había enquistado en la vida precaria del profesor ciego, no parecía claro que hubiera alcanzado al narrador, o este no lo mostraba en relación con su propia vida. Aquí, en *Tierras*, marca la tónica del relato y aunque no se insiste en ello, el dramatismo velado con que se enuncia el despido del café queda resonando durante toda la novela, pues es el motivo único del viaje (y el viaje en tren es el que dispara el recuerdo, de modo que de aquí parte todo en última instancia).

Volvamos ahora a *Tierras de la memoria*, a la casa de Mercedes, donde el jefe de los *scouts* amigos los hospeda. El primer fragmento largo sobre la música comienza a

⁶⁶ Existe una progresión, tendente a la difusión y la indeterminación, que sugieren los títulos de la trilogía: desde la especificidad de *El caballo perdido*, que arma todo el relato en torno a una sola imagen, hasta el evocador y abierto *Tierras de la memoria*, metafórico y vago. Entre ambos, *Por los tiempos de Clemente Colling*, un título que alude a la pluralidad de los *loci* temporales, pero mantiene la atención sobre el foco, el viejo pianista ciego. Los tres comparten un aire que solo podemos denominar, de manera tanto ambigua, como «sugereante», pero sin duda son representativos, en su carácter particular, de los textos que encabezan. El discurso en “El caballo perdido” no es menos errático que en “Tierras”, pero en la primera el narrador manifiesta cuanto menos el deseo o la intención de mantener un anclaje con una idea. En la segunda, recordemos que inédita en vida de Hernández, sí hay un objetivo, este es, en sí mismo, el de vagar por las «tierras de la memoria», lejos de la realidad enunciativa de quien narra.

partir del aislamiento social: el yo joven del narrador se siente desplazado y apocado en un entorno social en que, cuando dos de los chicos se encontraban, «por más espontánea simpatía que se provocaran, ya uno empezaba a probar al otro —con un disimulo que parecía natural— uno de estos dos trajes: el de vivo o el de bobo» (NC 248). Cohibido, el narrador reconoce que cuando uno se acercaba a él «trayendo en los ojos la duda del traje que le pondría», él «ya levantaba un brazo o una pierna para calzar el traje de bobo» (*id.*). El discurso amargo sobre la música, con el yo como protagonista, comienza aquí:

Cuando descubría que yo tocaba el piano, pensaría: «con razón: este está pensando en la música. A lo mejor este era bobo y lo pusieron a estudiar piano». En el mejor de los casos me mirarían como a un instrumento que utilizarían cuando tuvieran que cantar el himno nacional, cuando necesitaran bailar o para tocar «una pieza clásica» entre los números de la velada (*id.*).

El ego herido del sujeto se suma a un clasismo latente —y fundado, en la cosmovisión del narrador—, y se interpone una distancia vertical entre el músico y el público que lo trata, a su juicio, indignamente, y consume música como un entretenimiento más de la velada: «así llamaban [“clásicas”] a las piezas que no eran bailables: y las personas de poca cultura hacían entrar en esta clasificación al lado de *La Patética* de Beethoven, *El llanto de una viuda* y un “Nocturno” que yo había compuesto en aquellos tiempos. Aquella tarde yo toqué primero la “Serenata” de Schubert», recuerda, con amargura creciente, «donde la serenata aparecía despedaza y uno reconocía los trozos tirados al descuido entre yuyos y flores artificiales» (*ibid.* 249). Parte de la mortificación del sujeto viene, claro, de que es participante activo y complaciente de la pantomima.

Este uso de la música como mero complemento social, esa función ramplona del arte elevado que el narrador había descubierto cuando tocaba Elnene, en *Clemente Colling*, es un tema que reaparece en muchos relatos de *Nadie encendía las lámparas*. Ya se había insinuado, cierto, en *Clemente Colling* («Nene, *tocá* tu nocturno...») y en *El caballo perdido* (la pantomima de misticismo que rodea a la trabajosa interpretación de Celina), pero a partir de *Tierras* comienza a aparecer con mayor frecuencia y en desarrollos más amplios. Ocurre en «Nadie encendía las lámparas», cuando le piden que toque como uno de los «números de la velada», que debe seguir al número de «leer un cuento propio». Ocurre en el cuento que le sigue, «El balcón», uno de los relatos de Hernández donde domina la impresión de lo insólito; pero el ejemplo más evidente,

claramente paródico, es el que da comienzo al relato «El comedor oscuro», también de *Nadie encendía las lámparas*: «Durante unos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona. Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente a mí. Y yo, por otra parte, tocaba de muy mala gana» (NC 332); es un comienzo desolador. Al narrador le ofrecen el trabajo desde la Asociación de Pianistas: «una viuda rica quiere que le hagan música dos veces por semana. Son sesiones de una hora y paga uno cincuenta por sesión» (132); como si se tratara de la manicura o de un servicio de masajes. Si la vulgaridad del aviso no bastaba, el prematuro orgullo del joven pianista se viene a pique en la página siguiente:

Yo estaba flotando en plena vanidad, pensaba que la viuda habría oído mi concierto, o mi nombre, o visto fotografías o artículos en los diarios. Entonces le pregunté:

—¿Ella me mandó buscar a mí?

—No, ella mandó buscar un pianista.

—¿Para hacer música buena?

—Yo no sé. Tú te arreglas con ella. Aquí está la dirección.

Muy pronto, el narrador descubrirá que la que casi todas las relaciones del pianista son con la criada de la señora, y no con su empleadora. Al margen de eso, desde que llega a la sala del piano, el comedor oscuro, el músico se siente poco inclinado a tocar, y menos en esa situación:

Aquel comedor [...] tenía un silencio propio. Daba pena que aquella mujer lo violara cuando me decía:

—En mi familia (movía los ojos y yo no sabía cuál mirarle, porque tampoco sabía cuál de ellos me miraba a mí), en mi familia, todos han respetado la música. Y yo quiero que en esta casa, dos veces por semana, *se toque la música*.

En seguida la llamaron porque había venido el carnicero [...]. Yo traté de apresurar la entrevista:

—¿Qué clase de música desea la señora?

—¿Cómo que qué clase? La que toca todo el mundo, la que está de moda [...].

—¿Cuántos minutos tienen que pasar después de terminar una pieza y...?

—Lo mismo que tardan en el café japonés (NC 342).

Esta banalización de la música, aquí sujeta además a las manías de una desequilibrada (pero casi todos los personajes de *Nadie encendía...* lo están), degrada al pianista y convierte un oficio que debía ser artístico y elevado en un entretenimiento o una convención. Erik Satie, décadas antes, escribía en sus «Publicidades musicales»:

«queremos informar a nuestros clientes que acabamos de comprar un gran surtido de sinfonías [...]. —¿Una sinfonía? Aquí tiene, señora. / —No parece muy divertida. / —Se la podemos arreglar en vals & con letra. La tocan en todos los cafés» (2003: 119).

Queda aún un aspecto por tratar, una vertiente menor pero creemos que muy interesante: la de la ceguera frente a la vista y la «lujuria de ver». Quizá en otra prosa prestaríamos poca atención a la ceguera de un músico, que se sabe es algo habitual en el gremio. De hecho, en *El mundo en el oído*, Ramón Andrés considera notorio que la ceguera de los artistas puede generar «un denso mundo interior», como el que permitió a J.S. Bach «trazar un contrapunto con el que emular la concordancia de los cuerpos en el vacío tal como ocurre en bastantes de sus fugas» (2008: 20). Pero, por el contrario, considera «del todo natural» que «compositores como Ludwig van Beethoven o Bedřich Smetana, aquejados por la sordera, se sumieran en la melancolía, lo mismo que el acre Jonathan Swift» (*id.*). Bien directamente, bien de forma más velada, los ciegos de Hernández sí adquieren una significación especial.

Naturalmente, el más importante de ellos es Colling, «el ciego que toca en la iglesia de los vascos». La figura de Elnene ya resulta intimidante para el narrador por su habilidad musical y edad, y su ceguera, que le deforma los ojos, inquietante. Pero unido a Colling es peor:

Quando me dejaban solo con los dos ciegos y ellos conversaban, no tenía en cuenta constantemente que eran ciegos [...]. Ellos creaban a mis ojos una nueva forma de movimientos correspondientes a la conversación. Sus cabezas inquietas, casi continuamente movibles, se iban poniendo de costado, como si miraran con las orejas (NC 185).

La exclusión que se comienza a manifestar aquí se vuelve manifiesta cuando pisan el terreno de la música:

Pero cuando hablaban de composición, y por ahí, de sensaciones sonoras, de sentimientos, del arte y de la ciencia, la conversación parecía más secreta, porque iban a lugares donde yo tenía pocos pensamientos, pocas experiencias [...]. Y hasta como aquella niña que se echaba jabón en los ojos para quedar ciega, por algún instante sintiéndolos a ellos, me iba un poco hacia su religión —su falta de vista y su entendimiento mutuo me sugería algo así como una religión—, y pensaba que tal vez, en lo más hondo de lo humano, la vista era superflua. Pero en seguida me horrorizaba ese pensamiento, y recordaba la vida que ellos tenían como sombras (*id.*).

Más llamativo aún es que recupere, a través de ese recuerdo, parte del gozo de vivir y la sensibilidad expuestos en el apartado 1.1: «tenía encanto el recordar esas mismas tardes cuando el sol iba dando en aquella sala, en el ambiente misterioso que hacían ellos»; el narrador encuentra en eso «un sortilegio y un sentido de la vida que después nos haría pensar que todo aquello parecía mentira, una mentira soñada de verdad» (NC 186). Ciertamente, la fascinación por los dos ciegos ha convocado también lo solemne y lo trascendental del arte, momentáneamente y en el recuerdo, pero lo ha hecho. Sin embargo, el párrafo acaba como en sombras, oscureciéndose: se habla del atardecer y de «manchas», que iban «no solo sugiriendo o recordando las formas que se habían visto hacía un instante sino también los colores y el sentido de los objetos que se iban cobijando» (165). Es un descenso a la sombras, un conato de catábasis a un mundo que desconoce. Más tarde, en la noche, desde la cama pensaría de nuevo en los ciegos y se recrearía «en toda una orgía y una lujuria del ver»: «antes de dormirme, suponía la tragedia de los ciegos, pero esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales» (NC 187). Es casi inevitable encontrar, en todos estos recovecos de la memoria, una dicotomía de luz, vista y palabra frente a sombras, ceguera y música. ¿Habría que ser ciego para ser músico *de verdad*? ¿Qué «religión» era esa de la que participaban las sombras de Colling y Elnene, músicos tan superiores, tan lejanos? En el largo camino del desencanto, el recuerdo de los ciegos no es tanto un obstáculo para el viajero como, más bien, un peso que carga a la espalda desde sus primeros pasos. Antes del final, el estudiante encuentra a Colling trabajando en escribir algo: «manojos de papel en blanco, que para él estaban escritos porque tenían puntos en relieve» (193). ¿Se puede mostrar más escepticismo? Incluso la música y las notas escritas en braille producen rechazo en el joven pianista. «Que *para él* estaban escritas»: se trata de otra realidad, de otro mundo y otra forma de percibirlo, que cada vez está más lejos del sujeto.

Los pasajes más tristes y decisivos de esta progresión, sin embargo, son los que prefiguran un motivo temático que podemos llamar «el desastre»: «[yo] deseaba que hubiera poca gente porque así el desastre se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos. Y todavía tendría en mi favor todo lo que había ensayado en escena para la gente que no pudiera juzgar directamente la música». Estos miedos anticipan la salida a las tablas del protagonista de «Mi primer concierto» (*Nadie encendía las lámparas*). El relato, que ha sido objeto de diversos análisis por parte de la crítica,

narra el primer gran debut del pianista-narrador acostumbrado a tocar en cines y cafés de Montevideo.

La atmósfera crece en opresión y angustia de forma continuada hasta el momento de comenzar la interpretación, y aun continúa un tanto más: «me metí en el escenario como si entrara en el resplandor próximo a un incendio» (NC 336); «el público hizo un silencio como el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir». Sin embargo, aunque el relato está cargado de percepciones negativas («por algunos agujeros entraban rayos de sol empolvados y en el techo el aire inflaba telas de araña») cuando comienza la música todo parece mejorar:

Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente; a veces me detenía modificando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa, pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente. Yo me sentía en la cámara de un mago. No sabía qué sustancias había mezclado él para levantar ese fuego; pero yo me apresuraba a obedecer (*ibid.* 336).

El relato tiene un final brusco aun para el habitual fragmentarismo hernandiano: la narración del concierto termina en el intermedio, y luego se salta directamente a los bises y la salida del teatro: «todo terminó muy bien y me pidieron dos piezas fuera de programa. A la salida y entre un montón de gente, sentí una muchacha que decía: “Cajita de Música, es él”» (*ibid.* 338). Se trata, pues, de un texto complejo, que parece servir como punto de inflexión entre las últimas ilusiones —y triunfos— del pianista joven, y la definitiva cuesta abajo de su actividad musical y su percepción de la misma.

Sea como sea, la mayor parte del tiempo el tono dominante es angustiado, y detalles como el del gato que cruza el escenario a medio programa o el esmoquin demasiado apretado del pianista, opacan el triunfo final. Asimismo, las alusiones a un «accidente» y al «resplandor de un incendio» ya se adentran en el campo semántico del «desastre», que dominará buena parte de las narraciones detalladas de una interpretación pianística en la obra de Hernández. El tema tiene mayor desarrollo en *Tierras de la memoria*. Allí, en la reunión en Mendoza, el narrador se separa de nuevo de su cuerpo y cuenta cómo «apenas veía un piano se ponía como una locomotora que empieza a juntar presión. Si había muchachas se quedaba inmóvil, pero le echaba más carbón a la caldera» (NC 189). Los movimientos del cuerpo «eran lentos como los de un tigre que se acerca a su presa», mientras se acercaba al piano, pero ya metido en la música, cuando parece que el público

se aburre, («la atención del que entiende poco exige variedad»), «yo observaba a los espectadores y apremiaba al ejecutante. Entonces empezaban los zarpazos. Y aquí también empezaba el desastre. La excitación de los zarpazos crecía demasiado pronto...» (NC 255). Tras estas bravuconadas del Sinvergüenza, el conflicto se agrava: «este accidente» —de nuevo—, «además de habernos dejado vacíos al cuerpo y a mí, fue al mismo tiempo la causa del distanciamiento que se produjo entre él y yo» (*id.*).

A menudo, tal vez por influjo del binomio jazz-Cortázar, se ha querido relacionar la escritura de Felisberto Hernández con la improvisación. La aparente naturalidad o frescura de su estilo en muchos de sus textos, y su famoso sistema secreto de taquigrafía, han llevado a pensar en la búsqueda de una escritura ágil por parte de Hernández, que se aproxime al rapto inspirado de quien improvisa al piano. Lo cierto es que en ninguna de sus ficciones la improvisación aparece conceptualizada como algo positivo. En *Clemente Colling*, se narra, comprimido, el proceso de decepción sufrido por el alumno ante la impostura del sistema: «Colling era como una estación de la que salían y a la que llegaban ciertos vehículos, más o menos siempre los mismos [...]. Al principio me parecía que los vehículos fueran siempre distintos y de novedades sorprendentes» (NC 202). Cuenta como, cuando le daban un tema para que improvisara al estilo de Beethoven, Colling en seguida producía algo que «tenía un fuerte gusto a Beethoven», pero:

Nos encontrábamos con la alegría engañada y con el fastidio de la adulteración. Aquello había sido hecho quién sabe con qué residuos de Beethoven, con qué consecuencias que se podían sacar después [...]. Pero se podía tomar un vehículo-Beethoven auténtico. Aquella falsificación no tenía objeto. Colling era un romántico falsificador de billetes, que no pretendía hacerlos pasar por verdaderos, ni pretendía comprar nada con ello (NC 203).

El narrador resume en una frase su inicial fascinación con el sistema («si un hombre podía imitar así la obra de los demás, ¡cómo sería la suya!»), y su rápida y absoluta decepción: «para mí, la suya era triste, como cuando un niño ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño» (*id.*). En *Tierras* se recupera esta visión amarga del alarde vacuo de los juegos musicales de salón: «al final pedí tres o cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación. Yo estaba preparado para esto, como una dama para ser sorprendida por el fotógrafo». Luego, de nuevo, el desastre:

[Los oyentes] aún no se habían dado cuenta de que un tema era un modelo que se repetía; y les daba placer reconocerlo a través de las distintas maneras en que se

presentaba, en las deformaciones que sufría, en el cambio de matices que recibía al cambiar de tonalidad [...]. Yo iba construyendo ese camino con una ignorancia bastante inocente [...]. Cuanto más mal me veía, más hacía crecer la marea de ruido: después bastaba que empezaran a sobrenadar como ángulos de cachorros conocidos, las notas del tema. Entonces bajaba la marea (NC 250).

En *Clemente Colling* había hablado de «residuos de Beethoven». Aquí, de trozos «de cachorros conocidos», como restos de un naufragio (en la «marea de ruido»). Antes, también en *Tierras de la memoria* y solo dos páginas más adelante, ha hablado de la «corriente» que lo arrastraba junto con el cuerpo. Al finalizar el episodio, angustiado, piensa que debería ser un poco más «como ellas, que se habían quedado tan frescas después de haber mostrado la monótona corriente de sus ejecuciones» (*ibid.* 250).

[Su música] por último llegaba al piano, donde la corriente parecía arrastrar hojas, pedazos de madera, papeles y donde esos residuos no hacían otra cosa que ir cambiando de posición en la monotonía barullenta de la corriente. / Después, la reunión se terminó sin que yo alcanzara a caer en la tentación de volver a tocar. Y aquellas tardes, en aquel baño, pensé que no debía tocar más el piano (*id.*).

El léxico («residuos», «fragmentos»...) y la metáfora son los mismos: la corriente sucia, que arrastra trozos sin valor de música, y el músico sumido en «el desastre», naufragando una y otra vez incluso en las reuniones sociales más triviales. Desde luego, el Hernández real y su alter ego literario seguirían tocando el piano muchos años, pero el germen del desagrado por esta chulería juvenil, agudizado por los desdoblamientos del yo y el cuerpo («el sinvergüenza»), está ya instalado en los recuerdos de la adolescencia.

3.2 «No sé si va a salir»: un dilema para Daniel Moyano

Aunque tampoco a él le acompañó la fama, Daniel Moyano concedió entrevistas, dictó conferencias, se benefició de una beca Guggenheim y fue traducido a más idiomas que Hernández, y tuvo, por tanto, oportunidad de explicar en más ocasiones qué estaba haciendo con su obra o qué pretendía hacer; una oportunidad que, bien mirado, el uruguayo quizá no hubiera querido aprovechar. En la misma entrevista con Mamonde que cité al principio, a raíz de *Tres golpes de timbal*, el argentino diría luego:

Como yo he sido músico descubrí, cuando dejé la música y me dediqué

totalmente a las palabras, que la música es verdad y la literatura no, es decir, los sonidos son naturaleza, la música está en la naturaleza porque obedece a leyes físicas y las palabras son invenciones nuestras, entonces, hasta que una cosa a mí no me suena como una melodía, con sus acompañamientos y con sus variaciones, no la puedo escribir (Moyano, 1990, 2).

Y parece ser que, ciertamente, una vez en España Moyano no volvió a ejercer como músico, y, a decir de sus conocidos, apenas volvió a tomar el violín o la viola, y exclusivamente en la intimidad más recogida. Es notable que los dos escritores músicos tomaran decisiones análogas, aunque empujados por motivos distintos, al menos en parte: la música por la escritura. Ahora bien, si en Hernández este abandono implica una tematización distinta de la música en la ficción, y renunciar a sus representaciones más positivas, en Moyano el conflicto de los narradores con la música y el lenguaje queda expuesto ya antes de su exilio, aunque se recrudece luego. Por la falta de isonomía de sus narradores, no podemos distinguir en Moyano un discurso sostenido y tan cohesionado como el del desencanto en Hernández; y, caso de haberlo, no sería el mismo, naturalmente. Sí se advierte, en cambio, una problematización de la comunicación lingüística, y una distribuido igualmente por buena parte de su obra. Ya hemos visto, en *Mi música es para esta gente*, cómo Paula termina prefiriendo la acción muda a la palabra, y cómo el narrador del cuento comprende que las acciones de ella, si no ella misma, son su música.

Triclinio, en *El trino del Diablo*, posee un entendimiento antes musical que verbal del mundo, una tensión que siempre se resuelve igual en su mente. El padre, harto de su diálogo distraído, le pregunta si es que nunca entiende nada:

—Se me llena la cabeza de sonidos; eso pasa. Ahora tengo todo el ruido del agua de la acequia, y esto me va a durar varios días. Hasta que vengan otros mejores. Estos del agua me gustan. Hasta ayer tuve la cabeza llena de los gritos de los verduleros ambulantes, que son horribles. El del agua de la acequia es un descanso para mí (Moyano, 2012: 26).

Al narrador principal de *Tres golpes de timbal* se le recluye en un refugio «a más de cinco mil metros de altura», en los Andes, y allí, en el Mirador, solo le han pertrechado con algunos útiles de escritura y provisiones, y, además, «un candelabro, un tintero, un diccionario, la Gramática de don Antonio de Nebrija»; en la pared hay apoyada una guitarra. «He venido aquí a poner en sonidos escritos y ordenados las historias recogidas por Fábulo Vega, astrónomo y titiritero, que son la memoria de Minas Altas», sentencia

todavía en el proemio. Y cumple su cometido, pero en la fábula todos los grandes esfuerzos son para la música: cargar un piano con mulas por la cordillera, el viaje de Eme Calderón para completar la canción del gallo blanco y difundirla, el trabajo de los músicos para inventar un instrumento que ya existe... En *El vuelo del tigre*, los Aballay, la familia conquistada por el Percusionista (un oficial de bajo rango militar de un régimen desconocido) tiene que inventarse un lenguaje medio musical nuevo para eludir las pesquisas del carcelero; Juan, en *Dónde estás con tus ojos celestes*, porque no confía en el lenguaje ni en las apariencias manifestadas por él, acaba inventando un nuevo instrumento, el «enéafono», para recoger el sonido o la melodía verdadera de las personas; y así sucesivamente.

Si existe, en efecto, un dilema, y si es irresoluble, es porque el conflicto se mantiene. Los últimos relatos de Felisberto Hernández en publicarse, *Las hortensias* y *La casa inundada*, caminaban hacia el silencio de la música, que ya estaba desapareciendo absolutamente de las superficies. La instancia sonora más destacada, en el primero, son los «ruido de las máquinas»; en el segundo, los murmullos del agua. Pero si los planteamientos del conflicto son análogos, no lo son sus resoluciones, sobre todo porque el de Hernández parece no tenerla, mientras que la de Moyano, pese a todo y como muestra el fragmento que cité al principio de este apartado, es esperanzada y posibilista, y se inclina del lado de la música. Antes de emprender su novela más larga, *Libro de navíos y borrascas*, Moyano coloca a su narrador en una situación parecida a la del de *Tres golpes...*, a quien Fábulo Vega recluyera en la montaña. El libro comienza en presente, el presente de la enunciación en que el narrador habla de tú al lector: «Hagamos cuenta de que estamos en un viejo caserón de piedra [...]». Después de un par de páginas, la historia en sí todavía no ha comenzado, y el narrador da rodeos, hasta que se sincera: «No sé si me va a salir. Lo mío es la música, antes que las palabras. Para mí todo este asunto de tener que salir de país comenzó cuando estaba lustrando mi violín bajo la parra, allá en el norte, distraído, lustrando como quien canta o lee, y llegaron ellos» (Moyano, 1984: 11).

La narración solo arranca de verdad, y por cierto bruscamente, cuando ha quedado establecido el conflicto comunicativo. Y, una vez elegido el código, el narrador pasa el resto de la novela dudando: incluso quiere ponerle a su hijo el nombre de un acorde, y el libro físico de Moyano, el que podemos leer nosotros, contiene más de un pentagrama que completa el discurso (más adelante veremos algún ejemplo). Y esta voz narrativa no se ha decantado todavía por uno u otro lenguaje, aunque siguiera escorándose cada vez

más hacia lo musical, hasta la novela póstuma, que Moyano levanta a partir del trauma biográfico y de la letra y la música de una canción popular; tal vez queriendo acercarse más a una nueva reunión de ambos lenguajes, y ya no tanto hacer novelas que funcionaran como una fuga, sino más bien novelas que fueran como una canción, o que fueran una canción, en la medida de lo posible. El dilema de Hernández y Moyano, como dije, es esencialmente el mismo, pero solo uno de los dos decidirá, pasado el ecuador de la propia obra, esforzarse en construir la posibilidad esperanzada de una solución, que se inclina definitivamente a favor de la música; por eso los narradores de Moyano parecen enfrentarse al dilema, y el de Hernández, sencillamente, acatar una sentencia.

3.3 Caracterización de los escritores músicos

En el primer capítulo de *La música invisible*, dedicado a la *Ofrenda musical* de Johann Sebastian Bach (BWV 1079), Stefano Russomano, que sigue las explicaciones de Úrsula Kirkendale acerca de los «mensajes ocultos» en la partitura, constata con alegría que las especulaciones basadas en la Retórica clásica bien podrían estar justificadas, ya que Bach tenía una copia de la de Quintiliano en su biblioteca personal. Saber qué leían, cuál era el trasfondo cultural de los artistas que nos interesan es un impulso común, y más cuando son ellos mismos quienes dan pistas de ello, a veces involuntariamente, a veces no tanto: a sabiendas de que Rubén Darío, en su *Vida*, dejó escrito qué obras guardaba su padre en un par de estantes apartados en su casa de León (Nicaragua), la crítica dariana considera —posiblemente con razón— que tiene un argumento extra, una prueba de carácter casi forense.

Tras lo expuesto hasta aquí, especialmente en los dos apartados anteriores, se va perfilando ante nosotros algo parecido a la biblioteca del Darío adolescente, con nombre y apellidos pero intangible, que sugiere un linaje particular para las estéticas músico-literarias de nuestros autores. Delinear la poética de unos escritores a partir de su hipotético credo estético musical podría parecer una maniobra (demasiado) indirecta, pero los resultados no solo cuadran con los retratos de los artistas que la obra y la crítica han ido dibujando para nosotros, o con las pistas más explícitas que ellos mismos han dejado, sino que además ratifican algunas intuiciones y cohesionan juicios aislados que la mayoría de lectores, académicos o no, ya parecía compartir.

Antes de concluir, dos puntualizaciones. En primer lugar, aunque no se pueda ofrecer una caracterización sistemática con una muestra de solo dos individuos, considero

que podemos hablar ya con certeza de la figura del escritor músico, una manera no exclusiva de describir a Felisberto Hernández y a Daniel Moyano que se apoya en algunos paralelismos fáciles de distinguir, más allá de la obviedad de que ambos fueron músicos profesionales y también escritores. Ambos tuvieron una formación musical y literaria más o menos autodidacta, aunque —sobre todo Hernández— recibieran clase de algunos profesores por el camino. Si atendemos a sus biografías, el interés por ambas actividades nace sobre todo de sí mismos, y en cierto modo ambos operan desde el margen: Moyano, porque mientras vivió en Argentina no pudo —ni quiso— desprenderse del marbete del escritor de provincia, y, tras su llegada a España, nunca terminó de encontrar una postura de acomodo equivalente al de otros escritores exiliados conosureños; Hernández porque, durante la mayor parte de su carrera, no está en las tertulias y los salones literarios que más convienen a su carrera, sino dando conciertos en giras extenuantes y compartiendo mesa con Vaz Ferreira, el matrimonio Cáceres y otros intelectuales y amigos que no frecuentan los círculos privilegiados de la cultura nacional, o de la rioplatense. Más tarde, a partir de 1940, intentaría tímidamente revertir esta marginalidad pública, con escaso éxito. Su experiencia parisina, como ya se ha visto, no es más exitosa que la experiencia madrileña de Moyano, e incluso es peor.

Además, en la obra de ambos se observa no solo una presencia excepcional de la música, sino un conflicto explícito e implícito entre discurso musical y discurso literario, que hemos recorrido en los dos apartados anteriores. No podemos dejar de notar que, además, en el plano biográfico este conflicto se manifestó en el abandono drástico de una actividad por la otra, cuando antes habían sido compaginadas, como si ambos eligieran ocuparse de la literatura por encima de la música —pero *con* la música⁶⁷. Y, lo que es todavía más llamativo, en el caso de ambos la música gana un considerable terreno en su literatura cuando lo pierde en sus vidas; salvo por *El trino del diablo* (1974) en el caso de Daniel Moyano, y el aislado *Mi música es para esta gente* (1970), la gran producción «músico-literaria» de ambos comienza cuando dejan de ser músicos profesionales.

En segundo lugar, y retomando el hilo de las bibliotecas personales, cabe señalar que las genealogías estéticas a las que me refiero —que se deducen, insisto, de lo expuesto en los apartados anteriores— no deberían ser incompatibles con lo que sabemos de los

⁶⁷ Como mencioné en el apartado 1.1 del capítulo anterior, solo al final de su vida Hernández volvió a tocar el piano en público en alguna ocasión, como con el azaroso estreno de *Caracol col col*, aunque parece que al final de su vida volvió a ensayar con cierta regularidad. Tras su llegada a España, Daniel Moyano no volvió a tener trabajo de músico (sí lo tuvo Irma Capellino, su esposa), ni a buscarlo.

marcos culturales de dos autores que, además, tienden a ratificarlas antes que a contradecirlas. Y, en todo caso, es de suponer que las lecturas en las que se han formado Hernández y Moyano son muy abundantes y, seguramente, si la crítica ha hecho hincapié en las del primero, es porque las que se conocen son pocas⁶⁸, principalmente las que se filtran en su correspondencia (Kafka, Proust, Alfred North Whitehead, Bergson, naturalmente Vaz Ferreira...), y en los testimonios de quienes le conocieron, sobre todo Amalia Nieto, Paulina Medeiros y Reina Reyes, tres de sus exparejas. Pero, ¿acaso puede ser concluyente saber que un autor literario nacido en torno a 1900 leyó con devoción a Proust, Kafka o Joyce?

En cualquier caso, el trasfondo estético musical debería solaparse con naturalidad con el literario, en dos capas razonablemente diferenciadas. Para revelar la marca, hecha por ellos mismos, que separa esas poéticas musicales, debemos tener presente que todo lo dicho antes acerca de la crisis del sistema tonal forma parte de una crisis estética incluso mayor, que se manifiesta a más niveles desde unas décadas antes y que atañe a muchos más músicos de diferentes credos. Richard Wagner y los wagnerianos, aunque a través del cromatismo y el énfasis en la narratividad de la música sí se distanciaban de la tonalidad, a los demás efectos continuaban siendo románticos (o posrománticos, si se prefiere, que es como se suele describir a Wagner), pero la gran mayoría de compositores que se hallaban a las puertas del Novecientos consideraba caduca aquella expresividad hipertrofiada y los ideales y universales morales que parecía contener, además de una pretensión representacional que el wagnerianismo decididamente exacerbaba. Schoenberg y sus discípulos, Debussy y los impresionistas, Stravinski y sus seguidores o Satie y su círculo de «Los Seis» manifestaban, *de facto* y de palabra, la necesidad de romper definitivamente con el espíritu romántico y todas sus implicaciones estéticas. Los grandes sinfonistas herederos de Beethoven (Brahms, Bruckner, Tchaikovski, Sibelius...) ya parecían obsoletos ante la audacia de Mahler, y la broma tan celebrada de Satie (que Francia necesitaba una música al margen de Wagner y adláteres, una música propia y «sin *choucroute*») tenía, en el recién amanecido siglo XX, un sentido verdaderamente reivindicativo y urgente, amén de la socarronería de costumbre.

⁶⁸ El trabajo periodístico de Moyano, que también en España ejerció como reseñista del suplemento *La esfera*, del diario *El Mundo*, además de las transcripciones de sus conferencias y las entrevistas que se le hicieron, garantizan una nómina de autores leídos más numerosa que la de Hernández, y, por tanto, quizá menos llamativa. La crítica no sortea referencias que ya parecen obligadas en su caso, como la de Cesare Pavese, pero cuando se ocupa de esta particular genética literaria no lo hace con la insistencia que se observa en algunos exégetas de Hernández.

Vladimir Jankélévitch llama a esta tendencia «antirromanticismo», estandarte improvisado de una generación de creadores que «reaccionó de dos modos distintos contra la furia expresionista: llamamos impresionismo a la primera de estas reacciones, y búsqueda de lo inexpresivo a la segunda» (Jankélévitch, *op. cit.* 60). Estas dos alternativas al expresionismo musical, que para el filósofo vendría a ser una continuación del romanticismo en tanto que voluntad de «expresar sentimientos», se diferenciarían de él en que la primera «tomaba nota de sus sensaciones sobre las cosas» (es decir, se había vuelto introspectiva, se había ensimismado), y la segunda «dejaba hablar a las cosas mismas en su originaria crudeza, sin intermediarios de ningún tipo» (*ibid.* 63). Vale decir que pocos narradores de Hernández escapan a esta descripción tan laxa como sugerente de su quehacer: casi todos «toman nota de sus sensaciones sobre las cosas», ensimismados, y, como mucho, permiten al lector ser partícipe de ello.

Pero ambas tendencias, entre las que podríamos repartir los compositores que mencioné (Debussy en la primera, Satie en la segunda, Ravel en la primera, Schoenberg en la segunda, etc.), tenían en común el interés por un mecanismo expresivo que es el que más me interesa destacar, y que nos devuelve al terreno de la música como tropo: el procedimiento reiterado de la lítote o atenuación, una suerte de limitador de los excesos postrománticos.

El pudor se caracteriza no solo por decir otra cosa, sino también, y sobre todo, por decir menos, y con el término «menos» no hay que entender una simple disminución sino una cierta cualidad intencional y pneumática del discurso. El espíritu de lítote es propio no del hombre más secreto, sino discreto [...]: una escuela de frugalidad y el antídoto más eficaz contra el expresionismo nocturno y el *appassionato* romántico. La música de Satie, como el Sócrates del *Fedón*, desconfía de la desmesura e invita a los que la escuchan a contener sus sollozos. La música empieza a caminar con los pies desnudos o con las sandalias de la pobreza (*ibid.* 86).

Quizá tuviera algo parecido en mente Satie cuando apuntó, en una nota marginal, aquello de «El jazz nos cuenta su dolor —& “*nos da igual*”—... Es por lo que es *bello, real...*» (Satie, *op. cit.* 112). Theodor W. Adorno, antes que Jankélévitch, se expresaría en términos parecidos para describir la cicatriz producida por el atonalismo en el tejido musical europeo:

A la música avanzada no le queda nada más que persistir en su endurecimiento, sin concesiones a ese factor humano que, cuando continúa

presentando seductoramente su esencia, aquella reconoce como máscara de inhumanidad. Su verdad [la de la música] parece superada antes por cuanto desmiente, mediante una organizada vacuidad de sentido, el sentido de la sociedad organizada de la que ella no quiere saber nada, que por el hecho de ser por sí misma capaz de un sentido positivo. En las condiciones actuales se atiene a la negación determinada (Adorno, 2017: 27).

Si esta es una descripción fiel de la «Nueva Música» y sus consecuencias, asumiremos desde ya lo lejos que queda esta de aquella que describía Dilthey cuando hablaba de la *Novena* de Beethoven, y de sus efectos en el oyente predispuesto. Quizá valga la pena insistir una última vez en la magnitud de la brecha que representa el abandono del sistema tonal para la música del siglo XX, la que queda de ese lado de la hendidura, comparable quizás solo a la que se produce entre artes plásticas figurativas y abstractas. A las puertas del Romanticismo la música se había despojado de la mimesis —cosa que muchos vieron como una liberación—, pero cuando se la despojaba también de su intencionalidad expresiva, radicada en las leyes tonales, era como si de ella solo quedara un osario de signos traslúcidos que habían formado esqueletos en el pasado, esqueletos que ya no se podían recomponer. La jerarquía sonora de los intervalos de octava, de quinta, de tercera, etc., la geometría básica del sistema tonal, no venía de los tratados de Rameau o de la polifonía renacentista: venía de Pitágoras y la Grecia preclásica, y para muchos parecía que era con esa tradición milenaria con la que ciertos músicos estaban rompiendo al filo del año 1900.

La estética del sentimiento no es patrimonio exclusivo del Romanticismo, eso es evidente⁶⁹, pero esta distinción va más allá de una mera expresividad plena (llamada «expresionismo» por Jankélévitch cuando se desboca) enfrentada a la atenuación del sentimiento. La postura que describe el filósofo entra en conflicto con nociones como la de lo Sublime schilleriano, la posición aventajada que los filósofos del idealismo alemán conceden a la música en casi todas sus estéticas —especialmente Hegel— y, sobre todo, las visiones más encendidas del poder expresivo y significativo de la música en autores como Wackenroder; en fin, con buena parte de la red de ideas y concepciones

⁶⁹ Fubini señala cómo algunos teóricos, ya durante el Clasicismo, se habían acercado a la conceptualización de una expresividad musical que anticipaba la del Romanticismo, en conflicto con el discurso retoricista dominante, en torno al año 1750: «La poesía es “el lenguaje del espíritu”, mientras que la música es “el lenguaje del corazón” —escribe Batteux—; aflora, pues, la ruptura irreparable entre razón y sentimiento, ruptura que se hará cada vez más profunda y sobre la cual se plantearán en el futuro todos los problemas estéticos de índole musical. Lo que pertenece al corazón se entiende inmediatamente: “basta sentir —afirma Batteux—, no es necesario nombrar [...]. El corazón tiene su propia inteligencia, independiente de la de las palabras”» (Fubini, 1988: 185).

privilegiadas de la música que dominan los dos primeros tercios del siglo XIX, y especialmente los tumultos sentimentales del *Sturm un Drang*. Es contra esta poética de la expresión contra la que Jankélévitch propone su definición de lo que llama «la eficacia de la expresión contenida»:

Lo inexpressivo y, *a fortiori*, la expresión mínima, sugieren el sentido, a veces incluso con mayor potencia, de la expresión completa y directa, porque, como lo mejor es enemigo de lo bueno, así «o demasiado» se destruye dialécticamente por sí solo [...]. El final de *Socrate* de Satie testimonia la convincente fuerza de la reticencia y de una emoción contraída que nada debe a la gesticulación (*op. cit.* 89).

En las obras de Moyano y Hernández hay una serie de rasgos que, dispuestos en contraposición, parecen ensanchar el espacio que a primera vista separa sus poéticas personales. En primer lugar, a nivel estructural los relatos de Moyano, tanto los cortos como las novelas de mayor envergadura, tienden a respetar la progresión general de planteamiento-nudo-desenlace, incluso si la tendencia de las novelas a partir de *El vuelo del tigre* es a comenzar *in media res*. Rápidamente, como sucede en el *Libro de navíos y borrascas*, el narrador se detendrá a clarificar la situación, y luego seguirá un desarrollo cronológico acorde con la flecha del tiempo, aunque haya historias interpoladas o un presente de la enunciación fuera del tiempo narrado (como sucede, también, en el *Libro de navíos* o en *Tres golpes de timbal*, e incluso en *Dónde estás con tus ojos celestes*). Algo más arriba hablé del tamaño de la grieta en la revolución postonal y la producción anterior: la música romántica, la que Beethoven ha conducido desde el clasicismo y la era de la mimesis hasta los años de la expresión, todavía tiene centros y, sobre todo finales tonales, aunque con el paso de las décadas las modulaciones se vuelven más bruscas y más audaces. Pero, en esencia, todo lo que se escribe antes de Wagner tiene una direccionalidad determinada por la tonalidad y por la servidumbre de las repeticiones y variaciones; y muy raramente Moyano se referirá a algún compositor posterior a estas fechas, o afín a alguna de las «nuevas» tendencias. Manuel de Falla, que aparece retratado con cariño pero cumpliendo el tópico del genio en su torre de marfil en «Unos duraznos blancos y muy dulces», dejó inacabada *Atlántida*, que terminó Ernesto Halffter, una obra que se acercaba más a la sonoridad contemporánea, pero ni siquiera esta pasaba de recordar a las inquietudes formales que podían ocupar a un Mahler joven, todavía a finales del siglo XIX. Quienes han destacado los parecidos entre Falla y Stravinski no se

equivocan, pero, curiosamente, es en las etapas neoclásicas de ambos donde sus credos estéticos coinciden de modo verdaderamente reseñable.

En Hernández, en cambio, la tendencia es a la uniformidad estructural y por lo general es difícil destacar una progresión episódica que conduzca a un clímax con visos de catarsis, especialmente en las novelas. Hay relatos con más carga narrativa, que sí parecen empujar con mayor resolución hacia un desenlace que el narrador conocía de antemano, como «El acomodador» o «Menos Julia», ambos pertenecientes a *Nadie encendía las lámparas*, o el más tardío «El cocodrilo». Pero incluso en estos casos las acciones se componen de pequeños sucesos narrados con un tono uniforme. El tiempo raramente progresa linealmente, sino que suele establecerse un presente de la enunciación desde el que el discurso narrativo va y viene a diferentes puntos de lo que se recuerda, en una recursividad estructural que remite a las *Pieces froides* («Piezas frías») de Erik Satie, a sus *Vexations* o a los *ostinatos* armónicos de Claude Debussy, como los que dominan los primeros minutos en *La mer*.

Donde en Moyano domina lo narrativo y una intencionalidad emotiva, que habitualmente depende de las dimensiones morales de la ficción, en Hernández tienden a dominar el comentario y la reflexión desapasionada; los conflictos de sus personajes muy raramente son morales, o éticos, y el tema del amor, dominante en la narrativa de Moyano, apenas existe fuera de los recuerdos de infancia y *Las hortensias* en Hernández. Si Moyano tiende al desborde léxico, recursos como el asíndeton o juegos de palabras y voces, en Hernández dominan la «morosidad» que ha estudiado Saúl Yurkievich (2002) y la carencia que analiza pormenorizadamente Gustavo Lespada (2014). Y, si los narradores moyanianos tienden a la asertividad y el tono afirmativo, aunque cambiante, en Hernández dominan el cuestionamiento y la duda: la afirmación es un deseo, un objetivo lejano para la conciencia errática, los yoos disociados y la memoria insegura. Los personajes de Hernández tienden a estar vagamente condicionados por la realidad narrada, a merced de sus propios conflictos interiores (un buen ejemplo es el de «El cocodrilo», un personaje netamente kafkiano); los personajes de Moyano, narradores o no, o protagonizan historias amables y vagamente humorísticas (la mayoría de los relatos de *Un silencio de corchea*, por ejemplo), o muestran conflictos dobles, normalmente una crisis interior que refleja la crisis exterior: la miseria y los maltratos que sufre Triclinio en *El trino del Diablo*, la truculenta adolescencia de Paula en «Mi música es para esta gente», la doble búsqueda de amor y redención en la que está embarcado Juan en *Dónde estás con tus ojos celestes*. Esta tendencia manifiesta a marcar más acusadamente el tono

del relato, y hacer lo propio con las diferentes secciones en una novela (la dualidad se acentúa en las últimas) también parece remitirnos a la dualidad Mayor/menor de la música tonal tradicional a esos mecanismos de tensión y reposo que describía Leonard B. Meyer.

La tendencia a la uniformidad en el tono reflexivo de Hernández, en cambio, remite una vez más a esa calma que Jankélévitch destaca del *Socrate* de Erik Satie, esa expresividad embotada y casi resignada. Es llamativo observar cómo incluso en los relatos más «episódicos» de Hernández, como «El acomodador» (*Nadie encendía las lámparas*), *Las hortensias* o *La casa inundada* (donde suceden muchas pequeñas cosas irrelevantes), no hay apenas cambios de tono que acompañen los sucesos narrados, que subrayen tensiones o accidentes de la trama: el desencadenamiento de la locura de Horacio al final de *Las hortensias* se narra en el mismo tono que sus visitas a la tienda de muñecas o sus cenas domésticas con María y Hortensia —y esta es, como avancé, una de las razones por las que la narrativa hernandiana podría entrar en la categoría de lo insólito: la narración desapasionada y natural de lo extraordinario, o de lo imposible.

De la dimensión moral que sustenta todas las novelas de Moyano y casi todos sus relatos se deduce con facilidad la dualidad entre el bien y el mal, aunque los límites no sean diáfanos en ocasiones. Los grandes conflictos moyanianos son siempre morales, y a menudo el impulso de los puntos álgidos de la narración, los pináculos del *pathos*, viene de actos especialmente viles o particularmente nobles. Así ocurre, por ejemplo, en el capítulo 11 de *Mi música es para esta gente* (2005: 147-171), casi una revisión de la *Carta al padre* kafkiana, donde Juan, exiliado en Madrid, intenta un ajuste de cuentas con su padre, que, como el padre del autor, también había asesinado a la madre en la Córdoba argentina: «te oía tocar y me costaba hacerte coincidir con el padre que tenía en mis recuerdos, el que según el nono le había quitado a mamá lo celeste de sus ojos, el que cada vez que se hablaba de mamá aparecía como un fantasma en lo alto de la tapia haciendo tiritar de sufrimiento el corazón anciano del abuelo» (*ibid.* 148); o en el pasaje brutal de *Tres golpes de timbal* donde los esbirros del Sietemesino torturan al viejo Ondulatorio para que les revele la canción del gallo blanco.

El martirio y la muerte del Ondulatorio ocupan siete páginas y son uno de los pasajes más logrados de la obra moyaniana, en el que los torturadores meten los brazos por la boca del reo en busca de la canción, encarnada en un gallo que se esconde por sus entrañas. Del anciano van sacando objetos, personas y recuerdos de infancia, pero, aunque morirá en unas pocas horas, la canción queda a salvo. El tormento está narrado con un estilo figurado que entra de lleno en lo fantástico y, aunque elude la violencia explícita o

precisa de un interrogatorio real, concita un horror análogo, cuando no reforzado. Pero lo decisivo es que, tanto en la carta al padre como en la sesión de tortura, la acción sitúa a los personajes a ambos extremos de un espectro moral que señala con nitidez víctimas y victimarios, oprimidos y opresores, verdugos y mártires⁷⁰.

No sucede así en Hernández, donde la tendencia general es a la penumbra dialéctica y ética, ética que, aunque no podemos negar de plano, en los relatos a menudo está fuera de plano. Los personajes, como el pianista de «El comedor oscuro» o el de «Nadie encendía las lámparas», encadenan acciones y reacciones, y el narrador suele hacer un comentario en diferido, pero el comentario prácticamente nunca asume nada más allá del sujeto. El final de «Nadie encendía las lámparas» es ejemplar en este sentido, pues está construido como una antítesis de todo lo anterior, y si ha terminado siendo uno de los textos más conocidos de Hernández probablemente se deba, en parte, a que es uno de las piezas más representativas de una estética cuya búsqueda ocupa el resto de la obra:

Yo no sabía qué tocar; pero apenas empecé a probarlo [el piano], la viuda de los ojos ahumados soltó el llanto y todos nos callamos. La hermana y la sobrina la llevaron para adentro; y al ratito vino la sobrina y nos dijo que su tía no quería oír música desde la muerte de su esposo —se habían amado hasta llegar a la inocencia.

Los invitados empezaron a irse [...] (NC 287).

Nadie, en este cuento, merece que se recuerde su nombre; tampoco el narrador/protagonista. «Se habían amado hasta llegar a la inocencia», aunque esté dicho como en un aparte, bien podría ser una ruptura de la monotonía, una rendija para la expresividad e incluso la hipérbole, pero la atenuación, la lítote, se pone en marcha a la mínima oportunidad: se cambia de tema, de párrafo y de personajes, y el conato de intensidad se diluye mientras el relato se va apagando. Los momentos de emotividad en Hernández tienden a ser así: fuegos fatuos que se disipan pronto.

Estos contrastes de intensidad general tienen que ver también con los espacios y los asuntos del relato, y con la relación de los textos con lo insólito. En Hernández, como

⁷⁰ Por una parte, como señala Safranski (*vid. op. cit.* 121 ss.), en la estela de la filosofía moral de Immanuel Kant, para muchos románticos la religión había quedado reducida a un conjunto de normas o indicaciones que debían servir para reforzar los principios esenciales de dicha moral, y por ello sería comprensible que buscaran en el arte una elevación que ahora parecía vetada por la vía más tradicional. Por otra, el salto generacional, la relativización del imperativo moral kantiano y la famosa frase de Schiller según la cual el hombre solo es hombre cuando juega, no convirtieron a la nueva generación de románticos en un club de hedonistas amorales, naturalmente. La idea del Hombre dándose a sí mismo su moral, al margen de Dios, no invalidaba dicha moral, ni relativizaba por ello su importancia.

veremos en detalle en el siguiente capítulo, los espacios tienden a ser cerrados (casas, habitaciones, sótanos, túneles...) y, si son abiertos, son urbanos, salvo en muy contadas excepciones. En Moyano esos espacios varían, pero en todo caso hay una conceptualización idealizada de la naturaleza, no en la línea del *locus amoenus* sino en la de «lo sublime ominoso», tal y como lo describe Schiller en su tratado: las cumbres y el firmamento andino en *Tres golpes de timbal*, las visiones fugaces de la pampa en el capítulo 5 de *Dónde estás con tus ojos celestes*, la necesidad imperiosa de salir de las casas de Hualacato en *El vuelo del tigre*: escenarios diversos que buscan afirmar el vínculo entre el ser humano y la Naturaleza, que suele además funcionar como contrario del cautiverio o la opresión, y como una fuerza en sí misma.

Esta fe difusa en la Naturaleza como imagen y encarnación de lo sublime es recurrente en el Moyano posterior a *Mi música es para esta gente*, y entronca con el núcleo duro del Romanticismo de Jena. Una de las obras fundacionales del idealismo alemán, por temprana, por decidida y por ingenua, son los *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (1796), un ensayo de ficción escrito por Ludwig Tieck y el malogrado Wilhelm Heinrich Wackenroder, que se publicó en un principio como una obra anónima, narrada en primera persona por el monje que le da título. El narrador da inicio el capítulo «De los lenguajes maravillosos y de su fuerza misteriosa» alabando el tino de Dios al dar el lenguaje al ser humano, y, casi a renglón seguido, señalando sus limitaciones: «cuando oímos pronunciar la bondad perfecta de Dios o la virtud de los santos, que son asuntos que deberían conmover todo nuestro ser, nuestro oído se llena solo con ecos vacíos y nuestro espíritu no se eleva como debiera» (Wackenroder, 2008: 154). Pero nuestro monje amante del arte dice conocer «*dos lenguajes maravillosos*» (la cursiva es suya), que «conmueven de *una vez*, de manera maravillosa, nuestro ser completo y se agolpan en cada nervio y en cada gota de nuestra sangre»; tales lenguajes, que nos alcanzan «por caminos totalmente distintos del que nos brindan las palabras», son «*la naturaleza y el arte*» (*id.*). Una investigación filosófica de estos asuntos sería un error y una arrogancia, insiste el monje: «¿Cree temerariamente [el hombre débil] que puede llevar a la luz lo que Dios ha ocultado con su mano? ¿Puede rechazar, orgulloso, los *sentimientos oscuros*, que, como ángeles velados, descienden hacia nosotros?» (*ibid.* 156).

Desde luego, no hablaría de un Romanticismo alemán antiilustrado, pero estas preguntas retóricas sí son abiertamente antiiluministas. Para Wackenroder, la razón ilustrada, queda claro, solo puede alcanzar a una mitad del yo, la cerebral, pero el resto de nuestro ser, «que nos es inabarcable», solo se explica mediante la suma de estos dos

lenguajes, que obran sobre él conjuntados, pero de maneras separadas: la naturaleza, directamente, con su mera presencia, «nos eleva directamente a la divinidad a través de los enormes espacios de los aires», mientras que el arte «abre los tesoros en nuestro corazón humano, dirige nuestra mirada a nuestro interior y nos muestra todo lo noble, grande y divino de la figura humana [...]. El arte representa la suprema perfección del hombre» (*ibid.* 158-159). La ascensión ha de recordarnos por fuerza a la del joven Escipión en el *Sueño* ciceroniano, que también surca los aires hasta el límite de las Esferas.

Algunos de los personajes centrales de la narrativa moyaniana tienden a elongar estas experiencias, a veces hasta que no queda claro dónde empiezan y terminan, o si son, más bien, estados permanentes. Triclinio en *El trino del Diablo*, Eme en *Tres golpes de timbal*, Paula en *Mi música es para esta gente* o Juan en *Dónde estás con tus ojos celestes*, todos ellos, y muchos de los personajes secundarios de sus tramas, viven en un permanente estado de cuasi-elevación, una hiperestesia constante que los acerca a la figura del místico. Las formas de vida de narradores y personajes de Moyano, como la del monje de Wackenroder y Tieck, en definitiva, se parecen mucho a la descripción que da Safranski del concepto (la «empresa», escribe) de «romantizar» (*Romantisieren*), tal y como lo plantearon en primer lugar Schlegel y Novalis:

Toda actividad de la vida ha de impregnarse de significación poética, ha de dar forma intuitiva a una peculiar belleza y manifestar una fuerza de configuración que tiene su «estilo», lo mismo que un producto artístico en sentido estricto. En general, el arte es para ellos no tanto un producto, cuanto un suceso, que puede tener lugar siempre y dondequiera que algún hombre realice su actividad con energía creadora e impulso vital (Safranski, 2009: 56).

Se diría que es una descripción hecha a medida para la Paula de *Mi música es para esta gente*, música y arte encarnada ella misma. El ingenuo Triclinio no hace sino «romantizar» de continuo su mundo circundante, con su musicalidad incontenible. Algo similar sucede a los pobladores de Minas Altas en *Tres golpes de timbal*, músicos y astrónomos en su mayoría, que viven y existen para su arte; cuando Eme comienza a crecer, y los músicos descubren su voz, quieren llevarlo con ellos para criarlo, quieren que *sea* uno de ellos, porque el arte y la música, además de actos de resistencia y elevación, son, para ellos, una forma de ser y estar en la vida. Desde que Moyano

comenzó a dar suelta a la música en su literatura, todos sus héroes «romantizan», o están decididos a hacerlo para trascender el peligro o la miseria de sus vidas mundanas.

El posicionamiento estético-musical, en fin, de Moyano y Hernández a uno y otro lado del año 1900 debe ser tomado como una orientación. Considero, no obstante, que una ampliación del campo bibliográfico de referencia, más que a diluirla, tiende a reforzarla. Friedrich Schiller, en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, afirma que todas las guías que da pueden aplicarse solo al poeta, y no a un prosista, pero si podemos suspender esta condición por un momento, veremos que no solo el tratamiento de la naturaleza en las últimas novelas de Moyano está muy cerca del ideal schilleriano, que en este punto no es diferente al planteado por Wackenroder y Tieck —pero sí más refinado—, sino que incluso los narradores de las últimas tres novelas de Moyano parecen oscilar entre el tipo del poeta sentimental y el satírico, tal y como los caracteriza el filósofo alemán.

La lectura de la breve *Poética musical* de Igor Stravinski parece, en algunos tramos, describir al Felisberto Hernández escritor y los procedimientos oblicuos de sus narradores insomnes, que, como veremos más adelante, buscan su inspiración en otros aspectos de la vida, sin mediación de experiencias sensoriales grandiosas:

La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de la observación. El verdadero creador se reconoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No necesita un paisaje bonito; no precisa tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda del descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada alrededor. Lo conocido, lo que está en todas partes, es lo que solicita su atención. El menor accidente lo retiene y dirige su operación (Stravinski, 2008: 57).

El narrador de Hernández está ocupado, en el momento de la enunciación, en comprender su propia historia y sus propias impresiones sobre la historia. Todo el comentario que George Steiner dedica en *Lenguaje y silencio* al *Moses und Aaron* de Schoenberg puede aplicarse a la que parece, cada vez con mayor claridad, la clave de vuelta de la narrativa hernandiana: su propia forma, sus modos de enunciación:

Uno diría del arte moderno que lo que lo convierte inconfundiblemente en tal para nuestra sensibilidad es la frecuente disonancia entre la moral, el contenido psicológico y la forma tradicional. Siendo un drama de no comunicación, de la resistencia primordial que ofrece la penetración intuitiva o rebelada a la encarnación

verbal y plástica (la negativa del Verbo a hacerse carne), *Moisés y Aarón* es, considerada en un plano vital, una ópera sobre la ópera [...]. Como en la filosofía de Wittgenstein, hay en *Moisés y Aarón* una radical consieración de silencio, una indagación en el desfase definitivamente trágico entre lo que se aprehende y lo que es posible decir. Las palabras distorsionan; las palabras elocuentes distorsionan absolutamente.

Moisés, en el drama de Schoenberg, sabe que conoce a Dios, pero sabe que no puede comunicar ese conocimiento al Pueblo de Israel, no con palabras, y por ello su personaje recita, y no canta durante toda la representación. Aarón sí canta, pero Moisés cree que los cantos de su hermano, aunque más convincentes, tampoco dan cuenta de la Divinidad en conjunto. En la escena 5 del acto II, como señala Steiner, Moisés se derrumba finalmente, gritando «¡oh, palabras, palabras de las que carezco!» (Steiner, *op. cit.* 160). La ópera, que por cierto quedó incompleta (porque Schoenberg no se decidía a cerrar el tercer acto), termina siendo una metáfora sobre la insuficiencia del lenguaje, de todo lenguaje, para comunicar el Absoluto, con el que Moisés cree estar en contacto: aquello que sabe, pero no puede decir.

Esta ópera y los problemas centrales de su argumento, que entroncan con el doble cuestionamiento de la comunicación hernandiano, al que ya me referí cuando describí el discurso del desencanto acerca de la música, están muy lejos de la plenitud triunfante y luminosa de los coros en el *An die Freunde* beethoveniano. La intensidad de *Moses und Aaron* está todavía más cerca del expresionismo que señalaba Jankélévitch que del mutismo emocional dominante en la música instrumental del Schoenberg atonal pero, incluso así, el fondo del argumento siguen siendo los problemas de la forma y sus relaciones con aspectos de la realidad, o incluso de sí misma que, al parecer, le son ajenos, un conflicto idéntico al que domina toda la producción madura de Felisberto Hernández.

Los narradores de Moyano necesitan expresar, están ahí para que el mundo y la experiencia los atraviesen y poder transmitir su versión: romantizan. Beethoven insistió en que sus mejores ideas musicales surgían mientras paseaba por los bosques, donde casi podía escuchar a Dios. Esa era la fuente imaginada de su música, en última instancia; el susurro de Dios o del mundo, diseminado en la Naturaleza circundante. Buen parte del aire triunfal del último movimiento de la *Novena* proviene de la seguridad —o la fe, una fe como la del monje de Wackenroder y Tieck— de la música para decir y decirse. Los coros que cantan los versos de Schiller, en realidad, no solo proclaman el júbilo que ha consignado el poeta, sino también el júbilo mismo de saberse capaces de decir, de oírse

ser. La escritura de Moyano contempla esa posibilidad y la cree realizable, e incluso si sus personajes dudan de sus capacidades para realizarla, no dejan de confiar en que es posible, como ocurre en «El halcón y la flauta maravillosa», incluso si no lo fuera para ellos, como le sucede a Juan cuando trata de invocar a Eugenia con la música. Los narradores de Hernández, en cambio, parecen inclinarse más del otro lado, del lado del Moisés de Schoenberg, y de ahí la lítote y la tendencia a bajar el tono y narrar sin grandes picos y valles de intensidad, y no sin cierta ironía.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 3. Espacio, tiempo y memoria

Yo abro la cancel y encuentro el ruido.

Antonio Di Benedetto

En *Armonías del Cielo y de la Tierra* (2000), un cumplido catálogo de la tradición escrita de la música especulativa, el erudito Joscelyn Godwin parecía sentirse en la molesta obligación de aclarar «en qué sentido» afirmaba que el modelo de un cosmos heliocéntrico en realidad tiene sentido porque «contiene su propia verdad de naturaleza esotérica, en la medida en que se opone a la evidencia sensorial» (Godwin, 2000: 82):

La estructura del universo físico se corresponde con esta enseñanza, como supieron los pitagóricos y Kepler, pero en su aspecto intelectual y esotérico, no en el público y sensual. Cuando esta estructura fue revelada en el siglo XVII y aceptada en términos generales, fue malinterpretada, su sentido literal suplantó al simbólico, y, como sucede cuando los secretos iniciáticos se descubren a los profanos, actuó en un sentido negativo: hacia la devaluación del espíritu y el alma, y la destrucción del hombre en tanto microcosmos. Por esto la música de las esferas fue silenciada durante casi dos siglos (*ibid.* 83).

En el capítulo 1 ya me referí a algunos hitos de la música especulativa. La imponente presencia y el lugar —en ocasiones— preeminente que estos textos ocupan en la tradición general de la escritura sobre música no se debe únicamente a su innegable atractivo conceptual o a que sean percibidos como un *curiosum* del pensamiento estético y filosófico. Una voluntad muy parecida a la de negar la disolución del vínculo entre

magia, música y palabra —no carente de fundamento histórico— se opone a la ruptura del vínculo entre música, tiempo y espacio. Desde luego, tanto a nivel semiótico como a nivel estético, la tendencia más reciente cuando se habla de música es centrarse en lo temporal, y el axioma de Lessing se ha mantenido firme: hay artes del espacio y artes del tiempo. Pero Lessing no contemplaba —entonces no podía— algunos aspectos de la experiencia artística que nosotros, ahora, estamos casi obligados a considerar. Una de las razones por las que la distinción se resquebraja tiene que ver con el progresivo deterioro de las divisiones entre géneros artísticos en el contexto del arte contemporáneo: aún sin tener en cuenta el cine, una escultura móvil como las de Alexander Calder, o instalaciones como la *Plegaria muda* (2008-2010), de Doris Salcedo, en memoria de las víctimas de la violencia militar en Colombia, ¿es un arte del espacio, o una del tiempo? ¿Y una instalación artística que requiera una interacción más activa del espectador, como el caso de *The weather project* (Tate Modern de Londres, 2003), de Olafur Eliasson, o la instalación concebida por el chileno Raúl Zurita, *The sea of pain* (Bienal Kochi-Muziris, 2016)?

Por una parte, es cierto que ahondar en estas cuestiones nos alejaría demasiado del núcleo de este trabajo, y en todo caso ciertas manifestaciones artísticas, incluso si ya habían comenzado a darse en vida de Hernández y (sobre todo) de Moyano, no terminaban de coincidir con sus respectivos intereses. Por otra, estas preguntas ya fueron planteadas y parcialmente respondidas antes: ¿no implica problemas análogos una función de ópera, o la experiencia de un oficio religioso con música en una gran catedral gótica, como propone Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París*? Es más: ¿acaso puede darse un concierto sin que el espacio sea un factor determinante del hecho musical? Quien camina por la calle con los auriculares puestos, especialmente si lo hace en parte para aislarse de otros sonidos, ¿no está teniendo una experiencia musical mediada por el espacio?

Aunque por el momento nos mantendremos al margen, en la Introducción quedó establecido que el hecho musical pleno no podía entenderse sin su dimensión social, y con este tipo de experiencias ocurre lo mismo. He insistido en la dimensión temporal de la música y volveremos sobre ella, puesto que es una cualidad inalienable también cuando tratamos la música en abstracto (y recordemos que el vínculo entre música y tiempo era casi la clave de vuelta de la teoría estética musical hegeliana), pero, más allá de la evidencia física de que no puede haber vibración sonora sin materia, es un hecho que ni

la experiencia de la música ni su representación —esto es, en las ficciones de nuestros autores— se dan sin la dimensión espacial.

Es como si *El silenciero*, del argentino Antonio di Benedetto, condensara todas estas disquisiciones en su primera frase. En esta novela breve, urbana y moderna, que parece recoger algo de la tradición estilística de Roberto Arlt, de Macedonio Fernández y del mismo Felisberto Hernández, el protagonista es un hombre afectado de hiperacusia, que (también) toca el piano, cuya susceptibilidad roza lo obsesivo: vive perseguido por el ruido, deseando escapar de él, y el ruido —luego sabremos que han empezado unas obras en la calle— ha venido a invadir también su casa. En ese principio de novela están el sujeto, el tiempo en trascurso (hay una acción y más de un evento encadenados), y una frontera entre el silencio y el sonido, una frontera que delimita espacios y puede cruzarse: «La cancel da directamente al menguado patio de baldosas. Yo abro la cancel y encuentro el ruido. Lo busco con la mirada, como si fuera posible determinar su forma y el alcance de su vitalidad» (Di Benedetto, 1975: 9). Este ruido, esta forma de representar el ruido como una presencia ominosa para sus personajes, en un primer momento de origen desconocido, recuerda vivamente al del principio de *Las hortensias*, de Hernández:

Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura. El dueño de la «casa negra» era un hombre alto. Al oscurecer sus pasos lentos venían de la calle; y cuando entraba al jardín y a pesar del ruido de las máquinas, parecía que los pasos masticaran el balasto (NC 369).

Es un pasaje que no dista mucho de este otro en las primeras páginas de *El oscuro* (1968), segunda novela de Daniel Moyano, en la que el protagonista se encuentra en una situación que recuerda vivamente a «Casa tomada» de Cortázar, y su conocimiento de ciertas áreas de la propia casa se limita a la experiencia acústica:

Desde el cuarto de la planta alta donde él se había aislado hacía algunos meses no había posibilidades visuales de dominar toda la casa, por cuya razón el coronel, en sus constantes acechanzas del mundo externo que lo circundaba dentro de su casa, comenzó a percibir todo con el oído. El cuarto le daba una seguridad para su actitud, le permitía mantener íntegra su fe en medio de un mundo que se desmoronaba [...]. La zona neutra de la casa pertenecía ahora a su mujer, cuya única presencia, desde hacía tanto tiempo, eran sus pasos.

Podía diferenciar perfectamente los pasos de Margarita de los de Olga. Olga caminaba [...] (Moyano, 1968: 16).

Se podrá argumentar que estos son ejemplos de interacciones entre sujetos, espacios y *sonidos*, o ruidos, pero sin la música. Luego vendrán otros ejemplos, pero precisamente a relativizar los límites entre música y ruido está dedicado el primer apartado de la sección primera. «1.1 Paisajes sonoros» parte del concepto de «paisaje sonoro» o *soundscape*, acuñado por Murray Schafer, y de otras fuentes de la tradición musicológica, para establecer un marco de referencias más amplio, de modo que podamos entender como «espacios de la música» algo más que el salón de conciertos o el cuarto de estudio donde un trasunto ficcional del joven Hernández toma clases de piano; al menos en el contexto analítico de esta tesis.

Los espacios «tradicionalmente» musicales tendrán también su momento, pero es fundamental un entendimiento algo más amplio de la concepción acústica de los narradores y la experiencia de sus personajes si deseamos exponer algunos mecanismos muy sugerentes de la escritura de Moyano y Hernández. El apartado 1.2, «Del comedor oscuro a las cumbres de los Andes», está dedicado a observar qué efectos tienen la música en los espacios narrados, o cómo el sonido y la música condicionan la experiencia del espacio que tienen los personajes, especialmente en el segundo caso, cuyo título es, creo, elocuente: existe un notable contraste entre los espacios dominantes en la obra de los dos autores, pero también numerosas similitudes a la hora de construir esos espacios desde la música. «Lugares seguros», el apartado 1.3, describe algunos casos en que la mediación musical entre el espacio y los sujetos que lo habitan permite la creación, aunque sea fugaz o figurada, de áreas o «refugios» virtuales donde el narrador o los actantes encuentran asilo.

La segunda sección principal de este capítulo, «Un tiempo liberado de medida», es, ahora sí, una exploración sobre los vínculos entre las dos artes temporales, cuya especificidad se intenta definir con mayor detalle y ejemplos suficientes en el primer apartado, 2.1; aquí también se plantean las interacciones entre música, tiempo y memoria en la obra de Felisberto Hernández con un enfoque más preciso. El apartado 2.2 se organiza en torno a los apuntes de la filósofa Jeanne Hersch —y algunos otros— acerca del tiempo musical y sus peculiaridades, y busca ofrecer un análisis más profundo de algunos casos en los que el tiempo narrativo se ve invadido por el tiempo musical. El tercer y último apartado, «Un país fantasma», es una síntesis de lo andado en los apartados anteriores, y pone en relación los diferentes planos del texto musical imbricado en el literario para iluminar los modos de representación de la memoria en las obras más oscuras de ambos autores, en especial *Dónde estás con tus ojos celestes*, de Daniel

Moyano. Aquí vuelvo a ocuparme de la dimensión espacial de la música, y ensayo una superposición del desplazamiento espacial del exilio, los tiempos alterados de la música y la memoria, el fracaso de las lenguas naturales y los tropos musicales de la nostalgia para dar cuenta de la complejidad de obras como esta, la novela póstuma de Moyano, donde el tejido musical y el literario se han cosido con una densidad casi irrompible. La sección tercera, «Lo que no puede decirse», es una conclusión parcial y una recapitulación total de las principales ideas defendidas en la Parte I de este trabajo, antes de que abramos el objetivo a la conversación pública y polifónica sobre música, el objeto de estudio de la Parte II.

Hemos visto cómo la música era usada por los narradores ficticios de Hernández para traducir el mundo vivido al mundo narrado, y cómo, en ocasiones, un narrador parecía emplearla para homologar a su conveniencia el mundo vivido al mundo pensado. Pero este proceso de mediación musical de la realidad tenía lugar al descubierto, a través de símiles, imágenes o metáforas, que son al fin y al cabo algunos de los recursos retóricos más comunes —no por ello más débiles. De ahora en adelante buscaremos las raíces veladas de lo musical en la concepción del mundo narrado y el mundo vivido por el narrador. Las coordenadas de espacio y tiempo, además de ser aquellas a partir de las cuales narramos nosotros el mundo, son, música mediante, las que mayor atención reciben por parte de Hernández y Moyano, y las que desempeñan un papel central en la vida de los recuerdos de sus narradores.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. Los espacios de la música

En el Capítulo 1 pudimos comprobar cómo operaba la reformulación cíclica del deseo de entender el mundo en clave musical, de encontrar en el cruce entre música y matemáticas unas leyes infalibles —aunque no totalmente descifrables— que gobiernan el mundo y lo mantienen afinado, en equilibrio. El resultado había sido aquella armoniosa dicotomía, nacida en la antigüedad griega y transmitida y pulida por el mismo Boecio, entre la *Musica Mundana* (la que guarda, como un código inaudible, las leyes de la ordenación

del universo) y la *Musica Instrumentalis* (nuestro pobre conato material, una sombra temblorosa de la complejidad y belleza de la otra). El esquema quedaba completo con la *Musica Humana*, parecida a la *Mundana* pero responsable de nuestros cuerpos y el gobierno de nuestros humores, es decir, del universo a escala microscópica. A todo ello venía unida la convicción natural de que las leyes de la armonía tonal, por la evidente relación entre la sencillez de sus proporciones y el grado de consonancia o disonancia, no eran un invento o un acuerdo pulidos por milenios de inercia cultural, como uno de esos guijarros «perfectamente lisos» redondeados por el océano, sino un descubrimiento: las leyes de la música eran leyes de la naturaleza, que descubríamos como quien descubre un nuevo planeta.

Hay, naturalmente, una merma progresiva del prestigio de estos saberes en el imaginario occidental, las misma que lamentaba Godwin unas páginas atrás, proporcional al fortalecimiento del positivismo iluminista y el empirismo científico que gana terreno durante todo el s. XIX. No deberíamos olvidar, no obstante, que aun el mismo Isaac Newton, cuyas leyes basales para la gravedad moderna solventaban (por fin) las irregularidades orbitales de Kepler, dedicó parte de su tiempo a redactar notas sobre alquimia, cábala, y otras disciplinas poco «científicas» (*vid.* Newton, 2018). Pero, sobre todo, no deberíamos pasar por alto que, en el imaginario colectivo, Newton ocupa su sitio como descubridor de la gravedad e inventor del cálculo, sin por ello desplazar a Kepler y su *Armonía de los mundos* de su propio sillar como astrónomo inspirado, aunque de ya vimos que sus conclusiones menos «científicas» no son acertadas, y están forzadas por la tradición pitagórica, de la que el estudioso no quiso abjurar; importa poco.

Al parecer, se intuye algo demasiado poderoso y bello en la noción compartida de la música como una realidad que trasciende el mero placer sonoro y guarda y revela los secretos del cosmos; excepto para los que pueden entender sus ecuaciones, hay una elegancia conceptual más vistosa en la teoría orbital de Kepler que en la de Newton y, como señalé anteriormente, no deja de ser sorprendente el parecido entre el paradigma de la *Musica Mundana* y sus compañeras (falso, pero acabado) y el de la Teoría de Todo que se esperaba que reconciliara la mecánica cuántica con la gravedad newtoniana (quizás posible, pero irrealizado).

¿Nuestros autores creen en «estas cosas», hay una presencia significativa, o siquiera residual, de algunas de estas ideas en su literatura? En el capítulo anterior cité unas palabras de Moyano, extraídas de una entrevista de 1989, donde el argentino afirmaba muy en serio que la música era más verdad que la palabra: «los sonidos son naturaleza,

la música está en la naturaleza porque obedece a leyes físicas y las palabras son invenciones nuestras». En la misma entrevista, a raíz de una discusión sobre los géneros narrativos —aquí defiende sencillamente llamar a todo narraciones, sin importar la longitud—, Moyano citaba a Stephen Hawking, que en 1988 había publicado su gran éxito editorial de divulgación: *Una breve historia del tiempo*, al final del cual exponía los rasgos generales de una teoría unificadora para el entendimiento del Universo, la teoría de cuerdas o Teoría de Todo⁷¹:

Le faltan [a Hawking] un par de numeritos para terminar la ecuación que explica todo y, esas visiones de esa gente que vive ahí, en Jagüe, que son personajes de mis novelas y que creen que los girasoles son relojes cósmicos, que captan el tiempo con el sol y lo convierten en semillas y lo tiran para ir creando la eternidad, esas son visiones de los personajes de mi novela, ¿no? Es decir, coinciden un poco con Hawking, «todo es lo mismo» como decía Mozart con respecto a la música [...]. Todo es lo mismo, todo es sustancia cósmica, depende de cómo lo miremos, son distintas actitudes de la misma sustancia, la música o sea los sonidos, y las palabras, que yo trato de que suenen para que sean más verdad, es decir, si se aproximan a la música, van a ser más verdad, van a ir más allá de ellas mismas en cuanto a verdad (Moyano, 1990: 3).

Jagüe, el correlato real de Minas Altas, es el pueblo que, según él mismo, le inspiró en un principio los fundamentos de *Tres golpes de timbal*, y sobre el que dice haber escrito incluso algún artículo periodístico, antes del exilio. Moyano superpone aquí algunas ideas que ya nos resultan familiares, con cierto desorden característico del discurso oral. La síntesis del párrafo, en todo caso, es sencilla, y se compone de tres proposiciones encadenadas: uno, todo el cosmos está conectado y unido («todo es lo mismo»); dos, que, desde cierta perspectiva (una «actitud»), esa conexión es musical, sonora; tres, que, para contarlos con palabras, estas deben acercarse a la música. El corolario: la música contiene o es la verdad acerca del cosmos, y conecta todas sus partes.

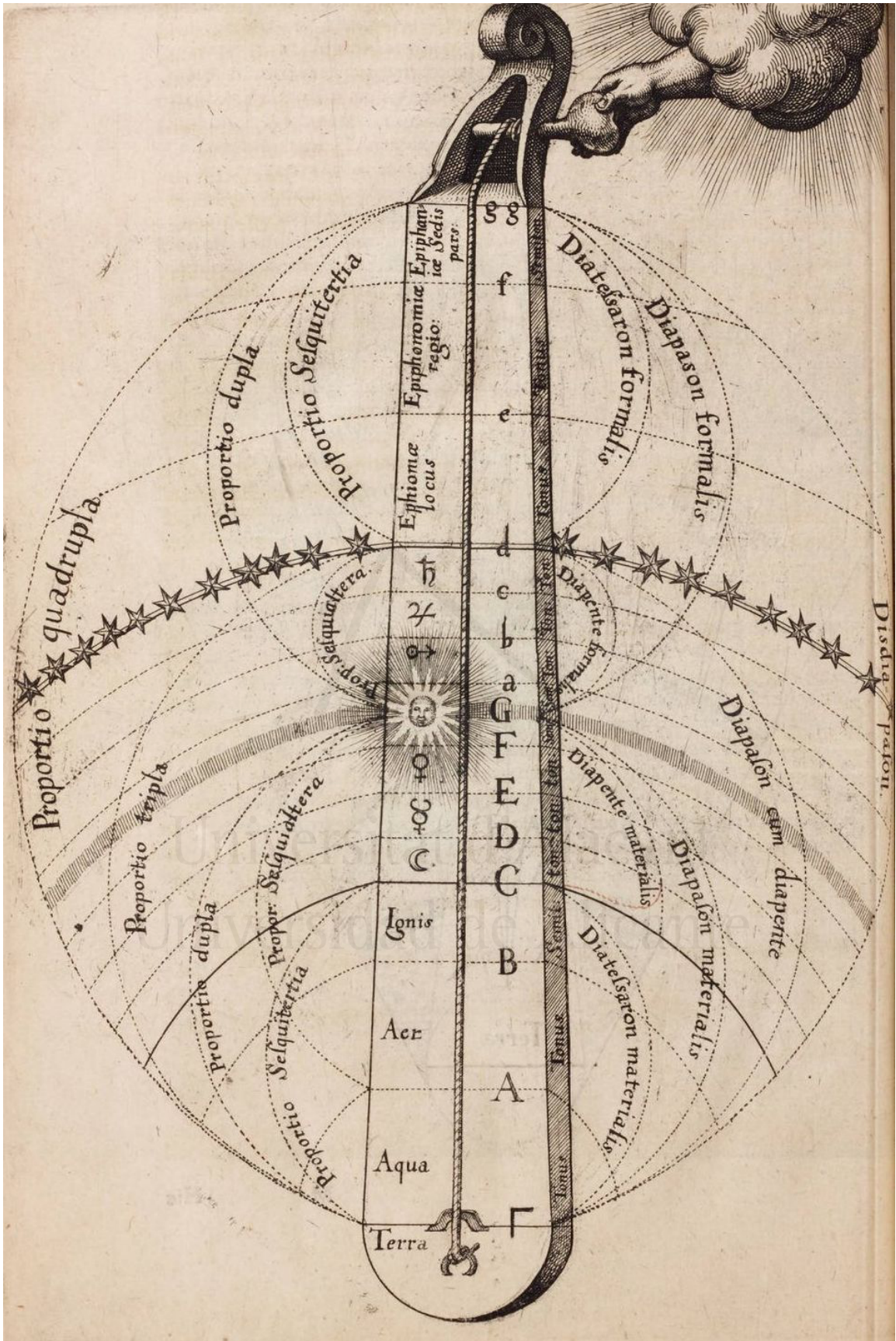
⁷¹ El interés de Moyano por la astronomía y la astrofísica queda patente en algunos de sus libros (especialmente, *Tres golpes de timbal* y la *nouvelle* póstuma *En la atmósfera*) y en sus entrevistas, pero no exclusivamente. Cuando pude consultar su archivo personal en la Universidad de Oviedo, encontré numerosos recortes de prensa que había guardado: instrucciones para observar mejor el paso del Cometa Halley, noticias sobre Stephen Hawking, sobre física de partículas, etc.

1.1 Paisajes sonoros

En la página siguiente puede observarse una lámina no del todo desconocida, extraída del *De Musica Mundana* (1618), de Robert Fludd. Quizá la popularidad de la ilustración se mantuviera o repuntara, porque, además de aparecer con frecuencia en publicaciones acerca de la música especulativa, tenía un papel prominente en una obra capital para el pensamiento sonoro del siglo XX, *The tuning of the world* (1977), del canadiense Murray Schafer. El concepto de «paisaje sonoro» o *soundscape* (neologismo a partir de *sound*, «sonido», y *landscape*, «paisaje») ya había sido propuesto por Schafer en obras anteriores (especialmente, *The new soundscape*, en 1968), pero es en el libro de 1977 donde la teoría está desarrollada hasta el final.

En el grabado del libro de Fludd podemos observar el orbe del mundo atravesado por o dispuesto sobre un monocordio pitagórico: la tierra (*Terra*) está en la base, en el puente, y representa el tono fundamental, el equivalente a la tónica en una escala tonal. Sobre ella, y siempre en orden ascendente, los elementos (agua [*Aqua*], aire [*Aer*] y fuego [*Ignis*], marcados a la izquierda del mástil), y luego las esferas celestes: las de la Luna, pegada a la Tierra, las de los planetas, indicados con sus signos zodiacales, y la del Sol, que coincide, justo en el centro, con la nota «sol» (*G* en la notación anglosajona), a la derecha del mástil, que está partido en trastes y comienza, en orden ascendente, también en sol, de tal modo que el centro del diapason marca, la quinta de la octava del tono base, do. En el otro extremo del mástil, en la voluta (similar a la de un violín), una sola clavija regula la afinación del mundo, y la mano que la acciona desde el cúmulo de nubes luminosas ha de ser la mano de Dios.

Si Schafer, epistemológicamente alejado del batiburrillo esotérico de autores como Godwin, elige este grabado es, naturalmente, por su potencial metafórico. La noción básica del concepto de «paisaje sonoro» implica un ente concreto, no abstracto, pero invisible, un entorno sonoro que se puede delimitar y describir —y modificar— y que está ligado al espacio, es decir: un paisaje sonoro es el entorno audible característico de un espacio determinado, como un paisaje «visual» es el entorno visible de otro espacio determinado: una región, un valle, una ciudad... Solo hay que tomar en consideración algunos matices. En primer lugar, que las fronteras del paisaje sonoro pueden ser mucho más reducidas: no hablaríamos del «paisaje» para describir, por ejemplo, el interior de una fundición de acero o de una vivienda familiar, pero estos sí tienen la misma entidad de paisaje sonoro que le otorgaríamos a un bosque de montaña o a las Cataratas de Iguazú.



Robert Fludd, *De Musica Mundana*, 1618.

En segundo lugar, los paisajes sonoros pueden desplazarse, o sea, pueden estar en movimiento. Un gran transatlántico, por ejemplo: en un crucero por el Mediterráneo, la nave no constituye un paisaje en sí —si acaso, es una alteración de los paisajes que atraviesa, y por cierto también de los paisajes sonoros ajenos—, ni siquiera para los pasajeros, que de hecho la consideran un medio para visitar diversos paisajes (visuales); pero sí es, la mayor parte del viaje, *el* paisaje sonoro de los pasajeros, con su sirena, sus motores, sus anuncios por megafonía, su hilo musical, etc. En tercer y último lugar, Schafer es solo uno de tantos en señalar que los estímulos sonoros rodean y afectan al individuo de un modo mucho más intenso y cerrado que los paisajes visuales, pues, como señalaba Ramón Andrés, no podemos cerrar el canal auditivo como cerramos los párpados, ni podemos «apartar el oído» como solemos hacer con la vista:

The sense of hearing cannot be closed off at will. There are no earlids. When we go to sleep, our perception of sound is the last door to close and it is also the first to open when we awaken. These facts have prompted McLuhan to write: “Terror is the normal state of any oral society for in it everything affects everything all the time” (Schafer, 1977: 11)⁷².

Por lo demás, los libros de Schafer, y *The tuning of the world* en particular, se escriben para reflexionar acerca de la actividad humana y su acción sobre los paisajes sonoros del mundo, y sobre cómo la alteración de estos revierte en la vida de los propios humanos, que viven —a menudo, inadvertidamente— inmersos en ellos en todo momento. Esta vocación social o colectiva, como veremos, hará que por norma general sean más elocuentes para explicar algunos planteamientos ficcionales de Moyano que los de Hernández, pero hay excepciones. Algo que Schafer comparte con Bachelard, un clásico de la teoría sobre los espacios al que volveré más adelante, es la maleabilidad de sus herramientas de análisis, especialmente en lo referente a las proporciones (tamaño y complejidad) del objeto de estudio, de tal modo que tanto la capa sonora del griterío de pájaros tropicales característica del *soundscape* en Iguazú como el pitido de un despertador que altera el silencio en un dormitorio individual a las 07:00 a.m. son fenómenos susceptibles de estudio desde la misma metodología.

⁷² «El sentido del oído no puede cerrarse a placer. No hay párpados en las orejas. Cuando dormimos, nuestra percepción del sonido es la última puerta que cerramos, y también la primera que abrimos al despertar. Estos hechos han urgido a McLuhan a escribir: “el terror es el estado normal de cualquier sociedad oral, pues en ella todo afecta a todo al mismo tiempo».

Hay algunos parámetros básicos que pueden ayudarnos a ordenar nuestra percepción de los paisajes sonoros. Entre los tipos de sonidos que los pueden formar, Schafer distingue «fundamentales», «señales», «marcas», y «sonidos arquetípicos»⁷³. Una «fundamental», en música, es la nota base de la tríada, y en la tríada de tónica, la fundamental es la nota más importante de la escala, aquella en torno a la que se organizan las relaciones de las demás notas (en el monocordio pitagórico, la octava, en la mitad del mástil, es la frecuencia de la fundamental multiplicada por dos) y que por ello está siempre presente. En el paisaje sonoro, sonidos fundamentales son «aquellos creados por la geografía y el clima: agua, viento, bosques, plantas, pájaros, insectos y animales. Muchos de ellos pueden poseer un valor arquetípico», explica Schafer, «esto es, si se han grabado con tal profundidad en la escucha de la gente que la vida, sin ellos, se percibiría empobrecida» (*op. cit.* 9-10).

Las «señales» serían sonidos que se escuchan «conscientemente» y que son de origen humano, es decir, en un principio, sonidos a los que prestamos atención, o que incluso la imponen: campanas, silbatos, claxon o sirenas, que además «pueden organizarse en códigos notablemente elaborados, permitiendo la transmisión de mensajes de complejidad considerable» (*id.*). Una «marca» no es muy distinta de una señal, salvo por su unicidad: debe ser reconocible para la comunidad a la que pertenece, como una campana de iglesia con un timbre inconfundible, o, en el contexto español cuanto menos, el característico silbido del afilador ambulante, en aquellos lugares por los que todavía pasa. «Una vez una marca ha sido identificada», apunta Schafer, «es necesario protegerla, pues estas marcas vuelven única la “vida acústica” de las comunidades» (*ibid.* 11).

Schafer concede a señales y marcas la capacidad de operar como signos o símbolos. Las definiciones de estos términos no son exhaustivas, pero sí queda claro que el autor remite a Jung, y no a Peirce u otros lingüistas contemporáneos, cuanto menos para la definición de símbolo, en el contexto del *soundscape*: un «signo» con connotaciones más ricas, un evento sonoro que deviene símbolo «cuando agita emociones o ideas más allá de sus atribuciones mecánicas como señal, cuando posee animosidad o reverbera en las

⁷³ La traducción de estos términos es mía. En la obra original, la que consta en la Bibliografía consultada, los términos —en el mismo orden que en el cuerpo de texto— son: *Keynote* (que puede traducirse como «tónica» o «como fundamental»: es un término armónico, tonal); *signal* (que traduzco por «señal», y solo podría ser conflictiva por sus concomitancias con la teoría semiótica); *soundmark* —que es otro neologismo en inglés, derivado de *landmark* («punto o lugar de referencia» o, como sinónimo de *milestone*, «mojón»), que aquí traduzco como «marca (sonora)», «marca» para agilizar el texto—; y *archetypal sound*, que traduzco, sencillamente, por «sonido arquetípico». *Idem* para la traducción del resto de citas textuales de Schaffer, 1977.

capas más profundas de la psique» (*op. cit.* 169). Que una señal o una marca actúen como símbolos, entonces, depende esencialmente del oyente, pues, como luego detallará Schafer (y en esto coincide con Bachelard), también un sonido fundamental como el del oleaje marino puede accionar como símbolo, sin depender de la intención de un emisor que, en este caso, no existe, algo inconcebible en los esquemas de la comunicación lingüística.

Como planteé con respecto a la teoría de los lugares indeterminados en el capítulo anterior, no pretendo «abrazar» la metodología de Schafer al completo, máxime cuando su estudio no está dedicado a la ficción y, de hecho, su mayor parte tiene un carácter aplicativo que va más allá de la descripción del paisaje sonoro y nuestra huella sobre él para pasar a proponer medidas y actitudes que lo suavicen. Por ahora, sencillamente considero *The tuning of the World* una base fundamental de la que partir, un punto de unión, señalado por el propio autor, entre las viejas doctrinas de la música especulativa y el mundo contemporáneo.

Schafer, aunque no renuncia absolutamente a la vena mística y a ideas un tanto escurridizas acerca de la armonía con el planeta y la naturaleza (y es por esto algunos, desde un discurso estrictamente doxográfico, insisten en considerarlo «superado»), en suma, cumple la función de actualizar algunas intuiciones valiosas, sacarlas del obstinado acientifismo de la tradición especulativa y reformularlas como metáforas y analogías que vindican la atención al paisaje sonoro. Si bien no hay una mano divina como la del grabado de Robert Fludd, que pugne por mantener afinado el mundo, ni la dimensión sonora del mundo puede, en buena ley, calificarse en términos cualitativos o morales, como termina haciendo Schafer, hay una verdad compartida entre los paisajes sonoros y la música: la noción de un equilibrio, natural o no, pero equilibrio en todo caso, en cada paisaje sonoro determinado⁷⁴.

En realidad, la habitabilidad u hostilidad del paisaje sonoro poco tiene que ver con si es un ambiente ruidoso o no, pues lo que en realidad representa un conflicto son las rupturas del equilibrio antes reconocido como propio, intrínseco, en cada paisaje sonoro,

⁷⁴ Schafer, según Alonso, «considera como si lo ruidoso fuese una condición maligna en sí misma y también una característica exclusiva del mundo posindustrial influenciado por el hombre [...]. El problema es que aspectos de salud o relativos a la comunicación son mezclados y confundidos con un juicio estético. Aparte de esto, muchos ambientes sonoros naturales son considerablemente ruidosos (cataratas, acantilados, ciertos bosques tropicales...) y la condición sonora de estado estacionario es una característica común en la naturaleza (independientemente del carácter ruidoso o tranquilo del ambiente)» (Alonso, 2005: 47; nota al pie).

una vez este se ha establecido según sus propias normas: allá de donde venga, el ruido de las máquinas de *Las hortensias* puede ser normal, parte del paisaje sonoro de una fábrica, pero en casa de Horacio, o en la del protagonista de *El silenciero*, el ruido que se ha instalado sigue siendo un intruso, y los narradores nos lo hacen ver: lo convierten, desde su perspectiva, no en una *marca* de un paisaje sonoro familiar, sino en una *señal* que perturba dicho paisaje⁷⁵.

Sebastián Miras dedica un pasaje de su estudio al ruido en la obra de Felisberto Hernández y, como es natural, el análisis acaba dirigiéndose a *Las hortensias*. Y, si bien es cierto que el ruido «tiene en Felisberto unas cualidades de relajación y apaciguamiento que podrían atribuirse también al silencio» (Miras, 2016: 329), ¿por qué esa presencia obsesiva del ruido en torno a la «casa negra», y la caída final en la insania de Horacio precipitada por el mismo? Miras señala el pasaje en el que se vinculan los ruidos con las «almas» de las muñecas, y, a partir de ahí, plantea la ambivalencia: «el ruido de las máquinas participa de la relación inusual entre las cosas y no aparece únicamente como elemento tranquilizador. No existe, debemos entender, esa univocidad en el significado del ruido de las máquinas» (*ibid.* 339).

Volveré sobre la cuestión del ruido, pero interesa apuntar, ya de entrada, que desde nuestra perspectiva «schaferiana» el ruido de las máquinas (específicamente ese) puede tal vez definir un poco más su sentido. Miras señala algunos de los ruidos que, fuera de *Las Hortensias*, en ocasiones demuestran esas «cualidades de relajación», como los ruidos de la carnicería vecina que escucha el protagonista de «El acomodador» para dormir, los ruidos del barco y el río en «El vapor» o el chirrido de los rieles del tranvía en *Por los tiempos de Clemente Colling*, vuelto placentero por la sordina del recuerdo. Bien: todos estos ruidos son marcas (*soundmarks*) de los paisajes sonoros en los que se dan, y creo que no siempre las nociones del «adentro» frente al «afuera» son la mejor manera de enfocar el tratamiento del sonido.

El narrador de *Las hortensias* se cuida bien de insistir en la alteridad del ruido de las máquinas; cuando alguien se acerca a la puerta de la casa desde fuera, el mismo Horacio, también hace ruido en la gravilla del camino, pero esto nunca tiene tintes

⁷⁵ Las comunidades de gusanos tubulares que habitan pegados a las fumarolas en el fondo del Pacífico, filtrando agua a más de 100 °C, están en un ecosistema que nos parece «hostil», pero que tiene su propio equilibrio. Schafer no señala, como parece haber entendido Alonso, la «hostilidad» sonora de algunos paisajes naturales, sino la injerencia humana en paisajes sonoros naturales o semi-naturales, que durante muchos años ya se habían secularizado.

negativos, y es un ruido de *afuera*, que puede hacer un desconocido. El ruido de las máquinas, en cambio, es una invasión. No es la única preocupación de Horacio, pero *Las hortensias* no deja de ser otro relato planteado por Hernández como la de un personaje excéntrico tratando de dar forma a un espacio físico que acomode a su disposición particular mental: su fantasía, su erotismo, su recuerdo, etc. Es la ocupación del amigo del túnel en «La mujer parecida a mí», de la joven de «El balcón»... y, naturalmente, de la señora Margarita, en *La casa inundada*.

1.2 Del comedor oscuro a las cumbres de los Andes

En la introducción a su libro de 1993, *Inteligencia y espacio*, el intelectual uruguayo Arturo Ardao hablaba del ascenso del «pensar filosófico espacialista, o espacialismo» a lo largo del siglo XX, un fenómeno que no consideraba una escuela, «ni siquiera un movimiento, sino solo una actitud [...], una distinta óptica de la relación, por un lado, entre el espacio y el tiempo, y por otro, entre el espacio y el hombre» (Ardao, 1993: 7). Aunque nunca use el término, Ardao estaba dando cuenta de ese fenómeno crítico que fue una tendencia creciente a partir del medio siglo, y dominante en muchos ámbitos desde los años 80: el llamado *Spatial Turn* o «giro espacial». En esta poderosa corriente se inscriben hitos del pensamiento contemporáneo como los estudios simbólicos de Gaston Bachelard, los análisis del espacio penitenciario desarrollados por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), la poética del imaginario de Gilbert Durand o la primera metodología de la geocrítica, desarrollada por Bertrand Westphal.

La perspectiva de lectura que emerge de este *corpus* crítico no queda circunscrita al análisis literario o estético, antes bien, se ha convertido en una manera global de interpretar realidades. La conceptualización del espacio, musical y no, tiende a ser marcadamente diferente en Moyano y Hernández, aunque dependiendo de las épocas de producción de cada escritor se dan parecidos significativos. Estas diferencias no radican tanto en los métodos empleados para musicalizar los espacios narrativos, que se parecen notablemente, sino en las tendencias divergentes en el tratamiento de los espacios por parte de ambos; diferencias que, como ya vamos intuyendo, se acentúan con el tiempo. Antes de proponer algunos ejemplos, no obstante, conviene establecer todavía una división categorial: aunque los dos tipos de espacios pueden leerse desde la misma metodología, y nuestros autores tienden a emborronar las fronteras entre ruido y música

en el plano espacial, los espacios de la música y los paisajes sonoros no son exactamente lo mismo. Dicho de otro modo, los primeros son una forma concreta de los segundos, pero, puesto que suelen tener funciones narrativas distintas, me referiré primero a los espacios sonoros en general, y seguidamente a los espacios donde tiene lugar la música. En «Lugares seguros», el último apartado de esta sección, me ocupo de una forma particular de delimitar espacios sonoros que se da en la narrativa de ambos autores.

«El comedor oscuro» es un relato paradigmático en la construcción de los espacios de la música en Felisberto Hernández, porque, en la práctica de la ficción, no es un espacio único. Algo después del inicio rotundo del cuento («Durante unos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro», NC 339), el narrador da algunas notas sobre el espacio: una casa antigua, señorial, con mármoles en el interior: «eran colores indefinidos y aun estando allí parecían vivir en lugares lejanos». En esas sesiones no pasa gran cosa, y el argumento del relato transcurre encadenando enredos inanes. El narrador debe tocar música de moda para Muñeca, la viuda dueña de la casa; el piano era de su difunto marido, etc. Ella requiere que permanezcan callados, mientras «se toca la música» y también en los descansos entre piezas, que deben ser medidos con exactitud. En la atmósfera pesada del comedor cerrado, a veces perturbada por la criada o por las visitas, el pianista a sueldo toca música que detesta, y piensa.

Ahora bien, este comedor oscuro, que «tenía un silencio propio» (esto ya alcanzaría para concederle la entidad de espacio sonoro) recuerda a otros comedores más o menos oscuros donde estas situaciones se repiten, no siempre con el mismo narrador de protagonista: el comedor en penumbra en las clases de Celina, en *El caballo perdido*, donde dan las clases al atardecer; el de «Nadie encendía las lámparas»; la sala de la señora Petrona, donde el narrador escucha una vez tocar a Elnene, y lo mira mientras se entienda con Colling en su misterioso lenguaje de ciegos... Todos estos lugares tienen en común que son espacios cerrados, tendentes a la penumbra, donde la interacción social suele ser fallida (es decir, donde el narrador protagonista se siente solo, lo esté o no, o se aísla voluntariamente), y en los que el hecho musical tiende al fracaso o, mejor a la falta de éxito, como ocurre en las sesiones de la señora Muñeca: el éxito no es concebible en esa situación y, a diferencia de los ejemplos del «desastre» que vimos al hablar del discurso del desencanto, la experiencia no siempre es problematizada por el sujeto; no en «El comedor oscuro», en todo caso, donde el espacio se intenta consagrar a la introspección. Pero musicalmente son todos espacios fallidos, donde todo mira hacia adentro: el músico ensimismado en la habitación en penumbra, sin pensar en un afuera, ajeno a la música

que produce. «El comedor oscuro» no es, todavía, un espacio hostil, pero el individuo que lo ocupa tampoco está interesado en mucho más que su silencio; una garantía de recogimiento y soledad.

En las novelas de la segunda etapa de Daniel Moyano sucede todo lo contrario. De entrada, una fenomenología de los espacios de la música en Moyano sería mucho más difícil, pues son variados y su delimitación no es sistemática; pero hay un motivo que se repite, que es el de la música que descende de los cielos, o expresa su vínculo profundo con la Naturaleza, como sugerían Wackenroder, Hoffmann y el resto de los románticos alemanes. Tanto en el cuento «Los oídos de Dios» (*Un silencio de corchea*) como en la novela *Tres golpes de timbal* hay dos escenas análogas. La primera está narrada en tono de sátira: el presidente de la nación visita un pobre pueblo de la provincia, donde se ha montado toda una comitiva para recibirle, y un micrófono para que dé un discurso breve y, por alguna razón todo el mundo estará escuchando la retransmisión, «desde México a Tierra de Fuego, y el Papa, medio sordo, pegando la oreja al aparato para no perder ni una sola palabra, y en los satélites espías norteamericanos que grababan sin perder ni una sílaba [...]» (1999: 21). Justo cuando el presidente va a hablar, un gallo que anda por allí da un salto y canta al micrófono, de tal modo que lo oye todo el mundo por la radio. Y como las ondas de radio ya no se pueden parar, y se mueven a la velocidad de la luz:

El general no había llegado todavía a Buenos Aires cuando el *kikiriki* sabiamente modulado iba pasando junto a Júpiter coloso y poco después rozaba la octava luna de Saturno. Y esa noche no había acabado de dormirse el general cuando el canto del gallo estaba ya muy lejos de ese rincón de la galaxia signado por el crimen y la muerte, en busca, en su condición de plegaria, de quien está dispuesto a escucharlo en otros mundos, pidiendo a quien sea salir de este degolladero (*ibid.* 22).

La otra alusión a un fenómeno semejante sucede justo a la inversa, en *Tres golpes de timbal*. Los miembros de la familia Calderón están reunidos en casa, en Minas Altas, y buscan noticias en la radio:

Cuando la niña hizo girar el otro [dial] abriendo la calle que conectaba Minas Altas con la que corría paralela a la Vía Láctea, un bólido huracanado envuelto en estrépitos diversos [...]. La tela que tras unas maderitas labradas ocultaba las entrañas de la radio pareció partirse en dos para dejar salir los sonidos, como queriendo inflarse sin poder dar paso libre al torrente de notas de todas las alturas que invadiendo y paralizando la casa de Jotazeta escaparon, sin dejar de fluir, por ventanas y resquicios (1989: 91-92).

Desde entonces, y por espacio de varias páginas, los minalteños se referirán al objeto sonoro como «el meteorófono», como una *cosa* que ha caído del cielo, del espacio, allí, a Minas Altas, tan cerca de las estrellas. Algo más adelante descubrirán que se trata de un concierto para piano, y emprenderán la aventura de portear uno desde la costa chilena hasta el lado argentino de la cordillera, a lomos de unas mulas.

A partir de aquí podemos comenzar a distinguir una visión general de cómo conciben los espacios sonoros ambos narradores. Parece claro que la preocupación mayor de Hernández son las sutilezas y los detalles de los espacios cerrados, de habitaciones en penumbra donde el sujeto pueda encontrarse a gusto, o dar rienda a sus proyectos artísticos y/o performáticos. Esta tendencia se acentuará con el avance de la obra de Hernández. Moyano, por el contrario, que había comenzado construyendo sus cuentos en espacios asfixiantes y míseros, (las casas de los niños huérfanos de los primeros cuentos), y espacios cotidianos pero opresivos, como la casa del militar en *El oscuro*, volverá la vista a las cumbres de los Andes. Es este mundo en conexión, esta intuición de *Musica mundana*, lo que interesa al último Daniel Moyano: los espacios sonoros que aquí concibe son de proporciones galácticas, y los cantos de los gallos viajan por el espacio usurpando el tiempo de antena de los presidentes, y los conciertos para piano y orquesta descienden de los cielos sobre las cabezas maravilladas de la gente de la sierra.

Moyano tiene sus propios comedores oscuros, desde luego, y probablemente el espacio (sonoro, también) más opresivo «diseñado» por este escritor sea la vivienda de los Aballay, en *El vuelo del tigre*, que Nabu y el resto de Percusionistas (militares) han tomado bajo su control. Se tapiaban las ventanas, está prohibido hablar salvo cuando Nabu diga, y hay que cantar cuando él quiera. Ocupa el centro del espacio, en un receptáculo transparente que construye en el medio de la casa y desde donde ve y oye todo, y logra que todos se sientan vigilados, en una realización de manual del panóptico foucaultiano tal y como está descrito en *Vigilar y castigar* (vid. Foucault, 2005: 145). Pero esta no es ni la tendencia del escritor ni el deseo de sus narradores.

Antes de pasar a dar algún ejemplo de los lugares seguros a los que me referí antes, vale la pena observar algunas de las dinámicas del espacio en desplazamiento, aquí desarrollada a partir de la comparación de obras centrales en la bibliografía de nuestros autores. En *Tierras de la memoria* (1965), Felisberto Hernández narra en primera persona el viaje en tren de un pianista que ha perdido su trabajo en una orquesta de café, y marcha a la ciudad de Mendoza, en el noroeste de Argentina (a unos 1.300 kilómetros de

Montevideo), tras la promesa de un empleo similar. El trayecto sirve como pretexto al narrador para abismarse en el recuerdo y contar una jornada anterior, con numerosas digresiones hacia zonas más lejanas de su biografía: otro trayecto a Mendoza, esta vez a pie y en su etapa adolescente, que se presenta como una suerte de viaje iniciático hacia la intimidad. Se configura así una prefiguración del narrador adulto, quien también busca a menudo abstraerse de la cotidianeidad fastidiosa que le rodea recurriendo a la música y a la introspección.

También *Libro de navíos y borrascas* comienza con un trauma, que aquí, es mucho más liviano; en la narrativa de Hernández no hay grandes tragedias: hay pequeñas tragedias vividas con gran intensidad, y tragedias de cierta envergadura soslayadas en la ligereza del relato. Al inicio de la novela el pianista ha acudido a la estación acompañado de su padre, y en el andén conoce a su compañero de viaje, el bandoneonista de su futura orquestina, el tipo detestable que se autodenomina «el mandolión». Refiriéndose al padre, escribe:

Al principio de la conversación yo había tenido cuidado de que él no viera los alargados y débiles filamentos de la melaza que yo sentía al irme despegando de Montevideo. Me mareaba la angustia, el ruido del ferrocarril, los grises de las casas rayados por la velocidad en la plaza de la ventanilla y el pensamiento de lo que dejaba en Montevideo: mi mujer, que estaba en mitad de una larga espera (NC 238).

Ambas experiencias muestran el centro del trauma como un problema de espacios, de desplazamientos forzados fuera del lugar propio. En su estudio *Espacio y novela*, Ricardo Gullón propone algunas claves que atañen no solo a la importancia del espacio en la novela, sino también a la idea de la novela considerada como viaje:

La novela crea un espacio —mítico, acaso, como el del viaje puede serlo— o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la *Comedia* del Dante, para instalar en él una metáfora (viaje = vida = busca, descenso a los infiernos) genuinamente reveladora, como toda metáfora debe serlo. La Biblioteca y el Laberinto, de Borges, y la Niebla, de Unamuno, son espacios que se confunden e identifican con la metáfora que nace con ellos y los explica. Espacios-metáfora, autosuficientes en su reducción del todo a la imagen (Gullón, 1980: 9).

En las dos novelas las metáforas de la vida como viaje y del viaje forzado como metáfora de una vida en fuga se retroalimentan. Algo más adelante, siguiendo este hilo, Gullón hablaba de «la disolución del ser en el espacio» como uno de los fenómenos

comunes en la novela contemporánea, una idea que Robert T. Tally desarrolla por su cuenta en *Spatiality* (2013): tomando de Lukács la noción de *transcendental homelessness* —cuya traducción mejor, dado el contexto, considero «desarraigo trascendental»—, Tally propone una asociación de conceptos que debieran explicar el sentir particular del ser humano en la espacialidad física y/o figurada de la posmodernidad. Una etiqueta («posmodernidad») que epocalmente quizá explicaría mejor a Moyano que a Hernández, pero que a nivel exegético encuadra perfectamente a los narradores hernandianos, más si damos por buenas las premisas fijadas al final del capítulo anterior (Tally, 2013: 55 ss.).

Tally vincula el existencialismo de raíz sartreana con el *Angst* que definió Heidegger como, esencialmente, un sentimiento de «no sentirse en casa (en el hogar) en el mundo»; la relación con su concepto del *Dasein* es casi automática. El ovillo conceptual, complejo pero muy sugerente, queda completo con el hilo, iniciado por Freud, de lo siniestro, que de todos modos siempre parece orbitar en la atmósfera de la crítica hernandiana: como sabemos, la expresión original en alemán es *Das Unheimliche*, del adjetivo *unheimlich*, que se opone a *heimlich*, una de cuyas posibles traducciones (apuntada por Freud mismo) sería «familiar», incluso «hogareño». Gullón, por su parte, apunta que los espacios vitales que identificamos tienen «un detrás y un delante»; así, el «detrás» estaría formado por la historia (individual y colectiva), «que no es tan solo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a una paralela variación en el ser» (Gullón, *op. cit.* 21). Los narradores-personaje de las novelas que nos ocupan transitan de continuo por ese sentimiento de «sinhogaridad», y revisan obsesivamente su historia: los viajes físicos que realizan, que obviamente los conducen a un «delante» geográfico, los abocan también a esa posibilidad de cambio. El análisis de sí mismos, que tiene lugar tanto hacia el presente como hacia el pasado, siempre se detiene ante las posibilidades del futuro. Rolando escribe: «nos agarró un oleaje histórico, hermanito, de aquí a que el envión llegue a alguna costa y luego vuelva para adentro en el movimiento del mar, que es olvidadizo y tiene otros relojes, va a pasar un tiempo que está por encima de diagnósticos y abarca muertes y nacimientos» (Moyano, 1984: 37). El narrador de Hernández, en cambio, ignora esas posibilidades, y si hay una personificación de ese tiempo por llegar es el infame «Mandolión» que lo importuna durante todo el viaje.

Esta clase de vivencias se explican mejor atendiendo a la esquematización del espacio sonoro que propone Schafer. En primer lugar, durante los desplazamientos, más sin son forzosos y por terrenos desconocidos, el paisaje sonoro comienza a volverse

escurridizo, maleable, y se difumina hasta que queda totalmente desenfocado, o se satura progresivamente hasta que su característica más dominante es el ruido en el sentido acústico, pero también en el informativo (esto puede verse con especial claridad en *Libro de navíos y borrascas*, cuando se cruza el ecuador o cuando Rolando advierte el cambio de las estrellas, connatural al cambio de hemisferio en el viaje de Sudamérica a Europa). El efecto que puede llegar a darse es el de un paisaje sonoro en el que ya no hay marcas (recordemos que en inglés, en el original, son *landmarks*, mojones que no pueden cambiar de sitio), y la sensación de hostilidad, de entrada, ya no decrece. En segundo lugar, como ya comencé a sugerir, un medio de viaje habitable, especialmente uno que se ocupa durante varias jornadas, deviene él mismo en «micropaisaje» sonoro, con sus propias marcas y sonidos elementales (por ejemplo: en el *Cristoforo Colombo*, el ruido de los motores, las sirenas, el rumor del mar). Téngase en cuenta de ahora en adelante, pues esta característica del espacio musical o sonoro se configura como otra de esas capas que terminan pasando inadvertidas, por su escaso grosor y su dispersión general a lo largo del texto.

En el *Libro de navíos y borrascas* (1983), Daniel Moyano propone un desarrollo narrativo parecido: el protagonista, el intelectual y violinista Rolando —también correlato del autor—, relata su viaje a bordo del *Cristoforo Colombo*, un barco italiano⁷⁶ que cubre el trayecto Buenos Aires–Barcelona con un pasaje formado mayoritariamente por refugiados de las dictaduras argentina y uruguaya; en la vida de Daniel Moyano este viaje comenzó el 24 de mayo de 1976. La voz que narra esta novela, más extensa que *Tierras de la memoria*, también se caracteriza por las abundantes digresiones y analepsis y, en general, oscila entre la crónica del viaje, lo memorialístico y la especulación sobre el futuro. La tendencia del discurso a la evasión es constante: se incluyen historias interpoladas (a veces de una longitud considerable, como la de la hija del guardafaro), y el foco narrativo se desplaza de continuo a los personajes secundarios, aunque la mirada y la escritura son siempre los de Rolando.

La acción, tras un preámbulo expositivo que por cierto se ubica en otro lugar, se inicia con Rolando limpiando su violín, al que llama «el *Gryga*» (por su lutier) en el porche de su casa riojana, a la sombra de una parra, en una escena de un bucolismo

⁷⁶ El *Cristoforo Colombo* existió realmente. Con bandera italiana, el transatlántico fue botado en 1953 y desmantelado en Taiwan en 1982; entre 1973 y 1977 cubrió el trayecto entre Génova y Buenos Aires, con escalas en Barcelona, Río de Janeiro y Montevideo, tras lo cual pasó a fungir de hotel flotante en Puerto Ordaz, Venezuela, hasta 1981.

exacerbado. Un excursio sobre las virtudes y cuidados del instrumento es bruscamente interrumpido por los agentes golpistas, que detienen a Rolando y se lo llevan con tanta prisa que no tiene tiempo de guardar el *Gryga* en la caja: «¿Rolando? Sí. Me llevaban, sabían mi nombre, eran tres [...]. El violincito, colgado de la parra para que tomara un sol modesto, se me fue alejando. Lo quieto era yo y era el violín lo que se iba» (1984: 11). El micropaisaje sonoro es perturbado por una voz humana («por el tono de voz que usó uno de ellos para decir *¿Rolando?* supe enseguida que ni siquiera tendría tiempo de entrar por última vez en mi casa»). El violín se convertirá, de aquí en adelante, en un símbolo de todo lo perdido en el presidio y el exilio: la tierra, la música, la voz propia. El narrador sabe que no va a regresar; el paisaje se queda *en* el violín: «en el momento en que lo miré, el violín giró colgando del hilito y relumbró en la luz [...]. Ese relumbre que duró unos segundos y desapareció en el giro del instrumento fue lo último que vi de mi provincia» (*ibid.* 12).

Rolando opta por lo contrario: divaga y abre un abanico de posibles yoes futuros, de «variaciones del ser» que tan pronto lo encuentran solo y arruinado en Madrid como emparejado con la ilusoria Nieves, sobrina del cocinero del barco, con la que decide que para dentro de unos años ya habrá tenido un hijo.

Tally, en su ensayo, explica partiendo de Sartre esta necesidad de autofabulación, sea a través de la introspección herandiana o de la producción de futuribles de Rolando:

One must have the freedom to create one's own meaningful existence, establishing a sense of place and purpose in the world, via a project in which the individual subject orchestrates the elements or aspects of life in some meaningful way [...]; Sartre's answer is that we create meaning or give shape to our existence through our projects. In the anxiety that causes one to feel disoriented or lost, one has the freedom to project a kind of schematic representation of the world and one's place in it (Tally, *op. cit.* 65-66).

Con parecida intención, Rolando dice lo siguiente acerca del *Cristoforo Colombo*:

Arca para guardar virtualidades, objetos en proceso de génesis que hay que alimentar con el deseo hasta que crezcan, y volcarlos después en la realidad que nos imponen, aunque más no sea para enrarecerla. Ficción contra ficción, algo parecido a acoplar palabras propias a las del interrogador, para descolocarlo y hablar de igual a igual. Un barco para asegurar la existencia precaria de las virtualidades (Moyano, 1984: 61).

Ahora bien, en la novela de Hernández el individuo y su mundo interior son la única barrera que se interpone entre el desamparo del yo y su integridad, su perduración; lo hostil es el afuera. En Moyano, como se puede ver, el territorio no amenazado (o no amenazante) expande sus límites y queda equiparado al espacio del barco y el resto de refugiados. En esta dinámica en la que el viaje es un hecho traumático pero el destino una alternativa esperanzadora, el medio por el que se desplazan, el mar, deviene también un espacio hostil, planteamiento que resulta evidente en la historia del guardafaro.

Ya Bachelard, en *El agua y los sueños* (1ª ed. 1942) cuestionaba la validez onírica del mar, sosteniendo que «el agua del mar es un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres» (Bachelard, 1994: 250); las cursivas son suyas. Esta percepción del mar como ente y espacio hostil radicaliza el sentimiento de «sinhogaridad» propuesto por Tally, pero además, el inconsciente marítimo que define Bachelard «es un inconsciente *hablado*, un inconsciente que se dispersa en relatos de aventuras, un inconsciente que no duerme. Por lo tanto, enseguida pierde sus fuerzas oníricas» (*ibid.* 251). Para Rolando el mar, el espacio global en que se mueve, no puede sugerir proyecciones autónomas ni positivas; el único creador capaz es el propio individuo.

1.3 Lugares seguros

Un «lugar seguro», en nuestro contexto y en el de nuestros narradores trasterrados, es aquel espacio virtual, a menudo apenas el del propio individuo, que, en combinación con la música, adquiere entidad completa, y concede asilo a los personajes, que casi lo perciben —o lo construyen— como si verdaderamente fuera un lugar, un espacio tangible y protegido. ¿Cómo y cuándo entra en juego la música en los sistemas de defensa que los narradores y protagonistas necesitan en sus viajes? En el caso de Rolando, ocurre progresivamente a varios niveles. En primer lugar, su relación con la música es algo que el trauma del destierro no ha podido eliminar. Cuando ya navegan mar adentro el viajero rememora: «a mil doscientos kilómetros de aquí está lloviendo sobre el *Gryga...*»; sigue un largo y hermoso pasaje sobre su violín y su vínculo con él. Pero, además, enfrentado al reto de narrar ese trauma, el escritor se cuestiona:


[Quizás] a esta altura final del segundo milenio y la destrucción de casi todo no valga realmente la pena contar nada, para qué. Más práctico y menos duro sería

intentar una canción, una vidala o baguala o qué se yo, algo que en vez de meterte más en el mundo te saque de él. Una canción como una tregua. Y con cuatro estrofas todo dicho, como en la vidala (1984: 12).


En un momento de la travesía se organiza un concierto, un recital de guitarra que se organiza sobre la cubierta del barco; Rolando abre un largo paréntesis para contar la historia de la guitarra de Fede, como hizo antes con su violín, mientras aquel toca canciones tradicionales del norte —sobre todo vidalas—, que le permiten volver a abstraerse de la realidad del viaje. No solo eso: el narrador ya había declarado en las primeras páginas el dominio de la música sobre el lenguaje, si recordamos ahora ese «no sé si va a salir» que comenté en el capítulo anterior.

Con todo, la apelación definitiva al poder de la música viene más adelante. Comienza como un juego, mientras especula sobre su hipotético hijo en España (conviene recordar que Moyano hizo ese mismo viaje pero con Irma, su mujer, y sus dos hijos; el miedo por el futuro de los niños no debió de ser ningún esfuerzo imaginativo). En caso de que vinieran a llevárselo, como a él cuando estaba limpiando el violín, ¿cómo ocultarlo de los captores? Rolando juzga que lo mejor sería darle un nombre musical en lugar de un nombre hablado, y comienza a proponer variaciones, en fragmentos de partituras, difíciles de tocar o, en cualquier caso, imposibles de pronunciar salvo para los conocedores del secreto. En las páginas de la novela (*op. cit.* 74-75) se reproducen las ideas musicales:


Necesito un nombre difícil de nombrar, especialmente por los que tienen el maldito oficio de ir a sacar a la gente dormida de su casa. Imposible pensar entonces en los nombres convencionales. Escondérselo en un sonido que ninguna voz humana pueda cantar y solo algunos instrumentos ejecutar:




o complicarlo más todavía, algo que exija abrir bien la mano, o mejor un acorde teórico, de modo que aun con una guitarra a cuestas fuera difícil llamarlo:



nocturnidad tengan que llamarlo para saber quien es el susodicho se encontrarán con esto:



y claro, eso es imposible con la voz, y así él tendrá la vida asegurada por lo menos dentro de un ciclo natural. Lo cual no significa que nadie pueda nombrarlo. Las personas que él elija podrán deshacer momentáneamente el acorde y despacharse con un silbido que diga



que viene a ser un mote cariñoso, algo así como che Petiso. ¿podrías venir un momentito?

El deseo de Rolando es el de ocultar al hijo aún no nacido *en* la música, como si esta fuera no ya un espacio, sino una suerte de dimensión, otro plano de la realidad donde se puede ser y estar, pero no ser visto; y como ese lugar está hecho de un código que solo

unos pocos conocen (y los antagonistas, en Moyano, siempre son tercos, ignorantes, carecen de sentido estético y son músicos nefastos), quienes sí lo conocen estarán seguros allí. «Necesito un nombre difícil de nombrar», escribe el futuro padre, «o mejor, un acorde teórico». El silogismo es sencillo: si a uno no se le puede nombrar —y el exilio de Rolando, como el de Moyano, comienza así, cuando el Poder se presenta en sus puertas y dice sus nombres—, uno no está en el mundo de los que nombran.

El narrador creado por Hernández describía en *Por los tiempos de Clemente Colling*, (1942) la huida del mundo tangible en pos de una pieza de música: «yo no quería salir de casa [...]. Había empezado a desencadenar furia a favor —o contra— del *Carnaval* de Schumann y me había prendido de él con todas mis fuerzas» (NC 194); la naturaleza de la música reificada cambia, y pasa de ser un objeto al que aferrarse a ser un recinto en el que se puede entrar: «la noche antes había revuelto en él las manos, la cabeza y toda el alma hasta muy tarde». Algo similar sucede con el relato «Mi cuarto en el hotel», anterior, donde leemos: «había pensado cosas que me parecía que me agrandaban el espíritu, las paredes y las cosas me daban la sensación de estar saturadas de aquellas cosas, como si fueran las maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años» (NC 530). El narrador hernandiano, de cara a sus recuerdos, sugiere también la misma capacidad de la música que se manifiesta en el concierto a bordo del *Cristoforo* para compartimentar la realidad y establecer «treguas» con ella; rememora uno de los primeros conciertos a los que asistió de niño, en el que se sentía vivamente incómodo y azorado, y escribe:

Llegado el momento de oír música, por más prevenidos que estuviéramos, el arte invitaría a aflojar los frenos de la autocrítica, se produciría como una convencional libertad de relacionar el sentimiento del arte con nuestra historia sentimental y se permitiría y se justificaría la distensión de nuestros músculos y el abandono de nuestra conciencia [...]. El que observara los momentos en que se pasara al estado provocado por el arte, vería cómo naturalmente se iban esfumando poco a poco los límites en que se vivía un rato antes (NC 181-182).

El fragmento pertenece a *Por los tiempos de Clemente Colling*. Es evidente que el recurso del arte como evasión de un cronotopo impuesto no es nada nuevo en la literatura, pero sí es llamativa la sinergia entre música y palabra que hay en estos relatos. Una vivencia tan intensa de la música resulta natural, al cabo, en dos autores que pasaron toda su vida intelectual divididos entre música y letras, y que tantas veces, por razones

diferentes cada uno, necesitaron inventar refugios y pensar vías de fuga a las que solo ellos pudieran acceder.

En *Spatiality*, Tally sugiere que, en este nuevo enfoque de la literatura como un fenómeno esencialmente espacial, si los libros actúan como y se leen como mapas, los escritores devienen cartógrafos de los mundos a los que dan lugar, y los lectores deben leer como leería un geógrafo. Esta analogía cuadra especialmente bien para con estas dos novelas, dado que en el fondo ambas consisten en dos narradores que dibujan mundos propios mientras son llevados a destinos que no deseaban en el mundo real.

Para encajar aun mejor con la idea de un mapa o planisferio, el mundo creado termina donde termina el mapa, especialmente si el mapa es una esfera. *Tierras de la memoria* y *Libro de navíos y borrascas* presentan una estructura absolutamente circular: ambas son discursos enunciados en el desplazamiento, ambas empiezan y terminan cuando lo hace el viaje, y ambas empiezan y terminan con los mismos elementos narratológicos. Cuando el mapa dibujado por el autor, el mundo particular por el que nos ofrece transitar, choca con el mundo real, el discurso de lo imaginado dentro de la narración choca, inevitablemente, con el discurso de lo narrado, y por eso las dos historias acaban con absoluta brusquedad cuando acaban los desplazamientos. El pianista de Felisberto Hernández sigue sentado en el tren, molesto con su compañero de viaje, y describe su «despertar» con una intensidad inusitada: «después de haber dado el grito que hizo derrumbar las paredes del sueño y me dejó con los ojos abiertos en plena noche, seguí revolviendo los escombros para ver de dónde había salido el grito» (NC 277); los «escombros» forman parte de las «tierras de la memoria» que ha recorrido durante el viaje.

Solo el último párrafo de la novela, en el presente de la enunciación, sucede fuera del tren. El Rolando de Moyano, recién desembarcado en el puerto de Barcelona, escribe: «íbamos sobre un mapa que no habíamos dibujado nunca en el cuaderno, con una idea muy vaga de sus contornos». El anciano que le acompaña en el taxi le pregunta: «¿Usted cree que volveremos pronto?». «Justo a tiempo para podar la viña» (1984: 315), contesta Rolando. Su último pensamiento en la novela es para la parra donde había quedado colgando el violín. Los dos narradores describen mundos donde la realidad necesita ser mantenida a raya, necesita ser reimaginada por los sujetos que la transitan, y los dos cuentan viajes donde los anclajes con el origen geográfico y personal de cada uno necesitan ser invocados y reafirmados cuando hay ocasión. La propia individualidad y la dimensión de lo musical como expresión y salvaguarda de la misma actúan como pasajes

seguros hasta el final de estos viajes, y, en cierto sentido, también como pasajes de vuelta. La decisión autoral de desafiar la linealidad temporal y la coherencia espacial forzada por ellos mismos resulta totalmente con la concepción diseminada y poco hilvanada del mundo contemporáneo que sancionaba Tally. Como escribía Bertrand Westphal en referencia a Heráclito, en la narrativa de finales del siglo XX «la metáfora del río ya no es válida» («*The river metaphore is no longer valid*»; Westphal, 2011: 15), y un continuo espacio-tiempo fragmentado y hostil empuja a los personajes a crear el suyo propio, en el que la entereza del individuo es una prioridad por encima de la linealidad e incluso de la presencia efectiva del continuo. Sea como sea, ambos autores conocieron los modos diversos de la distancia y la desubicación espacial y social forzada (habría que considerar también el año que Hernández pasó en París, intentando asegurarse un lugar en la escena literaria europea); ambos se encontraron a menudo, literalmente, fuera de lugar. Tampoco es casual, por ello, que los viajes de ambas novelas comiencen con un trauma y un desarraigo.

Ni la asociación de las obras que comenté anteriormente, ni su disposición como crónicas de viajes (excéntricas, eso sí), ni las similitudes entre sus autores y protagonistas son casuales, pues Hernández y Moyano ejercieron como músicos profesionales durante años. Si bien el primero nunca conoció el exilio político, y acabó escorándose hacia un anticomunismo muy alejado del ideario izquierdista de Moyano, comparte con el argentino la vivencia del músico viajero, casi ambulante: trabajó como pianista de cine mudo, tocó en cafés y en residencias particulares, pero, lo que para el caso es más relevante, se extenuó en repetidas giras por las provincias de Argentina y Uruguay como pianista solista, o en compañía del poeta Yamandú Rodríguez.

Los esfuerzos de Hernández por subsistir como músico «serio», que se alargaron casi hasta 1940, hablan de una vida ingrata y llena de desengaños —«una vida de tipo sentado en la cama de una pensión esperando que llegue la hora del concierto», en palabras de Marcos Abal (2011)—, como queda patente en una carta del autor a Lorenzo Destoc, donde relata la pugna para lograr que los caciques del casino le pagaran un concierto en Chivilcoy, la ciudad argentina de provincia donde —la anécdota ya es famosa— casi coincide con Julio Cortázar, que por entonces vivía allí, pero ese fin de semana se encontraba en Buenos Aires:

A la noche reacción y la batalla más grande que he librado en mi vida. Fue junto a un billar, no me hicieron sentar para no perder tiempo y despachar pronto.

Exposición de argumentos, soluciones, llamado a la cultura: todo negado. Insistencia, brazos cruzados. Silencios terribles. Yo, sudores fríos, pensamiento en mi propósito de lucha, familia, amigos y compañeros de pieza... Nueva embestida, nuevo fracaso; tratar de que no se vayan del billar (Hernández, 2015b: 57).

La narración continúa hasta que un rico de la villa decide desembolsar una cantidad simbólica. Daniel Moyano conoció experiencias parecidas durante sus años como miembro del Cuarteto de Cuerdas (más adelante Orquesta de Cámara) del Conservatorio Provincial, con el que realizó muchos conciertos por la Argentina rural, especialmente en la provincia de La Rioja. El tono discursivo de estas experiencias, cuando las recupera en su narrativa breve, es más amable y optimista que el de Hernández. Además, el viaje principal de su vida fue el que se narra en el *Libro*, y no tuvo trayecto de vuelta.

En «Mi cuarto en el hotel» (NC 530 y ss.). El narrador recuerda, estando en su cuarto, que allí «había leído libros interesantes» y pensado cosas que «agrandaban el espíritu»: «las paredes y las cosas me daban la sensación de estar saturadas de aquellas cosas, como si fueran maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años» (*id.*). Los juegos de personificación de lo inerte y de cosificación de lo animado — de los humanos, sobre todo— son muy habituales en Hernández, pero este tipo particular de musicalización de los espacios en la realidad narrada lo es menos, y por cierto que lo es menos todavía en obras más tardías, los textos posteriores a 1944. De hecho, la música puede construirlos por sí misma: «yo no quería salir de casa [...]. Había empezado a desencadenar furia a favor —o contra— del *Carnaval* de Schumann y me había prendido de él con todas mis fuerzas» (NC 194); la naturaleza de la música reificada cambia, y pasa de ser un objeto al que aferrarse a ser un recinto en el que se puede entrar: «la noche antes había revuelto en él [en el *Carnaval*] las manos, la cabeza y toda el alma hasta muy tarde» (*id.*).

En «El convento» aparece por primera vez claramente este motivo: «aquel enorme comedor que nos dejaba mucho espacio de unos a otros nos daba un pequeño e importante mundo». Para el narrador, la voluntad de encontrar lugares así nace de una cierta hostilidad percibida en el mundo que le rodea, de la necesidad de calma y refugio en el mundo moderno: «el vacío del gran comedor nos servía para apoyar un poco el pensamiento y el espíritu» (NC 121). Ocurre algo similar con ese cuarto de hotel ya mencionado, donde «había pensado cosas que me parecía que me agrandaban el espíritu, las paredes y las cosas me daban la sensación de estar saturadas de aquellas cosas, como

si fueran las maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años» (NC 530).

La progresiva musicalización de los espacios, incluidos los espacios del recuerdo —el cuarto del hotel empieza a ser *como* un instrumento *a posteriori*, no cuando durante la experiencia directa, que está en el pasado— se solapa, en Hernández, con su fijación por la vida independiente de los objetos inanimados, que alcanza su paroxismo en textos como «Menos Julia» o «El acomodador» (ambos en *Nadie encendía las lámparas*). Es en estos momentos de hiperestesia cuando parecen darse dos tipos de reacciones opuestas en el narrador hernandiano: o bien se desencadena una «reconciliación» del narrador con los espacios que habita o atraviesa, o bien la sensación de extrañamiento y hostilidad aumenta sensiblemente. En ambos casos, en el texto estas experiencias se manifiestan como instantes de plenitud, donde la parcela de realidad narrada parece completa, estable, perdurable. El final de *El caballo perdido* es un buen ejemplo de esto último:

Celina y todos aquellos habitantes de su sala me miran de lado [...]. Aquellos espectros no me pertenecen. ¿Será que la lámpara y Celina y las sillas y su piano están enojados conmigo porque yo no fui nunca más a aquella casa? Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos: pero no puedo encontrar las miradas que aquellos «habitantes» pusieron en él (NC 236).

La luz, la música, la profesora y el espacio en que forman un todo encapsulado en otro tiempo. Si este espacio que una vez fue lugar seguro se ha perdido en el recuerdo, y ahora es hostil; como también es un espacio hostil y evanescente, como en fuga, el del final de «Nadie encendía las lámparas» al que ya me referí: «los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas» (NC 287). Es un efecto totalmente cinematográfico, un *fade to black* de manual: la disolución del espacio, narrada por el sujeto que ya no encuentra lugares seguros.

El oscurecimiento de los espacios continuará hasta alcanzar cotas siniestras («siniestras» en el sentido freudiano, el de *Unheimlich*, como querían nuestros teóricos espacialistas) en «Menos Julia», donde la frase admonitoria del deuteragonista impregna todo el relato: «todo ocurrirá en un túnel» (NC 312). La necesidad de estos refugios, a veces físicos, a veces conceptuales, suele nacer sobre todo de la percepción del mundo y

los demás como un todo vagamente hostil, o de la percepción del propio espacio personal invadido por los otros. Así, en el principio de *Tierras de la memoria*: «yo tenía la mala condición o la debilidad de no poder aislarme del todo de las personas que me rodeaban [...]. Ellas, con su manera de sentir sus vidas, entraban un poco en la mía y según fuera la calidad de esas personas, así sería el sentido que tomarían los instantes que yo viviría junto a ellas» (NC 238-239). El invasor, en este caso, es el infame Mandolión, que mortifica al personaje durante casi todo el viaje. De ahí la necesidad de un lugar como el baño de la casa de Mendoza, evocado desde el tren: «una soledad agradablemente sumergida en un baño de agua tibia [...]. Miraba los objetos que había encerrados conmigo y pensaba en las personas que un momento antes habían estado en la sala; yo había tocado el piano y conversaba...». Para el narrador parece más grato recordar refugiado los acontecimientos inmediatos, la música y la reunión social, que vivirlos en tiempo presente:

Aquella noche en Mendoza yo reconocía la realidad presente por su angustia. Pero si ahora tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril, es porque aquel día que salía de Montevideo, acompañado por el Mandolión, no solo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta de que la tendría conmigo para toda la vida. Ella estaría en mí aun cuando yo pensara en las cosas más diversas (NC 268-269).

La respuesta a las violaciones del espacio virtual propio, a pesar de esa asunción de la angustia inherente al yo —que no tiene por qué ser extensiva al resto de la obra hernandiana, pero sí parece permearla de todos modos—, es esa búsqueda de un espacio distinto. Al final de esta misma *nouvelle*, cuando el tren ya se acerca al destino: «decidí sumergirme en mis cuadernos»; el refugio en la propia escritura. Pero naturalmente es la música la que favorece las asociaciones más intensas. El narrador habla amplia e inspiradamente sobre la percepción de la música, y escribe: «la parte que se llegaba a sentir era de un dolor dulce y se descubría que a pesar de parecer nueva, había estado esperando que la despertaran; había estado escondida, llena de simpatía, en un lugar disimuladamente preferido de nuestro pasado» (NC 278). De nuevo se configura un espacio virtual para alojar allí la música, lo intangible. Más adelante, cuando detalla el proceso de descubrir una nueva música y apoderarse de ella, el viaje real por la ciudad en busca de la partitura deviene un viaje figurado en pos de la música en sí:

Apuraba los pasos hasta que me dolían las piernas; iba a su encuentro sin saber dónde la encontraría; como si fuera a buscar una mujer dormida en algún lugar del bosque; y aunque ella no me conociera yo tendría el privilegio de poder tomarla [...]. Aunque en la casa de música hubiera varios ejemplares yo pensaba que ella era una sola; ver varios era como un defecto de la visión [...]. Antes de llegar a mi piano había tropezado con mil cosas por el camino, había mirado y dejado de mirar la pieza mil veces y ya sabía de memoria el olor del papel y la tinta (NC 194).

La erotización de la música reificada en la partitura es evidente; también la personificación, feminizada, de la partitura misma («aunque muchos otros la hubieran tocado y ella los conociera a todos, ahora no tendría más remedio que permitirme una experiencia personal»). No solo es un ejemplo logrado de oscilación entre el espacio real y el figurado, el objeto tangible y la obra intangible que contiene, sino también una muestra inspirada del humorismo de Hernández. Muy poco dado a los pasajes de contenido sexual, aquí el narrador se apresura a culminar el proceso en un clímax cargado de ironía y no exento de cierta altura lírica, sin revocar el dominio de la dimensión espacial en lo narrado: «por fin, cuando me había encerrado con ella en la sala de mi casa, la ponía en el atril del piano como quien coloca una imagen en un altar» (*id.*); y aún redondea la broma, al final del párrafo: «yo tendría que volver a encontrar la circunstancia en que aquellos sonidos combinaran su proximidad secreta y entonces aparecería el milagro» (*id.*).

La construcción definitiva del espacio seguro pasa por el control absoluto del paisaje sonoro, que se da a través de proposiciones ligeramente distintas en ambos narradores. Tiene que ver con el túnel de «Menos Julia», de Felisberto Hernández, aunque este intento se presenta como una tentativa más, no tango como un triunfo total. Pero el elemento fundamental está ya ahí: el espacio ha sido construido y acondicionado desde cero, ha sido concebido como un espacio deseado, que ha de ser ocupado por su creador y cumplir para ello unas condiciones muy concretas, sean las que sean. Ahora bien, en *The tuning of the world*, Schafer se refiere a la figura del «arquitecto sonoro» (*sound designer*), una condición de la que muchos participamos en pequeños porcentajes, pero que debería convertirse en un curso de acción consciente y más sistemático si queremos preservar y proteger los paisajes que aún no nos son hostiles.

A menudo, cuando la música se reifica en objetos o lugares particulares, en estas ficciones, asistimos a pequeños intentos del narrador o los personajes por alterar el espacio sonoro en que se encuentran. Cargar el piano con las mulas a través de la cordillera en *Tres golpes de timbal* es un buen ejemplo de ello, y el narrador hernandiano

queriendo enterrarse en la partitura del *Carnaval* de Schumann en *Por los tiempos de Clemente Colling*, otro. Los minalteños esperan conseguir, instalar y preservar un receptáculo físico (el piano) para la música (la canción del gallo blanco); el joven alumno de Colling, por el contrario, quiere entrar él mismo en la música, habitar un espacio imposible. La concepción de Villa Violín en *El trino del diablo* es un intento fallido a mayor escala: Triclinio, que en principio concibe la Villa como el paraíso de los músicos, el espacio sonoro ideal, pronto descubre allí la realidad y la miseria. Horacio, el protagonista de *Las hortensias*, también pasa el relato tratando de construir un espacio que cuadre con las ideaciones de su fantasía, en la «casa negra» pero sobre todo en las vitrinas donde monta escenas con las muñecas. El fracaso de Horacio termina en locura y en el «ruido de las máquinas», que ha perturbado el espacio sonoro de la casa desde el principio.

El relato donde se realiza en plenitud el diseño y el cierre de un espacio seguro ideal es *La casa inundada*, de Hernández. Margarita, la dueña, ha inundado su casa y los terrenos que le corresponden, y la ha convertido en un espacio donde ella marca todas las reglas: cuando se encienden y apagan las bombas para que circule el agua; bajo qué circunstancias se da el rito de encender velas en las budineras que flotan, y cuándo debe hablar o venir a hacerle compañía su invitado —el correlato de Felisberto Hernández, un pianista desempleado que andaba por Buenos Aires y fue contratado para esta tarea. Fue, editado en compañía de «El cocodrilo» y la «Explicación falsa de mis cuentos», el último libro en publicarse en vida de Hernández, y la tendencia a la ritualización y el artificio alcanza aquí cotas notables. Buena parte del tiempo, que transcurre con extrema lentitud, consiste en esperas y amagos de acción, y casi todo el resto del tiempo el narrador y la señora navegan por la casa y el recinto en una barquita de remos. En ese lugar ideal, todos, menos Margarita, son extraños. Hay un pequeño incidente con el agua, que circula demasiado rápido unos momentos, y un equilibrio se rompe:

A pesar de la velocidad de la corriente sentía pensamientos lentos y me vino una síntesis triste de mi vida. Yo estaba destinado a encontrarme solo con una parte de las personas, y además por poco tiempo y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera dónde iba. Esta vez ni siquiera comprendía por qué la señora Margarita me había llamado y contaba su historia sin dejarme hablar ni una palabra; por ahora yo estaba seguro que nunca me encontraría plenamente con esta señora (NC 426-427).

Tras el desencuentro por la ruptura de las condiciones rituales e ideales del agua, el pianista es despedido, sin aspavientos. Y antes de marchar, Margarita trata de explicarle el porqué de su lugar seguro: «Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices (por eso le había dicho a María que estaba sorda y que sólo debía hablarle por teléfono). También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas» (427). Ahora bien, antes de finalizar, deberíamos sopesar algunos motivos recurrentes en Hernández que aquí confluyen y se mezclan con la nueva escenificación, la mirada del espectáculo del narrador-espectador, ya apenas sujeto. Si tenemos en cuenta las disociaciones del yo habituales en la ficción de Hernández, el espacio onírico en el que se desarrolla la acción con toda normalidad, los caprichos continuos de «la señora», el flujo normalmente tranquilo del agua, en la que flotan velas que simbolizan recuerdos, según la propia Margarita; y si tenemos en cuenta, en fin, que la «Explicación falsa de mis cuentos» es donde Hernández compara su proceso de composición de cuentos con el hallazgo de una planta y su crecimiento, y que en la casa inundada a veces «las plantas aparecían demasiado amontonadas, como presagios confusos; y entonces la señora Margarita las mandaba cambiar» (*id.*); entonces resulta difícil no ver una alegoría, en la casa inundada, de la mente del narrador, una alegoría en la que la señora Margarita es la conciencia («ella», en el *Diario de un sinvergüenza*) y el narrador puede ser el intelecto, o el cuerpo («el sinvergüenza»), pero en todo caso está a merced de ella, que pasa los días en argumentos circulares, haciendo flotar y hundiendo recuerdos y tramando relatos, en busca de oyentes, pero en un espacio ensimismado y único donde no cabe nadie más.

Es como si Hernández hubiera tomado la idea del lugar seguro, envuelto en el silencio y el agua, inexpugnable y detenido en el tiempo, y lo hubiera llevado demasiado lejos, dando lugar a un espacio que rebasa la categoría y donde la música está siendo definitivamente desplazada por el murmullo del agua, en el que se confunden otros: el de la memoria, el de la conciencia y el del tiempo.

2. «Un tiempo liberado de medida»

El seminario que congregó a Roland Barthes, Luciano Berio, Gilles Deleuze, Michelle Foucault y Pierre Boulez para debatir sobre música en el IRCAM de París, en febrero de 1978, debió de ser algo memorable. La intervención de Deleuze, que era en primera instancia un comentario a la de Boulez y su selección de cinco obras contemporáneas para ser escuchadas y discutidas por la concurrencia, quedó registrada y más adelante se publicó bajo el título *El tiempo musical (Le temps musical)*.

Toda la intervención de Deleuze tiene un eje conductor claro, que, sin aplicación directa a lo musical, ya había planteado en su libro anterior *Mil mesetas* (a cuatro manos con Felix Guattari): la tensión entre el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado, y, en este caso, las posibilidades de la música para adoptar uno y otro. *Sotto voce*, persiste en todo el ensayo una pregunta más: ¿hay uno que le sea más propio que el otro, o uno que le sea propio exclusivamente? La diferencia entre el tiempo pulsado (*temps pulsé*) y el no pulsado (*non pulsé*) debería ser perceptible en la mera audición de la pieza: el primero es el tiempo de la medida, el que se expresa en las divisiones en horas, minutos, etc., y con el que habitualmente establece relación un sujeto; el tiempo no pulsado, sin pulso (como una música sin compás y sin unidad metronómica) es pura duración, puro transcurso, y solo establece distinciones entre lo que es y lo que no, es decir, entre lo sucedido y lo que está por suceder, pero no admite un solo principio que fragmente y regularice sus unidades: «el primer rasgo de este tiempo, el más evidente, es que se trata de una duración, es decir, de un tiempo liberado de medida, sea regular o irregular» (Deleuze, 2013: 13).

Cuanto menos se preocupa la música de responder a sus marcos normativos (la tonalidad y el temperamento, que son maneras estrictas y *pulsadas*, en el sentido deleuziana, de parcelar el sonido según su altura; los compases regulares, que hacen lo mismo con ella según su duración), más se parece a otras actividades que no están, en el fondo, reguladas por tiempos pulsados, como el vuelo (el ejemplo también es de Deleuze), tiempos donde además las divisiones entre eventos no son discretas. ¿Cómo articular, entonces, estas duraciones? Y, puesto que nos atañe directamente, ¿existen ejemplos narrativos de este tiempo no pulsado, de estas duraciones en transcurso? Desde luego, como veremos más adelante, el tiempo no pulsado no parece diferente del tiempo del mito tal y como lo plantea Lévi-Strauss, pero el propio Deleuze es más concreto y pone como ejemplo la estratificación temporal de las novelas de Marcel Proust; uno de los autores

que sabemos que Felisberto Hernández, por cierto, leía con interés, y cuyos modelos de tiempo ficcional pueden describirse con precisión, precisamente, como acumulaciones de estratos en conexión.

La pérdida de jerarquía de unas notas sobre otras que se precipita con la llegada del siglo XX y los atonalistas reclama otra manera de entender sus interrelaciones, casi siempre desde el cromatismo, y lo mismo sucede con la relativización de sus divisiones temporales; disuelta la noción de jerarquía o medida regular, nos hallamos ante un cúmulo de «moléculas sonoras», distintas duraciones, timbres y alturas que, como planteaba Adorno con respecto a Schoenberg, se nos presentan como problemas sucesivos en cada una de sus disposiciones, y no como soluciones o pasos enlazados para resolver un único problema común (el de la forma regular, que antes —antes del finales del s. XVIII— fue el de la mimesis): «un tiempo no pulsado es un tiempo hecho de duraciones heterogéneas, cuyas relaciones descansan sobre una población molecular y no sobre una forma métrica unificante» (Deleuze, *op. cit.* 17).

Así las cosas, quien escucha tiene dos formas posibles de establecer sus propios parámetros para esas duraciones y alturas heterogéneas. Una, menos activa, pasa por entregarse a la evocación, la libre asociación de ideas, «como Swann, que asocia la pequeña frase de Vinteuil con el Bosque de Boulogne», apunta Deleuze, de nuevo refiriéndose a Proust; así funciona también el mecanismo que dispara el recuerdo del narrador de *Tierras de la memoria*, cuando desde un tren recuerda el otro, o al Juan de *Dónde estás con tus ojos celestes*, que a partir de la canción recuerda casi siempre las mismas secuencias de eventos.

Pero en un nivel de mayor tensión, ya no es que el sonido remita a un paisaje, sino que la música despliega un paisaje sonoro que le es interior. Liszt impuso esta idea del paisaje sonoro, y con una ambigüedad tal, que ya no se sabe si el sonido remite a un paisaje asociado o si, por el contrario, un paisaje está de tal forma interiorizado en el sonido que ya no existe más que en él (*ibid.* 21),

Así, el tiempo no pulsado termina propiciando «el nacimiento de una materia liberada de la forma». Si, hasta el colapso de la tonalidad y la temporalidad regular, «la música clásica europea podría definirse por la relación de un material auditivo bruto con una forma sonora que seleccionaba y se abastecía de este material» (los «bloques prefabricados» a los que se refería Rosen), la materia sonora de la música contemporánea se ha vuelto mucho más compleja, tanto que, liberada de la servidumbre de la forma y la

medida estrictas, podrá «volver apreciables y perceptibles fuerzas de otra naturaleza — duración, tiempo, intensidad, silencios— que no son sonoras en sí mismas» (*ibid.* 25); es una vuelta al argumento de que la música «imita» o «se ocupa» de nociones abstractas, pero con la diferencia de que la nueva música, libre de los últimos hilos de la retórica y la simetría de sus divisiones, en verdad parece crear su propio objeto de referencia:

Es posible que los ritmos y las duraciones vitales no estén organizados ni medidos por una forma mental, sino que se articulen desde adentro, desde procesos moleculares que los atraviesan. En filosofía también hemos abandonado el par tradicional formado por materia pensable indiferenciada y formas de pensamiento como las categorías o los grandes conceptos. Tratamos de trabajar con materiales de pensamiento muy elaborados para volver pensables fuerzas que no son pensables por sí mismas. Ocurre lo mismo con la música cuando elabora un material sonoro para volver audibles fuerzas que no lo son por sí mismas (Deleuze, *op. cit.* 29).

La tarea de «volver pensables fuerzas que no son pensables por sí mismas» es, quizá, la tarea central otorgada a la música por los escritores músicos. Deleuze actualiza el concepto del tiempo no pulsado para hablar con mayor precisión (con mayor propiedad) de la nueva música, pero, si esta dualidad de tiempos y formas puede marcar el paso de una sonata de, por ejemplo, un cuarteto de Haydn a uno de Schoenberg, para quien piensa y trabaja con el tiempo físico, y sigue la dirección uniforme de la flecha, pasar al tiempo de la música supone un salto equivalente.

Veremos a continuación que se pueden distinguir tres modos de plantear la cronología de la narración en Hernández y Moyano, especialmente cuando aquella se ve afectada por la música, o nace de ella. En el primer caso, el orden narrativo y la flecha del tiempo van parejos, aunque naturalmente habrá «saltos», eventos y momentos elididos; pero estos saltos serán siempre hacia delante, y en principio aquí no hay nada de extraordinario: así es como está contado *Las hortensias*, de Hernández, o relatos breves como «María Violín» de Moyano.

En el segundo caso hay como mínimo dos líneas temporales, una que corresponde al presente del narrador y una que corresponde al pasado de lo narrado; es el caso de *Por los tiempos de Clemente Colling* o el *Libro de navíos y borrascas*. Aquí la progresión temporal de la primera instancia narrativa, el presente, tiende a la detención pero corre pareja con la flecha del tiempo, pues el discurso en sí son los eventos encadenados, que solo pueden progresar hacia delante; en la instancia inferior, el pasado contado desde el presente, la direccionalidad tiende a romperse. Por ejemplo: en el *Libro de navíos*, como

vimos arriba, hay un presente de la enunciación («nos hemos reunido aquí para oír la historia de un viaje [...]»), y un arco temporal que va desde el violín colgado en la parra y la detención en La Rioja hasta el ataque del *Cristoforo* en Barcelona. En general, la dirección temporal del pasado narrado, avanzando hacia el presente de la enunciación, también sigue la flecha, pero contiene interpolaciones, retrocesos, y proyecciones hacia el futuro. Esta temporalidad, marcada además en algunos capítulos por símiles musicales en los títulos («Cadenza», «Rasguidos»), empieza a parecer ya «liberada de medida»: el discurso puede aparecer en cualquier punto del arco.

La tercera clase de temporalidad es la que considero que se puede distinguir en relatos puntuales como *La casa inundada*, o en fragmentos de Daniel Moyano como el que sigue de *Dónde estás con tus ojos celestes*. Desde el tiempo de la enunciación («Mi nombre es Juan, soy músico y vine a España [...]», 2005: 17), el narrador busca el recuerdo del pasado, el momento en que su vecina Eugenia y él, niños casi adolescentes, se encuentran después de haber cavado un hueco bajo la cerca que separa sus jardines:

Allí estuvimos un tiempo que en duración interna es el mismo que me llevó la travesía transoceánica, y nos mirábamos sin reír ni decir nada, sin poder abrir la boca para nada porque estábamos tiritando de miedo o de vergüenza [...]. Era el comienzo de los tiempos y también de la memoria, por eso guardo en las puntas de mis dedos no solo la redondez de sus pechitos nacientes que acababan de brotar como de la tierra que habíamos cavado, sino cada uno de los momentos que demoré en recorrerlos y algo que estaba más allá de los sentidos y era como la totalidad de Eugenia que acababa de nacer (*ibid.* 24-25).

Más que un modo de narrar distinto del segundo es una intención que se percibe, intentos más o menos localizados del narrador por suspender el paso del tiempo, por salir de él. En esta tercera modalidad, que solo Hernández alarga hasta relatos completos, la flecha del tiempo sigue avanzando, y la narración se detiene, viéndola correr. En la sección anterior me referí al deseo de la señora Margarita de transformar toda la casa y sus inmediaciones en un espacio seguro, un esfuerzo del que el narrador era también partícipe, al que se entregaba con placidez la mayor parte del tiempo. Hay algo más ahí: en el deseo de Margarita por recordar y configurar un espacio ideal para la vida mental que quiere sostener, ha logrado (brevemente, antes de que llegue la crecida y ella se decepcione con el pianista) crear su propio espacio y tomar el control. Y tomar el control de ese espacio, en última instancia, también implicaba tomar el control del tiempo; el agua detenida, que fluye según sus instrucciones y la maquinaria preparada para ello, es

el tiempo detenido y manejado a su merced, el tiempo del recuerdo: una casa inundada que se opone al río de Heráclito, el tiempo «objetivo» (Westphal ya ha negado su validez). que sentimos cómo corre en una dirección, cambia, y escapa a nuestro control. Los narradores hernandianos, ya lo hemos visto, suelen estar ensimismados en las iteraciones del recuerdo y la reflexión sobre la experiencia, pero, cuando toman el control del relato, como plantea Miras (2018), se manifiesta el deseo violento (suyo o de los personajes) de tomarlo por completo.

2.2 Jeanne Hersch, Felisberto Hernández y la «duración de eternidad»

En la *Poética musical*, uno de los textos teórico-musicales fundamentales del siglo XX, Ígor Stravinski abordaba, entre otros, el problema del tiempo. Era, para él, la cuestión central de su labor compositiva, y mientras experimentó y mezcló varios sistemas armónicos durante su larga carrera, cuando dirigió siempre fue severo hasta la tiranía con los *tempi* de sus obras. En cuanto a la percepción del continuo temporal, escribe: «complejo y auténticamente esencial es el problema específico del tiempo, del *cronos* musical [...]. [Las] variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria del tiempo ontológico» (2006: 37). Hemos vuelto, pues, a la división entre un tiempo real y uno psicológico, que depende de las circunstancias en que tenga lugar la recepción. Stravinski plantea lo siguiente:

Lo que determina el carácter específico de la noción musical del tiempo es que esta noción nace y se desarrolla o bien independientemente de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente a ellas. Toda música, en tanto se vincula al curso normal del tiempo o en tanto se desvincula de él, establece una relación particular, una especie de contrapunto entre el transcurrir del tiempo, su duración propia y los medios materiales y técnicos con la ayuda de los cuales la música se manifiesta (2006: 38).

Entre los fundamentos intelectuales y filosóficos de Hernández, y en relación con su concepción de la realidad cronológica, se ha hablado mucho de la influencia de los filósofos Henri Bergson y Alfred North Whitehead (Hernández, 2015b: 110), sobre todo a raíz de una carta a Paulina Medeiros en que el uruguayo declara su interés por ellos. En *Por los tiempos de Clemente Colling* lo que Hernández propone es, precisamente, un tratamiento dual de la identidad del tiempo: en lo que tarde el tranvía en realizar su

recorrido, el narrador habrá andado a su vez por todos los recuerdos de Colling —y aun algunos accesorios—, y habrá llevado al lector con él. Dentro de este tiempo del recuerdo (tiempo psicológico) las duraciones y los lapsos entre un episodio y otro se vuelven irregulares, asimétricos, y todo sucede con la mayor normalidad: son, sencillamente, otras reglas, el tiempo no pulsado del que hablaba Deleuze.

Por eso en el mismo tranvía en que se multiplicaban los espacios comienzan los juegos con el tiempo y las personas de la narración; pero aquí es donde se evidencia ese vínculo estrecho con el tiempo, y para salir de este recuerdo, que lo desvía de su objetivo narrativo, escribe: «pero volvamos al trayecto del 42». El 42, recordemos, es el número del tranvía, pero también, como señala María Esther Burgueño (1996: 87), el año en que se publicó este relato, o sea el tiempo de la enunciación. El tranvía, como luego el tren en *Tierras de la memoria*, motiva mediante el desplazamiento por los lugares conocidos la inmersión en el recuerdo, «dispara» la memoria, proceso que tiene lugar al margen del sujeto. En el pasaje final de *El caballo perdido*, el narrador adulto reflexiona sobre sus intentos de recuperar la memoria del niño: «la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta [a] la tierra de la memoria y la siembra de nuevo». En 1943 Hernández ya había avanzado, como al descuido, el título de la tercera entrega de la memoria, conceptualizando además (y esto es más importante) la memoria como un lugar, una tierra a la que se llega atravesando el tiempo, y cuya configuración es inestable: cambia cada vez que «el cavador» la revuelve.

Por los tiempos de Clemente Colling es, creo, un excelente ejemplo de cómo funciona este mecanismo, aunque cualquiera de la trilogía de la memoria sirve a este propósito. Bien; cuando en la novela de Colling se habla de la música con detenimiento, como veremos a continuación, se producen alteraciones en la temporalidad: alusiones y digresiones como esta invocan, desde el relato, la temporalidad de la música, abren un paréntesis en el cronotopo del texto. Se suspende la diégesis para pasar a la reflexión o la descripción del proceso de pensamiento, y el foco temporal queda desplazado. Cuanto más profundo el pensamiento, más notorio es el frenado de la flecha del tiempo.

En esos fragmentos más extensos siempre se dibujan facetas del yo ficticio hernandiano de gran importancia para la obra global y, de hecho, esta es una de las grandes funciones de la música en el tejido narrativo de Felisberto Hernández: combar, elongar, trascender el tiempo pulsado, y situar al sujeto narrador en un estado singular de percepción alterada, de tiempo casi detenido. Hasta 1942, el escritor no había llevado tan

lejos estos recursos como lo hizo en este relato. Jeanne Hersch, en *Tiempo y música*, valora el tiempo «natural» y el tiempo «musical» de modos diferentes, como planteaba Stravinski, siguiendo a Suvchinsky. En el tiempo «natural», tal como lo percibimos, el futuro no existe, y el presente es el continuo en que habitamos: todo lo demás es pasado, al que en no podemos acceder. «En el fondo», escribe, «estamos convencidos de que el pasado es para siempre tal como fue» (Hersch, 2013: 67).

En gran medida la indagación hernandiana en el recuerdo y la memoria se basa en esta concepción del tiempo pasado: considerar los recuerdos como gemas inmaculadas que uno puede buscar y atesorar, perder y recuperar. Se cuestionan las formas de buscarlas, la luz a la que contemplarlas; no la naturaleza de las gemas, que siempre son las mismas, auténticas, ciertas. En *El caballo perdido*, el narrador reflexionaría: «mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo. Además tiene que ver todo al revés; a él no se le permite que recuerde su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro» (NC 236); también en el cierre de *Tierras de la memoria* el narrador comienza a hablar de su yo del pasado en tercera persona, pero solo en el último momento, como si quisiera delimitar con mayor claridad el tiempo pasado, las instancias temporales que están en el texto y no son el presente de la enunciación. De nuevo hallamos, entonces, una dislocación de las personas de la enunciación: el narrador de ahora, que indaga en la memoria, y el niño que fue entonces. Se vuelve sobre la idea de los recuerdos que se conservan incólumes. El niño —que no es él, que ha envejecido por su cuenta— debería haber atesorado esos recuerdos, asegurarlos y lanzarlos hacia el futuro, para que el yo de ahora pudiera acceder a ellos.

Por los tiempos de Clemente Colling, como relato inaugural de la trilogía de la memoria, contiene todos los elementos destacables de los otros dos, salvo el halo de acecho que exuda *El caballo perdido*; si no desarrollados, sí en forma embrionaria, y es, recordaremos, el primer relato en que Hernández trabajó cuando ya «era escritor». El argumento es sencillo: el narrador sigue el recorrido de un tranvía por una ciudad que es, con toda seguridad, Montevideo, aunque los indicios son escasos.

Organicemos los tiempos: se establece el presente o tiempo de la enunciación en los cuatro primeros párrafos (NC 169), un presente que bien puede ser el año real de 1942, pero cuya exactitud solo importa de manera relativa al resto de tiempos narrados. En el presente de la enunciación, el narrador explica que su voluntad es contar la historia de Clemente Colling, su primer profesor serio de piano, que lo marcó profundamente a nivel

vivencial y musical. En el cuarto párrafo comienza una descripción del recorrido del tranvía 42, «que va por la calle Suárez»; aunque todavía está en presente, podemos llamar a esta segunda instancia temporal «tiempo de la narración 1», TN1 para abreviar; asimismo, podemos llamar TE al «tiempo de la enunciación». De momento, insisto, la flexión verbal es en presente, pero el espacio ha cambiado y es móvil. Esta voz narrativa corresponde al quinto párrafo; en el sexto, hay un nuevo salto o, mejor, se desciende un nuevo escalón: «En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles [...]» (NC 170). De entrada, el tiempo ha sido personificado, pero además ha cambiado de nuevo la flexión verbal («hay muchas quintas» / «casi no había otra cosa»), y el narrador de TN1 ha establecido un «ahora» y un antes —elidido—, dando lugar a una nueva instancia narrativa, que llamaremos TN2. Por lo demás, el esquema es sencillo en el planteamiento y complejo en su realización, si quisiéramos detallarlo en todos sus cambios.

En esencia, el procedimiento narrativo, idéntico al de *Tierras de la memoria*, es que TE contiene a todos los demás, mientras que todos los puntos en los que pueda concretarse TN2 son, a su vez, contenidos por TN1. Para el lector, la experiencia se reduce a los sucesivos cambios de TE a TN1 y TN2n, pero la impresión de superposición, de *polifonía* temporal y musical, está, y crece con la acumulación de capas. TE y TN1 comparten casi todas sus atribuciones, pero sus diferencias son las que marcan la estructura inusitada del relato. Los dos son presentes, pero TE contiene al narrador, que habla (escribe) desde allí, mientras que TN1 es una instancia creada por él; el narrador depende de TE como un músico depende del tiempo «objetivo», y TN1 depende de narrador como el *tempo* efectivo de una partitura depende del músico.

Por lo demás, el del deterioro de los barrios viejos y su sustitución por barrios más nuevos y más feos no es un tema nuevo, desde luego, ni una forma nueva de hablar del espacio urbano. Pero es interesante la personificación de los tiempos, y sobre todo la queja implícita del narrador: «los tiempos que anduve por otras partes, mientras iba siendo otra persona». De nuevo sus personas se escinden, como si hubiera perdido a la vez la conciencia de los cambios en la ciudad y de los cambios en sí mismo. El tranvía, como luego lo haría el tren en *Tierras*, mediante el desplazamiento por los lugares conocidos provoca la inmersión en el recuerdo, dispara el acto reflejo de la memoria, que tiene lugar al margen del sujeto que recuerda: «la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién

elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta [a] la tierra de la memoria y la siembra de nuevo» (*El caballo perdido*). En el plano sonoro, el traqueteo rítmico de los trenes, también en *Tierras*, favorece la introspección del sujeto. La inestabilidad de la percepción del yo con respecto al espacio, que está en permanente desplazamiento fuera del tranvía, y con respecto al tiempo, cuyas velocidades parecen divergir dentro y fuera del vagón, propician el desdén por lo real físico y la escisión del sujeto.

En el empeño del narrador de Hernández por recoger los hilos del recuerdo y seguirlos, desde el presente y de vuelta al presente, está el empeño de lograr algo similar, una suspensión de los tiempos cercana a la que propicia la música:

Desarrollándose así en el fluir del tiempo, y vivida en el desgarramiento del presente en el umbral de una simultaneidad sin duración, la música no está solamente en el centro de las contradicciones del alma humana [...]. La música cumple y comunica algo imposible, una «cerrada dilatación» de sí, a través de una paradoja que se encarna en los sonidos (Hersch, 2013: 24).

En las últimas páginas del *Clemente Colling* el narrador cuenta cómo tras un tiempo viviendo con el sucio Colling en la casa familiar la madre decide mudarse para deshacerse de él, y se despiden sin rencor: «Ya en la vereda, cuando cerrábamos la casa vacía, me contaba otro hecho en que su poca higiene había llegado al colmo. El lazarillo se reía y yo debo haber hecho la sonrisa. Después me fui a otra ciudad lejana. Y cuando vine, después de un año, me dijeron que había muerto en el Hospital Pasteur, a consecuencia de la bebida» (NC 206).

Una prosa que antes había sido detallista y había dedicado páginas enteras a destripar un solo instante o un momento de la música, avanza ahora a trompicones, salta un año, y precipita la muerte de Colling en apenas cuatro líneas. «En esa extraña reunión de elementos de un instante [...] el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos» (NC 207). De nuevo la multiplicidad de tiempos: el misterio de Colling contenido en un instante, pero irresuelto y casi ni rescatado durante años.

Quisiera, antes de terminar, volver sobre ese fragmento de la espera antes del concierto de Colling. El protagonista ha llegado pronto, y fantasea sobre su futuro como pianista: «cuando se repasa la vida de uno y se aventuran ilusiones; cuando uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en

alguno...» (NC 182). El párrafo finalizaba así: «cuando no se sabe de lo que es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo». De modo que aquí, en el tedio de la espera, el sujeto se deja ir y muestra sus ambiciones, pero si el sujeto que narra desde el 42 está rescatando unas sensaciones del joven del año 20, también las está filtrando: ahora, desde la enunciación del año 42, se sabe, y es vanidad. En este momento de lucidez reposada se prefiguran los naufragios sonoros que reaparecerían en *El caballo perdido*, en las primeras páginas de *Tierras de la memoria*. Este fragmento funciona, también, como contraste con el anterior: frente a la fascinación por la música del joven adolescente, la enunciación se desplaza a los terrenos del hombre maduro y decepcionado que cuenta la historia.

Para Hersch, al contrario que el lenguaje, «la música es a la vez sucesiva y simultánea. Sus notas y sus ritmos se suceden y desvanecen, se suceden desvaneciéndose, pero, al mismo tiempo, no se desvanecen, sino que cada uno implica los precedentes y los siguientes, y les debe el tener un sentido» (*op. cit.* 21-22). La personificación del tiempo introducida al inicio del relato, como si tuviera una vida independiente de quienes lo habitan, apunta a la naturaleza ingobernable que le confiere el narrador, y lo vincula con el espacio urbano, que contiene el germen del recuerdo; prueba su importancia como tema y como medio para dibujar un tema. En la espera del concierto de Colling, cuando a causa del tedio el protagonista está más receptivo a los avatares del tiempo, se observa esa suspensión finita del fluir temporal: «La trascendencia está en el presente», escribía Hersch, «en esta “pequeña duración” que une y separa el pasado del futuro, que no transcurre puesto que permite el pensamiento y la melodía, que se deshilacha solo en las extremidades, en pasado y en futuro, en recuerdo y en proyecto. Una pequeña duración que he llamado “miniatura de eternidad”, porque no transcurre» (*ibid.* 70).

La indagación del narrador hernandiano en busca de los recuerdos que pueden ser «enviados al futuro», intonsos, coincide plenamente con esta aspiración, con la que el narrador comulga especialmente en los tiempos y los espacios de la música. A partir del ensimismamiento que favorecen la música, los viajes en tren y el estatismo de la actividad, el discurso de la memoria y la especulación y el desplazamiento temporales se convierten en el centro de su escritura, mientras el discurso forcejea, un poco a ciegas, para abandonar el tiempo pulsado. Tal vez, como apunta José Pedro Díaz, tiene que ver con la seguridad consternada de haber empezado a escribir «demasiado tarde» (Díaz, 2000: 60 ss.). Cuando alcanza su mayor profundidad, sus cotas más altas de abstracción —tiempo, música, memoria: todo lo intangible—, los procesos con que se articula una

narración convencional se ven opacados por la reflexión sobre los procesos de articulación en sí. El tiempo narrado de todas estas ficciones de Hernández es, pues, un tiempo en crisis, desorganizado por las injerencias del narrador y su memoria, que, escindidos («No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos»), comenzaba *Por los tiempos de Clemente Colling*), quieren para sí un dominio del tiempo narrativo como el que el músico tiene del tiempo musical.

2.3 Un país fantasma: sobre música, memoria y exilio en Daniel Moyano

Siempre hay que pensar, dijo Eme, que uno viene hacia la música, no que va a ella desde fuera. Así no forzamos nada, y hacerla es una especie de recuperación.

Daniel Moyano

Ha escrito Virginia Gil que la obra de Daniel Moyano «camina entre el pesimismo y la utopía. Rezuma amargura y desilusión, pero nunca desesperanza. El narrador es uno de esos pesimistas crónicos tan sabatianos dispuestos en cualquier momento a vislumbrar una esperanza [...]. Esa luz siempre es lejana», advierte, «pero no por ello es inalcanzable» (Gil Amate, 1993: 254). Estas palabras esbozan con acierto uno de los perfiles principales de la escritura de Moyano, pero, además, en el caso de *Tres golpes de timbal* (1989) prácticamente resumen el tema, la trama y el motor de la obra.

La acción de la novela tiene lugar en una zona indeterminada de la vertiente argentina de los Andes y es, en esencia, la historia de una canción que muy pocos conocen y muchos buscan, y la del periplo de un huérfano llamado Eme Calderón para encontrarla, aprenderla y terminarla. La canción, conocida como «la canción del gallo blanco», contiene la historia de la matanza que el Sietemesino (un cacique de la zona, un trasunto dictador o alto mando militar de un poder dictatorial) y sus soldados llevaron a cabo en Lumbreras: saquearon el pueblo, ejecutaron a sus habitantes, lo derruyeron y borraron todo registro oficial de su existencia. La madre de Eme, muertos su marido y su hijo

mayor, consigue escapar y refugiarse en Minas Altas, un pueblo de habitantes casi nómadas ya en las alturas de la cordillera, donde dará a luz al pequeño, que apenas comenzaba a gestarse en su vientre cuando la masacre tuvo lugar. Ya en este episodio, narrado casi al inicio, quedan fijados algunos puntos sonoros: una caja de música que el tirano roba y comienza a sonar, un perro que gime en medio de la matanza; estas son, claro está, perturbaciones del paisaje sonoro, que no le corresponden. Las perturbaciones tienen, además, atributos mágicos: al final de la novela, antes de ser definitivamente derrotado en su residencia, el Sietemesino volverá a escuchar la misma cajita de música, presa del miedo, en un fenómeno opuesto al que describí más arriba: la música como medio para volver hostil un lugar, o la propia experiencia y el espacio personal del sujeto castigado; el conocido como efecto anempático, usado especialmente en la jerga del cine y el audiovisual⁷⁷. Cuando el joven Eme ya ha crecido y es un cantor experto, parte de Minas Altas en busca de la desaparecida Lumbreras y del resto de la canción del gallo blanco, de la que ha aprendido un fragmento que un anciano trajo al pueblo. En su ausencia, su padre adoptivo, su hermana adoptiva —y novia suya— y el mulero, junto con los músicos del pueblo, deciden que es necesario hacerse con un piano para, a su regreso, guardar en él la canción completa que Eme traerá de vuelta. Estos son los dos hilos narrativos principales de la novela, una vez se bifurcan: el mencionado periplo de Eme, y la odisea del mulero y el astrónomo que la compañía para traer un piano, sobre el lomo de ocho mulas, desde la costa de Chile y a través de la cordillera:

De los traslados de Minas Altas, dice Tau regresando a la tierra, nunca hubo memoria porque los mismos que la destruyeron tantas veces se ocuparon de borrarla; hasta que, bajo el nombre de Lumbreras, alguien la fijó, sin darse cuenta de lo que hacía, en la canción del gallo blanco. Cuando Eme Calderón la rescate y complete, por fin tendremos un comienzo, y continuidad en el tiempo. Me da un poco de miedo, dice I, pensar en la clase de carga que estamos llevando, qué responsabilidad de arrieros; qué misión la de estas mulas milagrosas, trabajando para una música (1989: 157).

⁷⁷ Aunque tratemos de esquivar el biografismo, salvo en contadas ocasiones, aquí resulta difícil ignorar las similitudes entre el joven Eme (¿de «Moyano»?) Calderón y el propio Daniel; recuérdese que en el Capítulo 1 apunté esa frase de la madre de Moyano asu hijo, «casi nacés de un susto», que venía a cuenta porque el golpe de Uriburu contra Irigoyen se produjo un mes antes de que ella saliera de cuentas. He insistido en que el narrador unitario de Felisberto Hernández y los narradores en primera persona de Moyano son muy distintos, pero existe un patrón demasiado evidente de variaciones sobre sí mismo en personajes de Moyano que ya hemos señalado: Triclinio (*El trino del Diablo*), Rolando (*Libro de navíos y borrascas*), Juan (en *Dónde estás con tus ojos celestes*), Manuel («María Violín»), y Eme, todos ellos son personajes que se articulan como variantes posibles de la vida del escritor, de modo que quizá en este aspecto Hernández y Moyano están, quizá, más cerca de lo que parece a primera vista.

En *Tres golpes de timbal* la música y la palabra son todo en el mundo de los personajes: mensaje, medio, esencia, escudo, refugio, medio de fuga y arma ofensiva. En cierto sentido esta novela es más parecida a las de Hernández, a las de la trilogía memorialística cuanto menos: aquí lo real representado es casi lo de menos, y el narrador fuerza el foco de lectura en la expresión y las desviaciones de la trama: tiene más importancia lo que podría o pudo suceder que lo que sucede, y los deseos, sueños y fabulaciones de los personajes se imponen a sus acciones, o las reemplazan.

Como hiciera en el *Libro de navíos y borrascas*, de 1983, Moyano propone una estructura de doble narración: el principio y el final del libro corresponden a un narrador en primera persona, cuya tarea es transcribir la historia que Fábulo, un astrónomo de Minas Altas, le ha confiado «en bruto»: la historia de Lumbreras y la canción del gallo blanco. El narrador, para acometer su tarea, se encierra en un refugio de montaña, con algunas provisiones, un Diccionario, la *Gramática* de Antonio de Nebrija y una guitarra; probablemente, una selección de objetos intencionalmente simbólica, una manera algo tosca de representar el lenguaje, la tradición y la música. El narrador olvida su nombre, olvida a su pareja, olvida que él también pertenece a Minas Altas. En el presente de la enunciación, la primera capa de ficción que Moyano levanta entre el lector y el núcleo de la novela, solo hay un hombre encerrado en un cuarto, con un instrumento y un *Tesoro* de palabras, y una historia por contar. Es difícil que se nos escape la analogía: Moyano (el autor), el primer narrador, y Eme Calderón, portador de la canción del gallo blanco, son en ciertos aspectos la misma persona, o mejor: cumplen el mismo papel.

Nunca sabremos exactamente cómo es la canción, no accederemos a extractos de la letra o indicaciones sobre la melodía (y ello podría animarnos a ver un trasunto de Orfeo en Eme, cuya música también obra prodigios sobrenaturales). Vuelve a ser el punto de partida recurrente de Moyano: si mediante la palabra se invoca a la música, no ha de ser para explicarla. ¿Para qué, entonces? En la primera parte de la novela, en el presente de la enunciación, recordemos que el escribiente advierte: «He venido aquí a poner en sonidos escritos y ordenados las historias recogidas por Fábulo Vega, astrónomo y titiritero, que son la memoria de Minas Altas, su pueblo y el mío» (1989: 13). La jerarquía signica bajo la que trabajan Moyano y su narrador interpuesto queda clara desde el principio: «primero el sonido, luego la palabra. Lo vivo es lo intangible; los sonidos y las palabras contienen a las cosas, y protegen los secretos, pero no a través de su relación referencial con ellos, sino a través de un vínculo mucho más intenso con el equilibrio del

mundo» (*id.*). El huérfano Eme Calderón, por ejemplo, sabe que su nombre de pila (la letra M; todos en Minas Altas llevan nombres de letras) es una mera convención:

Aunque nacido aquí, Eme Calderón sabía que no era estrictamente de Minas Altas. Su lugar estaba en los Llanos, al otro lado de las Salinas. La razón de ser de su canto era buscar esos orígenes. Cantaba para volver. Tenía claro que al nacer lo envolvieron en una letra que le regalaron para ocultarlo. Y que el apellido Calderón era apenas un préstamo. Entonces cantaba como quien se nombra (*op. cit.* 42).

Es un proceso parecido al que quiso intentar Rolando con su hijo imaginario en el *Libro de navíos*, cuando quiso ponerle como nombre un arpegio imposible, para protegerle. Dudo que sea casual que Eme y Moyano compartan además esto: que el escritor tampoco era «estrictamente» de Buenos Aires, aunque naciera allí, o de Córdoba, sino de La Rioja, como había elegido. Algo antes, cuando debatían su nombre, músicos y aldeanos de Minas Altas ya habían afirmado sobre Eme: «Calderón o Vega, da lo mismo. Lo importante es que está vivo y que la hoja donde debían apuntarlo allá en Lumbreras sigue en blanco». Por si la identidad, casi más musical que humana, de Eme no bastara para protegerlo del pasado y del poder en el presente, el narrador cuenta así su venida al mundo: «El día del parto, los músicos se ofrecieron como vigías. Apostados en los extremos, vigilaron tendiendo sus oídos agudísimos, listos para dar la alarma con sus instrumentos más sonoros en caso de acercamiento de galopes asesinos» (*ibid.* 26).

En esta novela se le ha concedido a la música una naturaleza decididamente física, a menudo incluso tangible, de igual modo que a la palabra: en el universo de *Tres golpes de timbal* queda patente no solo en sus manifestaciones textuales, sino también en el modo en que los protagonistas se relacionan con ella. El narrador interno describe así a unos ancianos que Eme encuentra casi al final de su viaje, cuando completa los fragmentos deshilvanados de la canción:

Todos tenían dentro la palabra Lumbreras. Pero dijeron que no con la cabeza cuando el cantor les preguntó por ella. Una negación de miedo, tan difícil de disimular [...]. Entrecerraban los ojos, que escondían el conocimiento negado, pero en algún parpadeo descuidado dejaban ver detrás el chispazo fugaz de alguna letra de la palabra oculta. A lo mejor, si usted pregunta más abajo, pero aquí nunca hemos oído hablar de ese asunto, decían esperando que amaneciese pronto y se fuese por fin el visitante perturbador [...] Los retratos vivientes dormían en sus sillas, encerrando cada uno la palabra Lumbreras bajo varias capas de miedo concentrado (*op. cit.* 187-188).

Cuando Eme marcha de este pueblo y el músico Tuy se le une en su viaje, el narrador apunta: «Eme le recordó, ya en las afueras, que dejaba sin asistencia a un pueblo de un solo músico». En esta novela, así, la idea de la música como mensaje tangible y visible se formula con más énfasis que en ninguna de las anteriores, y que solo será igualado por *Dónde estás con tus ojos celestes*. Antes de referirme a esta, no obstante, me gustaría detenerme un momento sobre la figura de los mensajeros. Por supuesto, Eme y sus compañeros de viaje representan esta figura, pero no creo que podamos pasar sin mencionar a los chasquis. En el antiguo imperio Inca, cuyos territorios recorrían toda la costa pacífica y la cordillera desde el sur de la actual Colombia hasta la mitad de Chile, los chasquis eran mensajeros de élite, casi el correo personal del Inca; recorrían enormes distancias a pie en muy poco tiempo gracias a un sistema de relevos que conocía al dedillo la red de calzadas y sendas del imperio. En ocasiones podían llevar pequeñas cargas, artículos de lujo para la aristocracia, pero ante todo viajaban con información, que memorizaban; aunque podían ayudarse de los *quipus*⁷⁸ para recordar, Moyano no lo incluye en *Tres golpes de timbal*.

En la novela, los chasquis todavía operan en la cordillera, pero ya no sirven a ningún amo: son mensajeros libres, que escogen la información que difunden, y algunos de ellos se ocupan de transmitir música en lugar de mensajes hablados. Eme y sus compañeros deciden confiarles la canción del gallo blanco antes de marchar a Lumbreras y enfrentarse al sietemesino:

Esa gente, explicó Eme, solo puede llevar la música que es verdad, tienen el oído educado para eso. Cuando no es cierta, no les entra en la memoria o la olvidan por el camino [...]. Siempre hay que pensar, dijo Eme, que uno viene de la música, no que va hacia ella desde fuera. Así no forzamos nada, y hacerla es una especie de recuperación. Uno busca los sonidos, pero acuérdesese que pertenecen al cuerpo; entonces ya no hay necesidad de irse tan lejos, la habilidad para tocar y sentir es uno mismo (189).

Más adelante, es el narrador quien escribe algo similar, pero más claro todavía: que, ya en posesión de la canción del gallo, los chasquis la llevaban «protegida por un cuerpo vivo, que es el lugar donde existe la música, no en los instrumentos de los que se sirve

⁷⁸ Los Incas carecían de escritura gráfica, pero es bien sabido que para ayudarse a recordar, los chasquis podían llevar quipus, una especie de manojos de cuerdas con nudos que tenían un uso mnemotécnico, y que solo algunos sabios y los chasquis sabían interpretar.

para salir o entrar de las formas vivientes que la contienen»; así se explica, desde luego, la trabajosa inutilidad final del piano.

Si bien podríamos identificar la figura de los chasquis, o del grupo de Eme que viaja con la canción, con la del juglar europeo (músicos y recitadores sin linaje, itinerantes, cuyo patrimonio máspreciado son versos y canciones), diría que, incluso los chasquis encajan mucho mejor con la del rapsoda. En *El mundo en el oído*, Ramón Andrés explica que, en la Antigüedad griega, «uno de los significados de rapsoda (*rhapsoidós*) era el de “zurcidor”, por tratarse de alguien que hilvana cosas coherentemente, alguien que “une con costuras los retazos del pasado” y engarza versos y canto» (2008: 87). La frase entrecomillada es de Iván Illich. En aquel tiempo, los rapsodas fijaban los textos que guardaban y recitaban, muchas veces fragmentos de Homero, pero también de otros poetas menores como Mimnermo o el denostado Arquíloco de Paros.

En este pasaje de *Tres golpes de timbal* convergen algunas de las ideas que ya hemos examinado en apartados anteriores. En primer lugar, la figura del rapsoda, con sus ecos míticos de Orfeo y Arión (al cabo, músicos y cantores ambulantes): recordemos que Rodríguez Adrados y el propio Ramón Andrés lo convierten en el actor central del hecho musical antiguo, en ese mundo helénico donde música y palabra todavía no han terminado de separarse. A diferencia de los músicos-narradores de Hernández, que nunca son cantores —son todos pianistas—, todos los músicos de Moyano cantan, mal que bien, y desde luego todos los de *Tres golpes de timbal*.

Es difícil encontrar una imagen que sirva de parangón a los chasquis musicales de Moyano, que llevan esas cuerdas anudadas (a menudo el escritor las sustituye por caracolas marinas donde, literalmente, almacenan los sonidos), cosidas o zurcidas, si se quiere. Cada vez que transmiten su mensaje al siguiente chasqui o al destinatario, como los rapsodas griegos, vuelven a fijar, con ligeras variaciones que no alteran la esencia, las canciones que acarrean. También en Grecia, recuerda Ramón Andrés, algunos tiranos como Clístenes de Sición prohibieron a los rapsodas cantar ciertas piezas; exactamente igual que el gobierno de los llanos hace con los músicos y chasquis de la Cordillera. La música y la palabra de Lumbreras, pues, son verdad, y los músicos y los chasquis guardan el secreto hasta que llegue el momento.

«Amargura y desilusión, pero nunca desesperanza», es lo que había escrito Virginia Gil. Creo que hemos podido observar que el principal papel de música y palabra en *Tres golpes de timbal* es combatir esa desesperanza que acecha en el absurdo y la violencia del mundo: salvaguardar algo de identidad y algo de inocencia. Moyano propone una

representación de lo real cuyo espectro moral es pobre en grises, deliberadamente; el papel de los músicos (en realidad los artistas, en general) es claro. Ahora bien, ya había planteado este papel, sin llegar a darle el estatus de función (por falible, o fallida), en otros textos. Veamos este fragmento del *Libro de navíos y borrascas*, una de las diatribas de Rolando, narrador y protagonista.

Los que vamos aquí somos peoncitos, medio actores, medio músicos, medio poetas, medio novelistas, nunca nada entero. Titiriteros o músicos, en todo caso saltimbanquis. La derecha y la izquierda, juntas, se ríen de nosotros. Pueden invitarnos a una fiesta, a ver, che, tocate una piecita [...]. Ni el poder estable ni la revolución se hacen con muñequitos o poemas (LNB 192).

No solo hay esta degradación (o constatación de la degradación) de la figura del artista y de la nula trascendencia de su quehacer. Ahora bien; comparemos estos fragmentos con el final de la trama de *Tres golpes de timbal*, la derrota y muerte del Sietemesino orquestada por los músicos y ejecutada a través de la propia música. Hay una diferencia decisiva: la música no solo sirve para esconder y ocultar lo amado, como cuando Rolando, en el *Libro de navíos y borrascas*, encriptaba el nombre de su hijo esperado en un arpegio musical, o cuando Eme recorre las serranías guardando la canción del gallo inacabada, en *Tres golpes de timbal*: ahora la música tiene un papel activo y sirve como arma, además de como fuga o escudo. El propio carácter de fábula de esta historia le confiere un talante, en conjunto, más liviano que el de la ficcional/testimonial novela del exilio, y esa mayor apertura a lo maravilloso facilita estos juegos con la música y la palabra y propicia mayor profundidad en el texto, dejando lugar a una forma de expresión más compleja y alegórica, voluntariamente alejada del realismo narrativo.

En realidad, Moyano lleva aquí al extremo un recurso antes usado a menudo por él, pero nunca hasta el punto de convertirlo en el propio núcleo del libro. Lo que motiva todos los movimientos, triunfos y derrotas de los personajes es esa simbólica canción del gallo blanco, cuyos detalles nunca estamos cerca de conocer, cuyas apariciones en la ficción siempre alteran la realidad representada. Esto es lo fundamental; pero operan del mismo modo, a menor escala, todos los casos puntuales en los que la música desempeña papeles similares, rasgando el discurso para sugerir otro nivel de representación, al que el narrador vuelve con insistencia aparentemente inconsciente, natural. Moyano, con esta técnica (creo que la claridad del proceso y su aplicación metódica justifican ya que hablemos de una «técnica» característica del autor), mantiene la credibilidad de un objeto

que contiene información que el lector intuye trascendente, y que, al no ser descrito con precisión, consigue siempre emanar un aura a través, precisamente, de la elipsis. No puede ser descrito, pero al tiempo resulta creíble.

Tres golpes de timbal es, en la obra moyaniana, la novela de la memoria colectiva por antonomasia. Antes de cerrar esta parte, no obstante, quisiera entrar en otros textos en los que Moyano profundiza en un terreno ligeramente diferente, que también atañe a Eme Calderón o a Fábulo, pero que sobre todo atañe a los personajes más característicos de la segunda etapa de la novelística de Moyano, los exiliados músicos. Un año antes de su muerte, en 1991, el argentino pronunció en Bilbao una conferencia titulada *Lenguaje y exilio*. Para muchos escritores latinoamericanos de su generación, el del exilio y sus estragos en la vida y la obra de sus protagonistas este ha sido un tema de importancia capital; si aquí cabe otra analogía musical, podríamos decir que a menudo es *un tema con variaciones*, por cuánto se parecen muchas de sus versiones, con excepciones como las de Augusto Monterroso o Roberto Bolaño.

En cualquier caso, tanto la presentación literaria del exilio, hecha por extenso en el *Libro de navíos y borrascas* (1984), como las causas y consecuencias biográficas del mismo, en el caso de Moyano, se parecen a las de coetáneos como Mario Benedetti: una huida forzosa, más o menos organizada, de patrias donde su labor intelectual se hacía intolerable para las dictaduras militares que habían tomado el poder, y asolaban todo el Cono Sur a finales de los setenta. Daniel Moyano, como vimos en el Capítulo 1, en 1976 viajó a España con su mujer y sus dos hijos, tras haber sido detenido en su casa de La Rioja, encarcelado durante dos semanas, y sometido a un vejatorio simulacro de fusilamiento, un episodio que recuperó el escritor argentino Andrés Neuman en su cuento «El fusilado» (Neuman, 2011).

Ignoro si a Daniel Moyano se le sugirió el tema de la (breve) conferencia, o su título, pero lo cierto es que, en la primera mitad, el escritor de lo que habla casi exclusivamente es de música y exilio. El texto comienza en la infancia de Daniel, ya huérfano por parte de madre, en las sierras de Córdoba donde vivió con su abuelo, de ascendencia italiana. Moyano afirma que, en realidad, Córdoba solamente era «el lugar físico»: «el lugar verdadero», escribe, «era una atmósfera permanente de país fantasma, el de mis abuelos, presente en toda conversación, en la música, en la rutina cotidiana. Es decir, yo vivía en una especie de Italia fantasmal, que era el exilio de ellos» (Moyano,

1991; *vid.* Bibliografía consultada)⁷⁹. Los cuarenta años que su abuelo, también músico, vivió en Córdoba, siguió hablando de una aldea italiana, «que iba inventando a medida que olvidaba»; una aldea que «no solo inventaba con palabras sino con sonidos». Las melodías que tocaba en el acordeón, recuerda Moyano, «mitad las recordaba, mitad las inventaba». Era su manera, escribe, «de reconstruir la patria verdadera y de inventar la que todavía no existía, pero necesitaba». Algo más adelante, apunta: «yo he sido músico, como mi abuelo. Por eso cuando al escribir me apoyo en recursos musicales no lo hago por voluntad estética sino por necesidad».

A diferencia de otros escritores rioplatenses, Moyano ha cedido muy poco espacio al tango en su obra; el protagonismo es, por lo general, para la gran música clásica, para la música folclórica nacional, o para una música por determinar, que podemos imaginar con mayúscula: una abstracción deudora del pitagorismo y los misterios órficos, fuente y depósito de significados, emociones y verdades en la cosmovisión particular del argentino. La casi absoluta ausencia del tango, no obstante, se debe a motivos más concretos: no solo escritores como Borges, Enrique González Tuñón, Raúl Scalabrini Ortiz e incluso Julio Cortázar habían cumplido su parte en la tarea, voluntaria o no, de aupar el tango a la condición de tema literario ciudadano: desde la década de 1920, diríamos, los escritores de la capital casi ostentaban el monopolio del mismo. Precisamente porque Moyano no era rioplatense más que de nacimiento, y honrando la fractura que mediaba entre los escritores de la ciudad y los de la provincia (grupo que compartía con Antonio di Benedetto, David Viñas, hasta el golpe de Videla, solo puntualmente tiene alguna presencia en su narrativa: un pasaje del *Libro de navíos y borrascas*, alguna mención al paso en *Dónde estás con tus ojos celestes...* En esta conferencia, sin embargo, cuenta cómo en sus años europeos, siempre que podía visitaba la casa del Tata Calderón en París, donde asegura que «copiaba» toda la música que podía: «desde Ignacio Corsini hasta [Atahualpa] Yupanki».

Parece evidente, pues, que la tendencia a evitar el tango tenía más que ver con convicciones ideológicas, con la dimensión programática de su escritura de madurez. En sus apuntes de juventud, por ejemplo, hay numerosos borradores de letras de tango, y verdaderamente no hay pasajes de su obra de ficción donde muestre un desagrado o desprecio por el género equiparable al de Felisberto Hernández, que también debe

⁷⁹ Cito a partir de versión digital del texto, ubicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que carece de números de página. Valga esta nota también para las citas de Moyano en Carpani, 1982.

matizarse⁸⁰. Muchos años después, además de una fugaz aparición en el *Libro de navíos y borrascas* (1984), el tango comienza a tener algo de protagonismo en sus escritos, y aunque esto parece casi olvidado, en el 82 escribe el prefacio a una curiosa edición de láminas del dibujante Ricardo Carpani, inspiradas en los tipos y tópicos del tango. Aunque el tono laudatorio está muy contenido, está, y el tema del exilio y la nostalgia de la patria aparecen en las primeras líneas de un texto que no llega a una página:

Por la ventana [del taller de Carpani], junto con el sol, entra el olor de las freidurías madrileñas en humilde sustitución del perfume de yuyos y de alfalfa del Sur que quedó tan atrás.

En ese bulín vuelven a la vida, por la punta de un lápiz nostálgico, la rubia Mireya [...], resucitando la mitología de la infancia y la adolescencia, resucitando el tango mismo, que es la infancia del país. Esa historia moral de los rioplatenses, esa mirada sobre el mundo, cerrada, casi hermética, equidistante, en su perfección popular, entre lo cursi y lo intelectual, en tesitura naif (Moyano, *apud* Carpani, 1982).

Aquí ya empieza a ser distinguible la propuesta poética moyaniana de que la música, escuchada o tocada, puede alterar la percepción del espacio (y del tiempo, claro); en un texto literario, donde podemos convenir que las leyes de la física se vuelven flexibles, si lo deseamos, lo que la música altera no es solamente la percepción que los personajes y narradores tienen del espacio y del tiempo, sino el espacio y el tiempo *en sí*. De ahí que en la conferencia Moyano dijera que su abuelo reconstruía una patria e inventaba otra cuanto tocaba el acordeón, y diga asimismo que él vivía en esos lugares, en un país fantasma que se sostenía en la música y las voces —artes del tiempo— de sus parientes. No se trata solamente ignorar o suspender, en la ficción, las leyes del espacio convencional, sino también de la construir espacios propios dentro de los ajenos, y dejar descansar en el discurso musical la mitad de los pilares del edificio (o el país) en construcción.

Creo que la progresiva apertura de Moyano para con el tango tiene mucho que ver con la nostalgia y el sentimiento de desarraigo, pero esto, por sí solo, sí es más bien una recurrencia temática de los autores argentinos y uruguayos exiliados en Europa, máxime cuando el tango convencional es un género que se presta a la añoranza; es más, como

⁸⁰ Este material fue consultado en el archivo personal del autor, conservado en la Sala Augusto Monterroso de la Universidad de Oviedo, al que ya me referí anteriormente.

ejemplifica el conocido «Volver» de Gardel, la nostalgia, el abandono y el regreso son temas centrales en la lírica del tango. Idea Vilariño, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges —este último en tono crítico— han escrito largamente sobre la nostalgia y un cierto y difuso existencialismo que parecen inherentes a no pocos tangos porteños, el llamado «el mal metafísico de los argentinos» (Sábato, 1968: 21), un sentimiento que vendría, principalmente, de la conciencia de los emigrantes de principios de siglo y de sus descendientes, cuya identidad personal y nacional seguían siendo conflictivas, incluso si habían nacido ya en la capital.

Insistir más en el tema del tango y el exilio nos llevaría, irremediablemente, a tomar en consideración sus letras, y esto a su vez a caer en una suerte de trampa semiótica. Partamos, dada la extensión limitada de este trabajo, de una premisa sencilla: si la música tiene letra, y tomamos esta en consideración, ya no estaremos hablando solo de música, y, particularmente en Moyano, el uso de la música que interesa más destacar tiene poco que ver con los textos que la acompañan. Tengamos en cuenta, además, que el mismo Moyano ha separado en su recuerdo familiar lo que decía el abuelo de lo que tocaba en el acordeón: nadie está cantando palabras en esta historia. Música y palabra comparten una tarea, sí, pero la desempeñan con total independencia, y no olvidemos que, en un nivel semiótico puramente teórico, un tango ligero es un objeto más complejo que una sinfonía de Mahler.

Hay dos textos, escritos ya durante el exilio, en los que la acción de la música sobre el espacio narrativo resulta especialmente fértil: el cuento «María Violín», recogido en *Un silencio de corchea* (1999), y la novela póstuma *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005). *Un silencio de corchea* consta de veinte cuentos, diez ubicados en la sección «Del tiempo» y diez en «De la música»; «María Violín» está en la primera. Allí se relatan, mediante un narrador omnisciente, una sucesión de días en los que un exiliado latinoamericano y su vecina, una mujer «nórdica», no pueden hablar en castellano, pero se comunican mediante la música: ella toca la flauta, él, varios instrumentos, pero principalmente la quena, una flauta de un solo tubo tradicional en la cordillera andina.

El inicio del relato es el siguiente: «Manuel el suramericano pasó el último invierno tocando la quena en una bohardilla de la plaza de Santa Bárbara rodeado de un Madrid lluvioso que no podía ver desde su cuarto que daba al patio oscuro con ropa colgada y goterones. Nunca un cielo limpio ese invierno [...]» (Moyano, 1999: 33). El Madrid que habita este Manuel es «un Madrid fantasma o humo», invirtiendo ahora la figura retórica de la «Italia fantasma» de la conferencia: el sudamericano Manuel, exiliado en la capital

«hasta que aclare allá en el Cono Sur», no reconoce como real ese espacio hostil que habita su cuerpo. Como es habitual en la literatura del exilio, el espacio y el clima conspiran para acrecentar el sentimiento de desarraigo y soledad del exiliado. También aquí aparece el tango como factor nostálgico, fugazmente, pero la elección de la quena india como instrumento del protagonista es suficientemente significativa y remite tanto al origen familiar de Moyano (su padre era indio, a decir suyo) como a sus raíces biográficas andinas. Lejos de insistir ciegamente en alguna variante de la falacia autorial, como reconocen la mayoría de sus estudiosos, los paralelismos entre vida y obra en Daniel Moyano son demasiados como para no tomar en consideración la primera cuando la segunda lo reclame.

El espacio del relato comienza a ser alterado por la percepción musical cuando Manuel descubre una prenda íntima en la cuerda de tender que une su ventana y la de la vecina: a partir de entonces, el narrador se referirá a la cuerda como «el monocordio», en alusión al artefacto inventado por Pitágoras, antes mencionado. En el caso de Moyano, conocedor probado de las teorías del de Samos, el guiño no se puede tomar a la ligera, como ha señalado Cecilia Corona (*vid.* Corona, 2005 y 2014), y equivale a una afirmación de la música como motor y agente ordenador del mundo, además de, en este caso, generador de metáforas e imágenes: un punto de partida poético. Así, cuando la vecina hace su primera aparición —«blanca, entera, limpia, como un inmenso signo de deseo» (1999: 36)— y tira de la cuerda, «a los dos tercios de la distancia hay un acorde perfecto entre ella y él». Viendo que no pueden entenderse por el idioma, Manuel toca un *mi* en la quena, por probar. Mágicamente, ella tiene una flauta dulce: «un *sol* diciendo te echaré mi cordón de seda, luego la quena un *do* y en seguida la flauta dulce *mi*» (*ibid.* 38), de modo que han construido el acorde perfecto mayor de *do* al que se aludía antes.

El conflicto narrativo llega cuando tras algunos intercambios musicales intentan encontrarse en persona, pero la arquitectura inexplicable del edificio impide que lo hagan, y ninguno encuentra el portal del otro, ni logran encontrarse en la calle: de este modo, el espacio que estaba siendo socavado por la música vuelve a interponerse entre ellos, de manera casi sobrenatural. No obstante, tras un enfado de ella, la comunicación musical se restablece y se intensifica, hasta llegar a este párrafo:

Unidos por la cuerda del tendedero, con la mariposa-monocordio a medio escarchar en el centro, la mujer nórdica y Manuel son el instrumento y el ejecutante, lo único que falta es producir la música. Con mi quena, dice Manuel, te hago vibrar

toda en libertad. Tu mariposa íntima divide la cuerda en dos segmentos exactamente iguales, y el sonido que produce es la octava del sonido de tu cuerpo. Si corremos la mariposa hacia los dos tercios de la cuerda y hacia tu ventana, tenemos un intervalo de quinta, y avanzando un poco más el de cuarta, consonancias perfectas, gracias Pitágoras, estoy casi en sus brazos (*ibid.* 44).

«La mariposa» es como Manuel se refiere a las braguitas de ella, las que colgaban de la cuerda al principio. Tras esta nueva tentativa de unión, más exitosa, lo que queda del cuento es un *crescendo* de deseo que, al tiempo que los acerca, aleja la ideación suicida que acosa a Manuel, personificada en el texto a través de referencias a la muerte de Pavese y «la señora muy blanca» (o sea la muerte) que los persigue a los dos. Por lo demás, el cuento termina en una escena de sexo entre ambos, narrada como si fuera real (es decir: desde fuera de la ficción se lee como un recurso fantástico o sobrenatural, que en realidad no puede suceder), pues Manuel ha cruzado el patio haciendo equilibrios sobre la cuerda de tender, el monocordio pitagórico. Por el modo difuso y marcadamente lírico de la escritura en los últimos párrafos, y por el resquicio de duda que genera el último de todos, queda un resquicio de duda: tal vez nada ha terminado de suceder, tal vez lo sucedido es que Manuel ha caído / se ha tirado por el patio de luces. En cualquier caso, el párrafo inmediatamente anterior es como sigue:

María Violín y Manuel Arco junto al fuego rompiendo el equilibrio molecular, que para eso están los impulsos, las fricciones del tiempo justo. Manuel Quena perturba el silencio de María Violín con ritmos limpios, y cuando las moléculas, por aquello de la inercia, quieren volver al reposo, se lo impide la vibración libre de la cuerda, que busca otro, el de los cuerpos, para que de él brote la música (*op. cit.* 47).

En suma, en «María Violín» Moyano emplea la música a diversos niveles para vencer al espacio tangible y trascender sus fronteras, tanto las físicas como las lingüísticas; se ha referido a la concepción pitagórica del mundo, ha hablado de armonía moderna y finalmente ha hablado de acústica física para lograr una alteración de la materia a nivel molecular, mientras los cuerpos de los amantes se encuentran gracias a la cuerda de tender/monocordio, que a su vez remite al episodio del tablón en *Rayuela*, de Cortázar.

En *Dónde estás con tus ojos celestes* es la última novela de Moyano, que no se publicó hasta la edición póstuma de 2005 y que viene a ser, en palabras de su hijo Ricardo, que firma el prólogo, «un ajuste de cuentas final con su padre [el padre de Daniel]»

(Moyano, 2005: 11)⁸¹. El inicio de la novela es significativamente similar al de «María Violín»: «Mi nombre es Juan, soy músico y vine a España en busca de una mujer llamada Eugenia» (*ibid.* 17). De igual manera, la «mujer nórdica» del cuento remite inevitablemente a la Nieves de *Libro de navíos y borrascas*, y a esta Eugenia, un amor de adolescencia (casi de niñez) del protagonista, que también era muy blanca y muy rubia: como la Pulpera de Santa Lucía, la canción que da título y tema a la novela, que «era rubia y sus ojos celestes / reflejaban la gloria del día». No parece casual que la versión más conocida de la canción la grabara Ignacio Corsini, el mismo Corsini al que se refirió Moyano en la conferencia de 1991.

Aunque también está saturada de referencias a la música, y de interferencias entre música y realidad narrada (en las primeras páginas: «Puedo saber, antes de tocarlas, el “color” de cada nota; palparlas como si tuvieran cuerpo. Cada nota tiene su lugar preciso en el violonchelo del mundo» [*op. cit.* 22]), quisiera concentrarme en dos pasajes en particular. Para tratar de evocar y encontrar a Eugenia, su amor de Argentina, el protagonista inventa un instrumento nuevo, el «eneáfono». La primera vez que lo acciona una «falsa Eugenia», que pronto resulta no ser la original pero con la que vive un romance de todos modos, «la música que salía de allí hacía el camino inverso que había hecho Eugenia, bajaba las escaleras [hasta aquí, bien], se desparramaba por Madrid y luego más lejos, por el mundo, como todas las músicas» (*ibid.* 111). Aquí se observa un mecanismo distinto al propuesto en la conferencia «Lenguaje y exilio», pero parecido al de «María Violín»: la música, de nuevo, delimita y trasciende espacios, y une a dos personajes que se desean o se aman. En la novela *Tres golpes de timbal* este poder expansivo de la música es fundamental, y es puesto en funcionamiento en diversas ocasiones: cuando Eme Calderón viaja por las sierras llevando consigo la canción que guarda la memoria de Minas Altas, la Canción del gallo blanco; cuando los chasquis de la cordillera aprenden la canción y la difunden por los caminos y las aldeas; cuando los muleros de Minas Altas transportan trabajosamente el piano encargado para emular al «meteorófono» que cayó del cielo una noche, desde el firmamento hasta el suelo de la aldea.

En todos estos desarrollos temáticos, la música parece adquirir una consistencia física diferente, tangible, sólida, y al mismo tiempo propagarse con una velocidad y un poder de conservación de la información que recuerdan vivamente a la ya mencionada

⁸¹ En el Capítulo 1 me referí al crimen: en 1937, cuando Moyano tenía seis años, su padre, Cayetano Moyano, apuñaló hasta la muerte a María Bellini, su madre. Al parecer, los dos hijos presenciaron el asesinato.

tradición especulativa de la música: en ella hay un poder secreto que la iguala con la magia, y es un medio de comunión con el mundo y con otros humanos que no está el alcance de todos, pero es alcanzable por unos pocos; aquellos que *saben*.

En segundo lugar, sería interesante examinar otro fragmento de la novela, aquí comprimido y fragmentado debido a su longitud. Juan, el protagonista, y Mastropiero, un compañero del cuarteto de jazz donde toca el cello, se han juntado para tocar en casa:

Es imposible mostrar con palabras lo que hicimos con los sonidos, los cuarenta minutos densos que duró nuestra improvisación. Intentaré una equivalencia palabrística [...]. Cuando el trompetista, con sonidos honestos y bien colocados, me preguntó abiertamente adónde teníamos que ir a buscar a la dichosa pulpera, cómo era el país dónde se perdió, y prácticamente me exigió que le describiera la pampa, le respondí lo mejor que pude:

Hay un estrellerío tremendo en la noche pampeana. La Vía Láctea escandalosamente visible atraviesa el espacio astronómico y como si eso fuera poco todavía se pierde más allá, fuera del espacio y la vida, en un silencio tan patente que parece ocultar un estallido (Moyano, 2005: 64-65).

Esto es lo que se dice mediante la música: se describe un espacio lejano. Pero según avanza la narración de la *jam session*, porque en eso consiste la reunión, los verbos comienzan a estar en presente de indicativo o presente continuo, y la música comienza a hacer cosas, a tener efecto sobre la realidad, más allá del plano expresivo:

Una trompeta mágica sonando simultáneamente de este y otro lado del mar, haciendo brotar cocodrilos de las cuevas que las vizcachas cavan en las pampas secas. Adónde se ha visto, le digo con un pizzicato nervioso [...]. En eso vi unos relámpagos iluminando en la noche un firmamento demasiado grande para nuestra pequeña búsqueda y sentí que andábamos perdidos Mastro y yo por ese terrible firmamento [...]. Me eché sobre unos pastos verdes y vi que en todos los rumbos las estrellas llegaban al suelo. Entonces descubrí, maravillado, que había un lugar limitativo que evitaba la fuga y desaparición de la pulpera y de sus concomitancias [...]. Nuestra tierra natal es la bóveda celeste, le dije como pude a Mastropiero (*op. cit.* 65 y ss.).

A lo largo de varias páginas de narración musical ininterrumpida la música ha pasado de describir otros terrenos (y sonar simultáneamente en dos de ellos) a producir cosas y eventos que se pueden ver (los relámpagos, el cielo), hacer al músico sentir que está en otro sitio y, finalmente, hacer que esté en otro sitio: «Me eché sobre unos pastos verdes...».

Ciertamente, estos ejemplos pierden potencia así, fragmentados; una de las cualidades musicales de la prosa de Moyano es que debe leerse de seguido, como se escuchan una canción o una fuga: temas, motivos y frases se repiten y establecen relaciones internas que construyen el sentido final y, al tiempo, el sentido de cada unidad. Esta es la sintaxis de la música, su posibilidad de significar, y aquí su necesidad de ceñirse a su tiempo natural sí es radical. Aunque idealmente esto es algo que, como señalamos antes, música y lenguaje comparten, creo que podemos admitir que tal necesidad de coherencia y linealidad ininterrumpida es absoluta, de un modo más fundamental de lo que lo es en nuestras lenguas naturales. En estos y en otros textos Moyano, sus narradores vuelven de continuo sobre estos recursos, tanto estructurales como superficiales, tanto implícitos como explícitos, siempre con el mismo objetivo que el abuelo del acordeón: reconstruir e inventar lo que se necesita. Ya Rolando, el narrador de *Libro de navíos y borrascas*, avanzaba que trataría de contar su historia mediante el lenguaje, pero dudaba de sus capacidades: «No sé si me va a salir. Lo mío es la música, antes que las palabras» (Moyano, 1984: 11). La elección del escritor en los textos que hemos visitado, y en esta otra novela, es en realidad un término medio en el que los narradores, también como el abuelo de Córdoba, ni renuncian a la palabra, ni renuncian a la música.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3. Lo que no puede decirse

En la última página de la precisa disertación acerca de música, lenguaje, significado y mito que es la «Obertura» a *Lo crudo y lo cocido* —una de las más cumplidas que se han escrito en el siglo pasado—, Claude Lévi-Strauss parecía sentirse obligado a emprender una *captatio benevolentiae* que había logrado sortear durante todo el texto:

Cuando considero este texto indigesto y confuso empiezo a dudar de que el público tenga la impresión de escuchar una obra musical, como el plan y los encabezados de los capítulos pretenderían hacerle creer. Lo que se va a leer recuerda más bien esos comentarios escritos sobre la música con derroche de paráfrasis enrevesadas y de abstracciones tortuosas, como si la música pudiera ser algo de lo

que se hablara, ella, cuyo privilegio consiste en saber decir lo que no puede ser dicho de ninguna otra manera (Lévi-Strauss, *op. cit.* 40).

El impulso me parece natural, y casi inevitable, en quien se dispone a defender un metadiscurso que solo lo será a medias, pues el lenguaje no puede serlo de la música, y esta solo puede serlo de sí misma repitiéndose. Ya sabemos que, en esta clase de estudios, tener presente que se habla acerca de algo que no puede ser dicho en su totalidad ha terminado convirtiéndose un lugar común para escritores y lectores, como un cerro, un árbol de aspecto peculiar o un bar que conocen todos los que recorren con frecuencia la misma carretera. La impresión se intensifica cuando, además de pensar en el asunto, se comenta el modo en que lo han hecho otros; en nuestro caso, y hasta este punto del trabajo, Felisberto Hernández y Daniel Moyano.

Los apartados anteriores de este capítulo debían servir para ilustrar las posibilidades que ambos autores le atribuían a la música, combinada con las coordenadas más esenciales de la ficción: relato, espacio y tiempo. En cierto modo, este es un capítulo sobre las posibilidades productivas de la música, un capítulo que, si queremos evitar la palabra «fe», trata sobre la confianza de los escritores músicos en la asistencia que solicitan de la música, como la que demuestran sus personajes cuando en ella buscan asilo. El capítulo anterior, el segundo, no prescindía de esta noción, pero el hilo conductor tenía una continuidad más evidente con el primero, y su tema principal serían las relaciones —conflictivas, pero productivas— entre discurso literario y discurso musical, entendidas como problema fértil.

En aras de la claridad explicativa, podemos imaginar la división porosa entre lo que se puede pensar y lo que se puede decir como una raya pintada en el suelo: cuando leemos y escribimos, estamos en principio del lado del lenguaje, de lo que se puede decir; la música, en el planteamiento artístico que he tratado de escribir hasta aquí, se encontraría *al otro lado*, potencialmente capaz de ocuparse de lo que se puede pensar pero no se puede decir. Ambos discursos, encastados en este esquema mental, presuponen un «fuera de campo», donde se encuentra aquello de lo que no pueden dar cuenta.

El lenguaje, como sugería Adorno, siempre revalida la existencia del «afuera»; la música, como no puede acabar de definir un «dentro de campo», parece anularlo, de modo que el inconveniente deviene virtud, lo cual resulta imposible en el otro caso: el inconveniente de la música era, en principio, su hermetismo, la abstracción imposible de concretar; pero el del lenguaje son sus limitaciones, y este es irreversible. Así las cosas,

en boca de los escritores músicos el lenguaje supone y asume esa virtud de la música como premisa intrínseca, enfrentada a sus limitaciones, y en ella verán su *desideratum* realizado, en potencia cuanto menos. La posibilidad de satisfacer la voluntad de *decir*, sin complemento directo, se encarna en la pansemia de la música, aunque solo —y siempre solo— en potencia: para decir todo el mundo serían necesarios toda la música y todo el tiempo del mundo. Aun así, la posibilidad de la música es más de lo que sabemos que el lenguaje puede ofrecer; es el máximo al que se puede aspirar, incluso si no se puede alcanzar.

En este último capítulo hemos revisado algunas pruebas adicionales de que el lenguaje y la música comparten, además de la voluntad de decir, la naturaleza estrictamente temporal en su desarrollo; son tiempo. En una realidad cuya gramática elemental está formada por eventos, antes que por objetos, la secuencialidad obligada de lenguaje y música parece más adecuada que la de los discursos artísticos más apegados al espacio. En la sección anterior, a partir de los apuntes de (principalmente) Hersch, Deleuze, Stravinski y el propio Lévi-Strauss, observamos de qué modos la temporalidad peculiar de la música se reclamaba desde la literatura, y cómo la temporalidad de esta comenzaba a parecerse al tiempo no pulsado deleuziano. Al mismo tiempo, mientras desde el lenguaje se asume la capacidad infinita de la música para decir, a esta hay que sumar la polifonía intrínseca del signo musical, polifonía «plena» por su capacidad para decir simultáneamente, también infinita, en última instancia.

Ahora bien, más allá de estos rasgos objetivamente comprobables (temporalidades divergentes, espacialidad imaginada, capacidades enunciativas), y a pesar de las críticas de Jankélévitch a la metafísica de la música, pudimos comprobar que en la cultura occidental han quedado grabadas dos nociones muy particulares: por un lado, la de que en la música que podemos escuchar hay verdades, aunque sea en potencia, de las que no podemos dar cuenta en otro lenguaje, pero a las que podemos acceder a través de la propia música, y solo a través de ella; en esta parecen creer a pies juntillas los escritores músicos. Por otro lado, parece que queda en el imaginario colectivo un eco de la fe de raíz pitagórica en las posibilidades de la música especulativa, esa que no podemos escuchar. En ella, que además sería depositaria de las leyes que rigen el mundo, y al mismo tiempo expresión de su equilibrio, están, no en potencia sino de manera patente, *todas* las verdades. Textos como el de Murray Schafer nos sirven para leer en clave metafórica este cúmulo de ideas tan próximo a la magia, y dilucidar hasta qué punto la idea de una música callada que conecta todas las cosas, aun entendida en clave metafórica, permea los

imaginarios personales de nuestros autores. Ambas concepciones de la música como revelación se funden en una sola, que, como dije, presupone al discurso musical la capacidad de decirlo todo, y en esta asunción posibilista se fundan las poéticas músico-literarias de Hernández y Moyano: si más no, la música convocada en el texto podrá decir lo que al texto se le escapa, independientemente de que finalmente cumpla con esa posibilidad.

La traslación del peso semántico del propio texto hacia la música que se enuncia en él es, naturalmente, una cuestión de grado. En la segunda parte veremos algunos ejemplos, y quizá uno de los más significativos sea el de Jorge Luis Borges, en un texto que la crítica tiende a comentar al paso, casi como algo anecdótico. Es cierto que Borges, en general, explora poco este territorio, y que el aspecto musical no está, al menos cuantitativamente, entre los más trabajados de su obra. Sin embargo, aporta un ejemplo brillante y muy concreto cuando escribe en el prólogo de *Para las seis cuerdas* (1969) que el lector debe conceder a los acordes de la guitarra que el autor invoca en el prólogo mayor importancia que al propio texto (y esa guitarra, hay que recalcarlo, no existe, ni siquiera en los poemas que siguen). Borges está forzando la premisa de que la música implicada por la prosa es más importante que la prosa en sí, y más importante que los poemas que siguen.

Así, cuando un narrador escribe, por ejemplo, «estaba sonando un tango», en principio esta acotación no tendría más trascendencia que si apuntara el color de las cortinas o el estado del clima, es decir, es parte del *atrezo* narrativo. Si el escritor explicita de qué tango se trata, tal vez tenga un sentido particular, o tal vez solo refuerce el verismo o la sensación de época; pero ya entonces conviene considerar la duda. Sin embargo, si Sábato se refiere, insistentemente, al mismo tango de Discépolo en sucesivos ensayos y novelas —cosa que hace, como se verá en la Parte II—, entonces muy probablemente está depositando en ese tango (en su letra o en su música, o en ambas) una confianza que ha retirado a (parte de) sus palabras, o que nunca les concedió. Si al inicio del *Libro de navíos y borrascas* el narrador confía al lector que no se siente capaz de contar la historia que quiere contar, y Daniel Moyano lo corrobora en la construcción literaria de la novela, la traslación se ha vuelto irremisible, y entonces una sección considerable de lo enunciado pasa a descansar en un código que, naturalmente, existe, pero queda fuera del libro.

La diferencia entre estas decisiones creativas y la referencia a cualquier otra realidad artística externa al texto es que lo que se invoca no es un referente común, sino otro código expresivo. En este sentido, resultará ilustrativo el caso de Alejo Carpentier:

al titular una de sus novelas *La consagración de la primavera* (1978) y redactarla teniendo presente la obra de Stravinski, ciertamente está desplazando parte del peso del texto a un elemento ajeno a la novela y ajeno al discurso literario, pero lo hace más bien como quien ofrece una guía de lectura, un mecanismo igual al empleado por Osvaldo Soriano en *No habrá más penas ni olvido* (1978) —más complejo en Carpentier, eso sí, pues en cualquier caso aplicará buena parte de los procedimientos más complejos que he descrito aquí—, por Ángeles Mastretta en *Arráncame la vida* (1985) o por Jorge Edwards en *El origen del mundo* (1996), para no limitar la analogía a lo musical⁸². El lector asimila este recurso como una indicación del autor, como una advertencia incluso, que indica que la lectura de la novela no estará «completa» sin su par musical o pictórico; un sistema de referencias inverso al establecido por Beethoven con *La tempestad shakespiriana* (*Sonata* n° 17 en re menor, op. 31, n° 2, 1801-02) y, si quisiéramos tensar más el hilo, parecido, pero no igual, al establecido por Moyano en *Mi música es para esta gente*.

Este tipo de obras, además, se vinculan automáticamente a una tradición establecida —la de sus referentes explícitos—, e implican una red de referencias intertextuales que puede escapar al control del autor, pero que el receptor, si se emplea en ello, quizá puede recorrer por completo. No obstante, y volviendo a Carpentier, lo relevante es que al esquema que describo se ajusta mejor la novela breve *Concierto barroco* (1974) que *La consagración*, pues el referente del título, que es más vago, exige al mismo tiempo una abstracción más profunda por parte del lector: el título apela a un hecho musical particular, a un estilo de música e incluso a un periodo estético muy amplio, pero no limita la referencia, de tal manera que si somos consecuentes con la voluntad evidente del autor —creo que aquí no incurro en la falacia intencional— lo que «falta» en la novela no es una obra exógena que completará su sentido, es algo mucho más amplio cuya concreción e interpretación descansan en el lector y en el código mismo (y por lo tanto son, en última instancia, imposibles, aunque su trascendencia radica forzosamente en su condición de *desiderata*).

Así, en manos de nuestros autores la escritura abandona su función establecida de confeccionar y copiar o, mejor, de procesar y segmentar realidades (es decir, se aleja de la concepción más calcificada de la mimesis aristotélica) para pasar a requerir un esfuerzo adicional del receptor del texto. Es como si el autor dijera: esta parte no puedo decirla yo,

⁸² A menudo la portada del libro de Edwards se ha ilustrado con una reproducción del cuadro del que toma el título, *L'origine du monde* (1866), de Gustave Courbet.

tiene que decir la música. Se trata, claro, de una diferencia sutil si no se profundiza en ella, pero se vuelve más evidente cuando comprobamos cómo se agudiza en los escritores músicos. Se vuelve, de hecho, esencial, porque una vez admitida la premisa, la diferencia reside en el reclamo no de otras obras concretas, sino de todo un lenguaje o código complementario cuya necesidad se expresa palmariamente en la obra literaria, que contiene, porque así lo manifiesta, una capa que, recordando a Jankélévitch, *es como* la música.

En este caso, «complementario» no vale por «accesorio»; debe entenderse en el sentido que tiene cuando se habla de los colores complementarios, la suma de los cuales resulta en la totalidad (en su caso, en el color blanco, que potencialmente contiene a todos los demás). Podemos volver una y otra vez a la distinción esencial de Lessing, ya adelantada por Aristóteles, de que la música y la literatura son las artes del tiempo, mientras que las artes plásticas se representan en el espacio; Kant también reafirma esta idea en la *Crítica del juicio*. Tal vez a estas alturas parezca redundante insistir en la distinción, máxime cuando he dedicado un espacio considerable a las relaciones entre música y espacio, pero su importancia, incluso puesta en cuestión, es capital en este trabajo. La música y la literatura, más allá de su duración inerte en libros y partituras, *in nuce*, solo existen desplegadas en el tiempo y son, por definición, inmateriales, sin que importe a efectos teóricos el momento de su recepción. A diferencia de un cuadro o una escultura tradicionales, el acto de recepción de lo musical y lo literario implica que los textos comiencen a actuar, que se desarrollen en el tiempo. No existen en el instante, sino que el receptor debe moverse con ellos, acompañar —o acompasar, modificando relativamente el ritmo— su desarrollo. Esta cualidad no cambia, pero sí se acentúa, en el caso de la narrativa, al cabo el objeto central de este análisis. En contrapartida, si la temporalidad es la cualidad intrínseca y primigenia que las vincula, la referencialidad y la polifonía inmediata son las que las separan.

Los escritores músicos trabajan con plena conciencia del conflicto, un conflicto que, en el caso de Hernández y Moyano, manifiestan de forma fehaciente los propios narradores. Precisamente porque conocen a conciencia y practican el otro lenguaje, el complementario, la certeza de que al decantarse por una forma renuncian a las virtudes de la otra permanece siempre en su trastienda creativa. Pero *son* escritores: ambos han consignado, implícita y explícitamente, la decisión de construir su obra en uno de los dos códigos (y aquí debo insistir en que los primeros pasos de Hernández como compositor no los tendremos en cuenta más que como eso, como unas primeras tentativas en una vía

de creación o comunicación que apenas prosperó). Es entonces cuando entra en funcionamiento el mecanismo que se ha detallado en los capítulos anteriores, y que constituye, en definitiva, el principal fundamento teórico de esta tesis. La única posibilidad de estos escritores para combatir la renuncia connatural a la elección de un código, al margen de decantarse por géneros híbridos como la canción o la ópera, es tratar de incluir al complementario en el propio.

Ahora bien, aquí hay otro impedimento «natural» que bloquea la intercambiabilidad de los códigos, en el supuesto de que los autores no hubieran fundamentado su elección en otros motivos (y sí que lo han hecho): la música, que trabaja con sonidos, solo puede incluir en su discurso nociones externas que sean deducibles de su disposición de los signos, como ya hemos visto que sucede cuando se aplican a ciertos periodos estéticos los rudimentos de análisis o de composición de la retórica musical tradicional; por lo demás, fuera de puntuales evocaciones sonoras que no dejan de ser muy subjetivas, la coherencia de un sistema musical, si la tiene, es para con sus propias normas, como explicaba Rosen en *Schoenberg*. Pero, ¿qué sucede con la música que escapa a la autoimposición de un sistema jerárquico y regular de organización formal, la que quiere articularse, como plantea Deleuze, en «un tiempo liberado de medida»? En el caso del propio Schoenberg y sus seguidores, como explicaba Adorno, una vez abandonada la seguridad y la constricción del sistema tonal y de la métrica regular, cada paso en la creación venía a establecer las normas del siguiente, pero no porque una decisión artística condicione a las demás según su posición y su función en un sistema cerrado, sino porque cada decisión crea un problema nuevo que hay que resolver en el siguiente paso; una descripción curiosamente precisa, sin quererlo, de las disquisiciones circulares de Felisberto Hernández.

La capacidad de la música, durante la mayor parte de su historia occidental, para adoptar estructuras preestablecidas o concatenar desarrollos predecibles —y, desde un punto de vista modal o tonal, «satisfactorios»—, no va más allá que la de cualquier otro lenguaje formal, como el de la lógica, y está mucho más cerca de expresar una capacidad circunstancial del código que de explicar su naturaleza, para cuya amplitud de definición me remito a las premisas establecidas en el primer capítulo. Los planteamientos de Deleuze, Cage, Schoenberg, Satie, e incluso Debussy o Stravinski podían resumirse en una frase de Boulez que repito ahora: «el pensamiento del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos que necesita y la forma necesaria para organizarlos cuantas veces tiene que expresarse» (*apud Lévi-Strauss, op. cit.* 32). La

música contemporánea —junto con contadas excepciones del pasado, entre las que podríamos contar los últimos cuartetos de Beethoven⁸³, o los cromatismos armónicos en los corales de Carlo Gesualdo (1566-1613)— se caracteriza por plantearse a sí misma un problema cuya solución buscará en una renovación formal radical. Como en un espejo, la literatura de Moyano y Hernández dirige su mirada a la música, buscando lo que la música persigue en su propia reformulación contemporánea: «crear los objetos que necesita» para expresarse.

Se impone, entonces, una obviedad: para los autores, completar esta tarea, entendida como un acto absoluto de traducción intersemiótica, es imposible, tanto si se parte del presupuesto de los códigos estancos como del de su nulidad. Me he referido más arriba a la condición de *desideratum* de un objetivo como este, y aquí radica, en realidad, su mayor interés. Ya se ha establecido que esta voluntad de confluencia sígnica se da en diferentes capas de la construcción literaria: a veces consiste en la introducción directa de lo musical en el discurso del narrador, a partir de metáforas, símiles y analogías, como en el pasaje sobre el cuerpo y la conciencia del *Diario de un sinvergüenza* (Hernández, NC 564); a veces, de las atribuciones explícitas de la música en detrimento de las del lenguaje hablado, como sucede a lo largo de toda *Tres golpes de timbal*, de Moyano; otras, en fin, se trata de algo más sutil y diseminado en la obra, como las relaciones entre el lenguaje atonal desarrollado por la Segunda Escuela de Viena y la noción de lo liminar en Hernández.

En estos casos, y en los demás que hemos examinado, lo fundamental es el intento de convocar lo musical al texto literario. El esfuerzo, a falta de una palabra mejor, que estas estrategias proponen al lector y exigen al autor es desigual, de tal modo que el ejemplo del *Diario de un sinvergüenza* se asimila con una mayor naturalidad que el de las influencias atonales; pero todas parecen confluir en esa intención repetida y multiforme de complementar el código elegido como propio con el abandonado, el reconocido como ajeno.

Esta ambición parcialmente satisfecha se explica aun mejor si consideramos la tendencia en la escritura de Moyano y Hernández bien a lo sonoro, bien a lo memorialístico, bien a la abstracción, y una cierta reticencia a las descripciones

⁸³ Como el op. 133, que le valió críticas demoledoras en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, la misma revista donde habían aparecido las reseñas laudatorias de E. T. A. Hoffmann cuando se estrenó la *Quinta*.

plásticas⁸⁴. Recordemos uno de los inéditos de Hernández, titulado en la edición de Monteleone «Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...» (NC 551). Este es el principio:

Yo estaba sentado a una mesa de mármol y bebía a pequeños sorbos unos versos de Supervielle. Las palabras se me venían a los labios y yo hacía movimientos imperceptibles.

Después, con el libro todavía abierto, me puse a pensar en él.

Oía un gran viento parecido a conversaciones ruidosas.

Significados que se renuevan.

Si se cumplieran las cosas morirían.

Si no se cumplen, viven [...].

Ese «estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...», a fin de cuentas una variación del conocido «no debo contar solo lo que sé, sino también lo otro», apunta a esa atracción por lo abstracto indefinido, de igual manera que el resto del texto se aleja de las referencias a lo material desde el mismo inicio —la única oración que alude plenamente a un objeto, un cuerpo o un lugar es la primera, hasta «y bebía a pequeños sorbos...»—, y la breve transición del plano real representado al plano del pensamiento abstracto del narrador es un apunte de carácter sonoro, que viene a fusionar el rumor de las voces del local con el rumor interno del hilo de pensamiento: «oía un gran viento parecido a conversaciones ruidosas».

Hemos recorrido numerosos ejemplos similares anteriormente, siempre constatando la tendencia de las voces enunciativas a distanciarse de lo material, a suspender el transcurso natural implicado del tiempo narrativo. Es una tendencia que se repite: por una parte, los narradores, cuando tienen oportunidad, tienden a desequilibrar sus discursos hacia el lado de aquello «que todavía no saben lo que es». Claro que subyace una preocupación metafísica a ciertos pasajes donde esto ocurre, pero los escritores pueden seguir ese hilo —y a menudo lo hacen— hasta donde el lenguaje se lo permita, como quería Wittgenstein. Para pensar y hablar de «lo otro», sin embargo, ha partir de cierto punto parecen haber asumido que necesitan la música, y el único modo de

⁸⁴ Se puede argüir que esta reticencia choca con algunas descripciones precisas de espacios y objetos que reclaman la atención del narrador hernandiano, y que esto forma parte del motivo recurrente de la «lujuria de ver» que señalaba Frank Graziano. No obstante, estos pasajes, que aun así son escasos, tienen una relación más estrecha con el deseo del sujeto de mirar que con su interés por comunicar lo visto en la narración; y siempre es más clara la relación de sensaciones registradas por el narrador que observa que la descripción del objeto en sí (por ejemplo, el busto blanco en el comedor de Celina en *El caballo perdido*, o el atuendo de las longevas en *Por los tiempos de Clemente Colling*).

emplearla es aludir a ella, con diversos grados de intensidad y explicitud. «Si se cumplieran las cosas», escribe Hernández en el fragmento anterior, «morirían. / Si no se cumplen, viven». Ese punto, para Hernández, está entre *La cara de Ana* y *Por los tiempos de Clemente Colling* y, para Moyano, entre *Mi música es para esta gente* y *El trino del Diablo*.

Al margen de necesidades expresivas que nos parecen discernibles y finitas, existe una inclinación más ambigua que de nuevo tiene que ver con la noción de los lenguajes complementarios, y que se expresa con relativa sencillez. Situados en la esfera de las artes que se desarrollan en el tiempo, los escritores músicos pueden (tienden a) asumir que todo lo que falta en el lenguaje literario se encuentra en el lenguaje musical. Los principales motivos para ello se desprenden de las perspectivas desde las que hemos recorrido los textos en las páginas previas. En primer lugar, y aunque el planteamiento pudiera parecer paradójico, la presencia de lo musical aludido en la prosa narrativa concita la disipación de la servidumbre referencial de lo que se escribe. Si una de las mayores preocupaciones de ambos autores, especialmente de Hernández, es la de expresar lo inexpresable —«lo otro»—, la música podría hacerlo. En el peor de los casos, aceptando que la música no expresa realidades concretas, ¿no va en ello implícita la posibilidad de que exprese las otras? A fin de cuentas, todo lo que se puede defender es que el lenguaje propio fracasa en ese cometido, pero un fracaso análogo en la música no puede ser demostrado, aunque tampoco pueda serlo el triunfo. La indeterminación, la capacidad para expresar la indeterminación de sentido y sus infinitas posibilidades, es suficiente, o en última instancia es mejor que su negación definitiva.

En segundo lugar, la música, como adelanté, permite la polifonía inmediata, e incluso sería más justo decir que se caracteriza por ella, con ciertas salvedades que no dejan de ser dudosas si recordamos lo expuesto acerca de la serie armónica. Su presencia en el texto escrito no puede romper definitivamente su estructura monódica, pero sí que parece imprimir una parte de esa cualidad en la estructura profunda de lo literario, como traté de mostrar en el capítulo anterior, al comparar las alternancias entre estratos temporales con la sucesión e intersección de voces en la fuga; o, dicho de otro modo, al proponer la fuga como modelo ideal posible para las ficciones más estratificadas temporalmente de Felisberto Hernández. Es más, la conciencia secundaria de que en el texto literario existe una capa musical, de que en su urdimbre hay una huella permanente de sonidos o abstracciones de carácter sonoro, sirve para establecer la impresión de una polifonía real y la certeza de una polifonía conceptual: el discurso literario presente y el

discurso musical aludido *ad fantasma*, en su cualidad abstracta de discurso sin concreciones, se superponen y suceden a la vez. La narración está todo lo cerca que puede estar de presentar enunciados simultáneos y continuados que no se solapan, sino que interactúan y se retroalimentan.

En tercer lugar, la posibilidad o la tendencia —que no siempre es consciente— a partir de modelos y contextos estéticos ajenos a la literatura ofrecen a los autores materiales artísticos inesperados. La premisa de que un poderoso influjo musical romántico y uno moderno, respectivamente, eran parte imprescindible del andamiaje poético de Hernández y Moyano, establecida al final del capítulo anterior, se argumenta de un modo un tanto trabajoso porque las correspondencias son más sutiles, pero no diría que los hilos que unen tradición musical y obra literaria, por sutiles, sean débiles. Más bien pareciera que estos influjos, al no comportar una vasallaje formal o temático literario que, en caso de exceso, el crítico identificaría no solo con facilidad, sino quizá con cierto hastío, pueden distribuirse más libremente y permean grandes áreas de la obra. De tratarse de una influencia más directa, sin mediación intersemiótica, por fuerza habría de ser más leve y estar más localizada.

Las páginas que siguen dan por asumidas estas conclusiones parciales, y se adentran en otros territorios, en los que la carga teórica puede aliviarse, pero las variables «reales», extraliterarias o extramusicales, harán por enturbiar el medio por el que tratamos de ver, que querríamos más diáfano. O, para utilizar una terminología de raíz acústica, que ya se ha gramaticalizado también en otros campos teóricos: en las páginas siguientes hay mucho «ruido». Es ahora cuando el vector de la música pasa, forzosamente, a leerse como un campo vectorial donde las direcciones, los impulsos y las velocidades son muchos, y se entrecruzan. Se impone, por tanto, la necesidad de reducir los aumentos de nuestra lente, y privilegiar la visión de conjunto y los movimientos colectivos antes que las idiosincrasias estéticas de cada individuo. Si digo, aun así, que damos por asumido lo expuesto, es porque ocasionalmente, como en el caso de Sábato o Leopoldo Marechal, recuperaré algunas de las estrategias ensayadas hasta ahora.

Parte II

El surco del tango en las letras argentinas



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

He escrito algunos libros, siempre con Buenos Aires en los ojos, sin pretender hacer jamás una obra maestra. Nada me hubiera sido tan molesto como llegar involuntariamente a la gloria.

Nada es tan deforme como una obra maestra.

Enrique Cadícamo
Los inquilinos de la noche

The future is what you call pregnant. Potential papas and mamas of tomorrow's jazz are all known. But the papa and the mama —maybe both— are anonymous. But the child will communicate.

Langston Hughes
Jazz as communication

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. Una cuestión nacional

En 2016 el grupo editorial Penguin Random House puso a la venta, a través de los sellos Sudamericana (en Argentina) y Lumen (en España), *El tango. Cuatro conferencias*, una obra promocionada, no sin cierto fundamento, como «el nuevo libro de Borges», aunque el argentino no escribiera los textos con el fin de agruparlos en ese formato; de hecho, no podemos asegurar que hayan sido escritos. Se trataba, en realidad, de la escrupulosa transcripción de cuatro conferencias que Jorge Luis Borges (1899-1986) dictó en Buenos Aires durante el mes de octubre de 1965, en un piso de la calle General Hornos, a partir de unas grabaciones *amateur* que llegaron a manos de María Kodama en 2012. El texto oral, aunque no estrictamente desconocido, sí era inédito y sí ameritaba la publicación, aunque fuera solo porque conectaba con solidez renovada dos emblemas de la cultura argentina del siglo XX: el tango y la figura de Borges.

Respecto a su propia trascendencia en la cultura nacional, el escritor dijo tratar de ser discreto; respecto a la del tango, sin embargo, ya se había pronunciado antes. A la edición original del ensayo *Evaristo Carriego* (1930), se suma en la reedición de 1955 el capítulo XI, «Historia del tango» (*cf.* Stratta, 2015), su segundo texto más importante sobre el tema (y, hasta 2015, el único relativamente largo dado a la imprenta). Allí Borges destacaba, además de las características, las variantes y las épocas del tango que le parecían más relevantes, la importancia de esta música para conformar y afianzar la identidad del pueblo argentino:

Es conocido el parecer de Andrew Fletcher: «Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes»; el dictamen sugiere que la poesía común o tradicional puede influir en los sentimientos y dictar la conducta. Aplicada la conjetura al tango argentino, veríamos en este un espejo de nuestras realidades y a la vez un mentor o un modelo, de influjo ciertamente maléfico. La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas (Borges, 1974: 164).

Sin afirmarlo abiertamente, Borges sugiere que ya entonces, es decir, en 1955 — pero desde hacía más tiempo—, el tango podía ser la única alternativa disponible para Argentina si esta debía elegir una música nacional (y no sorprende esta impresión generalizada en una nación cuyo himno, sin ir más lejos, lo compuso por encargo el catalán Blai Parera⁸⁵, que vivió en Argentina y Brasil entre 1793 y 1818). Apenas unas líneas más abajo, en un tono cada vez más romantizante, el escritor prosigue:

El tango puede discutirse, y lo discutimos, pero encierra, como todo lo verdadero, un secreto. Los diccionarios musicales registran, por todos aprobada, su breve y suficiente definición; esa definición es elemental y no promete dificultades, pero el compositor francés o español que, confiado en ella, urde correctamente un «tango», descubre, no sin estupor, que ha urdido algo que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza. Diríase que sin los atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que

⁸⁵ En 1813, y por encargo del Cabildo de Buenos Aires, Blai Parera Morat (1776-1840) compone la música para una letra de Vicente López y Planes (1784/85-1856), que a su vez la había escrito sobre otra melodía del compositor, que apareció en la obra teatral patriótica *El 25 de mayo* en 1812, en la Casa de Comedia de Buenos Aires. Parera, probando su integración en la sociedad argentina, llegó a luchar como voluntario contra las invasiones inglesas de 1806 y 1807; un pequeño pueblo del departamento de Rancul, en la Pampa, lleva su nombre. De vuelta en España, tras unos años trabajando como interventor de Correos, muere arruinado y es enterrado en una fosa común.

en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal (esa forma que apenas deletrean *La Tablada* o *El Choclo*), y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, su lugar en el universo (*ibid.* 165).

Aunque no conviene descartar algo de ironía en la hipérbole final, el Borges de los años veinte y treinta podría haber escrito esta conclusión totalmente en serio; quizá no tanto el de 1955. Las ideas principales, en cualquier caso, no dejan lugar a dudas: la primera, que hay un tango «verdadero», ese que no necesita entrecomillarse, y no pueden producirlo sino los argentinos; la segunda, que Argentina no es Argentina sin el tango (pero, sobre todo, Buenos Aires no es Buenos Aires). De estas dos premisas, y del resto del capítulo, se desprende una tercera idea implícita, pero obvia: si hay, al filo del medio siglo, una música que representa a Argentina, es el tango y ninguna otra. Dejando de lado, por ahora, el hecho de que Borges solo mencionara Uruguay en una ocasión a lo largo de las diez páginas —en realidad solo comenta de pasada que José Saborido, «que era oriental», defendía la tesis del origen «montevideoano» (159)—, el texto destaca convicciones que su autor no es el único ni el primero en difundir.

En un estudio estrictamente limitado al Río de la Plata podríamos dar por válida la premisa. ¿No tituló Blas Matamoro su primer ensayo largo, una aguda reflexión sobre el carácter de Buenos Aires, *La ciudad del tango* (Buenos Aires, Galerna, 1969)? ¿No eligió Osvaldo Soriano un verso de Carlos Gardel, «no habrá más penas ni olvido», para titular su novela más reconocida y relevante⁸⁶? ¿No ha sido el tango, en fin, fuente de conflicto entre intelectuales, escritores y periodistas, instrumento de legitimación, símbolo deplorado, *atrezzo* recurrente, o, sencillamente, tema literario para tantos autores? El propio Ramón Gómez de la Serna, a partir de su exilio porteño, escribió prolijamente sobre el tema en *Explicación de Buenos Aires* (1948) e *Interpretación del tango* (1949). En forma aforística, la más característica de su producción, sentenció: «Cada cual será hijo del tango de su tiempo, tendrá la edad que marque el tango que más cantó en vida [...]. La historia del tango es la historia nerviosa de la urbe» (2012: 679).

⁸⁶ «Mi Buenos Aires querido, / cuando te vuelva a ver / no habrá más penas ni olvido»; «Mi Buenos Aires querido», música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, 1934. En el libro, que pretende exponer las miserias de la etapa más cruda del peronismo, la acción, por cierto, transcurre enteramente en un pequeño pueblo de Buenos Aires provincia, nunca en la capital; y, sin embargo, la referencia no parece perder validez ni llega a resultar disonante, nos parece «natural». Para un mayor desarrollo sobre el papel del tango en la novela, *vid.* Carbajal (2007).

En efecto, de cara al resto del mundo, y a también de puertas adentro, Buenos Aires y el tango han eclipsado cualquier otra expresión musical popular argentina, hasta bien entrados los años 60, y la historia de la urbe también es, en contrapartida, «la historia nerviosa del tango». Es más, también la escena tanguera montevideana quedó desplazada por la porteña en el imaginario cultural occidental. Por una parte, ello fue posible porque en la capital Oriental el candombe y la murga han compartido el espacio social de las músicas populares urbanas durante todo el siglo, amén de por los motivos demográficos y socioeconómicos más obvios.

Por otra, no se puede soslayar el papel de los otros productos culturales implicados, y de la literatura en particular, en la difusión del fenómeno. Aunque las páginas musicales más memorables de Julio Cortázar están consagradas al *jazz*, en el corpus literario de Borges solo el tango tiene verdadera relevancia, y así sucede con muchos otros autores de raigambre porteña. La difusión del fenómeno del tango y su evolución a través del cine ha sido ampliamente estudiada. Es cierto que este protagonismo se diluye en otros narradores con proyección internacional en el siglo XX: autores como Roberto Arlt, Manuel Puig, Abel Posse o Ricardo Piglia no han puesto especial énfasis en lo musical, y, si lo han hecho puntualmente —y si escribían sobre Argentina, claro—, han reproducido una realidad que salvaguardaba espacios y tópicos ya establecidos del tango, o los mostraba en retroceso o en convivencia con otras músicas que llegaban, principalmente, de Estados Unidos, una perspectiva a fin de cuentas más coherente con la realidad circundante que la de los mitómanos del tango. Esta es también, como se verá hacia el final, una cuestión generacional.

Otro tanto sucede con los autores uruguayos más leídos, los que dieron el salto a Europa tras o durante el *boom*: en ocasiones por razones distintas, pero con resultados similares, las obras de Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Eduardo Galeano o, recientemente, Mario Levrero raramente destacaron otra música platense que no fuera el tango⁸⁷, pero no ahondaron en el tema, o sencillamente no destacaron ninguna; la calidad y popularidad de Idea Vilariño como poeta no bastaron para que sus ensayos sobre el tema llegaran al gran público. Todo ello no impide que en las librerías de Montevideo, en las secciones de música, se acumulen *Historias* del tango, biografías de Gardel —que

⁸⁷ Al margen, claro, de la relación de Benedetti con la canción de autor latinoamericana, con Viglietti, y de su poema «Subversión de Carlitos el Mago», dedicado a Gardel, en *Viento del exilio* (1981).

suelen reivindicar su procedencia oriental⁸⁸— y cancioneros o misceláneas de letras, fotografías y anécdotas sobre este baile.

En el número 43 de *Capítulo oriental* (1969), expresamente dedicado al tema, Daniel Vidart detalla los principales motivos de esta escasez de referencias:

Al tango se le conoce, en el mundo entero, como «tango argentino»; en el Río de la Plata los habitantes de Buenos Aires lo ensalzan como un producto típicamente local, borrando del mapa los aportes provincianos u orientales; los escritores, periodistas y locutores de la urbe bonaerense proclaman a diario su principalía y apelan a «esa diablura», «el mito», «la esencia», «el alma de la ciudad», «la tanguidad» y otras contraseñas semánticas para machacar insistentemente en el papel protagónico de aquélla en el ser y quehacer de un género musical memorable (1969: 674).

Mucho antes, Vicente Rossi expresaría quejas análogas en *Cosas de negros* (1926). Buena parte del trabajo de Vidart aquí está dedicada a reivindicar el papel de Uruguay en el tango, y en este sentido es un documento valioso que recoge ideas diseminadas en textos y conferencias de décadas anteriores. Pero, ¿qué sucedió en la literatura? ¿Fue expresamente ninguneado el papel del tango en las letras uruguayas, igual que el del tango uruguayo en el ámbito rioplatense? De entrada, Vidart insiste en un punto evidente: «el tema de la influencia del tango en la literatura uruguaya exige una paciente y laboriosa labor de equipo para ser inventariado en su integridad»; y esta labor estaba por realizar, se entiende. A continuación, lamenta: «hay cientos de páginas que no han llegado al libro, escritas por intelectuales de valía que confiaron a un suplemento semanal o a una columna periodística sus reflexiones sobre tan humilde asunto. El tango era y aún es tabú en vastos estratos de la sociedad nacional» (1969: 677).

El primer escollo que encuentra la escritura sobre el tango en Uruguay, pues, es el de su perpetuación. Este mismo fenómeno se dio también en Argentina, pero el número de publicaciones a uno y otro lado del estuario fue inevitablemente desigual, y en el caso argentino hablar de «tabú» sería excesivo, incluso en las décadas más conflictivas de 1910 y 1920. «La influencia del tango», prosigue Vidart, «no es avasallante en la literatura uruguaya. Ello no significa que los uruguayos no lo aprecien en toda su latitud —o lo desestimen decididamente como sucede en muchos sectores— sino que el tango ha sido

⁸⁸ En un artículo de *El mundo* (24 de marzo de 2015) se informaba de que en una cédula de identidad argentina encontrada recientemente consta que *El Mago* Gardel había nacido en Tacuarembó, Uruguay, y que él mismo había escrito que era «artista, soltero y uruguayo».

siempre algo tácito y no expreso en la entrañable estimativa de cada uno de nosotros» (*id.*). Tal vez resulten algo limitadas, es decir, no son las únicas, pero las razones son indiscutiblemente justas.

Para terminar, Vidart considera importante que en Montevideo tardara más en desarrollarse una literatura «urbana» de entidad equiparable a la bonaerense: «el color local se buscaba en el campo. Por eso Borges no nos quiso reconocer mayor injerencia en el mundo del tango, condenándonos a ser unos eternos “nostalgiosos de gauchos”» (*id.*). El autor destaca muy pocos textos literarios: dos poemarios de Horacio Ferrer (*Romancero canyengue*, de 1967, y *Fray Milonga*, de 1968) y dos libros de Santiago Dallegri (1886-1966), *Cuentos de arrabal* (1910), y *El alma del suburbio* (1912). Los de Dallegri, afirma, «carecen de calidad literaria», pero «captan con gracejo periodístico y sentido de la observación el aparato externo de la vida popular»; estos dos últimos importan, ante todo, por lo temprano de su publicación. En todos ellos, sigue el autor, «el tema del tango es una pertinaz presencia, aunque mediatizada por el primer plano de los compadritos, las muchachas orilleras, los vendedores callejeros y el *piccolo mondo* de los conventillos».

Estos elementos que Vidart tilda de «mediatizadores» no dejan de ser, al fin y al cabo, los que se repiten insistentemente entre los «escritores del tango» de la otra orilla (más adelante volveremos sobre esto). Naturalmente, la revista no da cuenta de todas las obras literarias orientales en las que el tango tiene cierta importancia hasta 1969, pero sí viene a resumir y explicar su escasísima presencia, especialmente si se la compara con la abundancia de Argentina. Es por todo ello que este capítulo se limitará, conscientemente, al análisis del problema en el ámbito argentino, pagando el precio de perpetuar el ostracismo que ha sufrido Uruguay en este campo (*vid.* Aharonián, 2010: 25-26, y 85 ss.).

Basta, entonces, constatar el peso general del tango en la cultura rioplatense del siglo XX para justificar su consideración, aunque fuese somera, en este trabajo. No obstante, al margen de las casi inevitables reflexiones que suscitara en Borges, el tema del tango y sus ramificaciones aparecen insistentemente en muchos de los escritores que nos interesan, ya sea por su importancia como elemento de fondo o parte del marco narrativo, como ocurre puntualmente en Arlt, ya por su imbricación en estructuras más profundas del texto, como en la novelística de Sábato. Y, como se verá más adelante, cuando un asunto está tan presente en el imaginario de una cultura, no solo las variaciones en su uso, sino también las omisiones son significativas.

En tanto que constructo cultural con la presunta capacidad de representar «lo argentino», el del origen del tango es inevitablemente una cuestión clave de toda teoría construida en torno a él, y permanece parcialmente irresuelto. Una navegación superficial por la ingente bibliografía sobre el tema muestra que todas las pruebas disponibles están ya sobre la mesa, y que las mismas razones que han servido para perseverar en las pesquisas son las que vuelven estas, a partir de cierto punto, estériles. El hecho de que surgiera como una música no escrita, sin letra, y entre las clases más humildes o, directamente, entre los marginales —aunque no se puede precisar exactamente cuáles, de forma general esto es seguro—, impide trazar una genealogía exacta, y aunque la mayoría de opiniones coinciden en situar dicho origen en Buenos Aires, tampoco sobre esto hay consenso: algunos, entre los que cabe destacar a Vicente Rossi (en el mencionado *Cosas de negros*) reclamaron que el tango, como Gardel, es uruguayo. Se verá, al cabo, que una hipótesis abierta, transnacional y mestiza del tango no solo es la más probable, sino también la más fértil para alumbrar su verdadera significación en las letras argentinas o uruguayas.

En este capítulo la atención recae principalmente sobre la presencia del tango en las obras de una serie de narradores argentinos que desarrollaron su principal actividad literaria durante el siglo XX, pero descuidar el contexto que la alumbra sería una negligencia grave: la frustrada relación entre Sábato y Ástor Piazzolla, la acalorada defensa de Borges del tango-milonga de en torno a 1900 o la elocuente ausencia de dicha música en tantas novelas de Daniel Moyano mal pueden explicarse sin exponer antes, con relativo detalle, hasta qué punto está el tango integrado en el ambiente cultural en que estos autores crecen y escriben. Bajo esta premisa, el apartado 2.1, «Origen y trascendencia del tango», sigue el desarrollo parejo de la ciudad y su música, y el modo en que este moldea la idea de aquella y viceversa. Esta relación casi obliga a preguntarse, antes de entrar en el comentario de algunas obras, si tan estrecho vínculo ha dado lugar a un objeto literario nuevo, una literatura del tango que sirva como fuente de mitos, personajes, situaciones y recurrencias líricas de la que algunos autores beben, y a la que otros, o los mismos, alimentan. Parece, de entrada, que mismo modo que el tango y la ciudad rioplatense son uno tributario del otro, se manifieste un vínculo similar entre el tango y cierto tipo de literatura. Con la inauguración de las letras «serias» del tango en «Mi noche triste», de Pascual Contursi (estrenada por Gardel en el teatro Urquiza de Montevideo en 1917), se inicia un camino en el que tango y literatura se influyen mutuamente, y esta influencia está muy lejos de limitarse a un intercambio de metáforas

y recurrencias líricas entre poemas ciudadanos y letras de tangos⁸⁹. Letristas como Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo «Discepolín» o el mismo Contursi probaron, incluso si pretendían ocultarla, una considerable cultura libresca, y, según Ernesto Sábato, que ha citado una y otra vez la conocida frase de Discépolo («el tango es un pensamiento triste que se baila»), el tango, «ese suburbio de la literatura argentina» (1968: 21), es síntoma inconfundible y parte orgánica del «mal metafísico» que aqueja al ser humano contemporáneo pero, muy en especial, al argentino (*id.*). Para él, y para otros autores, el nexo entre ambas vertientes de la cultura patria es lo suficientemente amplio e intenso como para delimitar un espacio referencial propio.

Tal omnipresencia en la vida «interior» y cotidiana de la gente del Plata justificaría su constante aparición en ficciones, crónicas y en conversaciones casuales, pero, al mismo tiempo, permite diversos tratamientos del asunto, y muchos autores han podido conceder al tango un lugar de moderada importancia en parte de su obra, sin que ello conlleve un nivel profundo de significación. Es el caso de Roberto Arlt, el costumbrista porteño por excelencia; valga el adjetivo, claro, para caracterizar una vertiente de la obra de Arlt, no su totalidad. En puntos muy concretos de esta el tango (y también el jazz y otras músicas, ocasionalmente), o los que llamaremos los ambientes del tango, habitualmente definidos por un imaginario cerrado —más adelante lo veremos en detalle— y estigmatizados por el prejuicio burgués que el autor ridiculiza y a la vez secunda), cobran una importancia que no podemos obviar. Tanto en *Los siete locos* (1929) como en *Los lanzallamas* (1931) y en algunos relatos más breves, amén de en unas pocas *Aguafuertes porteñas*, Arlt recurre a la emergente pero sólida mitología del tango y sus ambientes —son obras que están escritas y suceden en la Buenos Aires de los años veinte y treinta— para configurar personajes, atmósferas y acciones que difícilmente saldrían adelante sin este apoyo. No es el único: otros escritores y periodistas de su quinta, como Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari o Roberto Mariani, establecieron a finales de la década del 20 una suerte de simbiosis con el tango, sus ambientes y sus tropos, dándole un espacio nuevo en sus textos, y enriqueciendo estos con el trasfondo social y la riqueza semántica que acarrea aquel; también, a menudo, dejándose seducir por la revisión fácil de un malditismo

⁸⁹ Ricardo Horvath discute esta afirmación tan difundida: «Tan grande es el mito gardeliano que, por el hecho de haber grabado en 1917 “Mi noche triste”, los “historiadores” inventaron que allí nació el tango con letra cantable, aunque los hubiera anteriores. A los títulos aportados se pueden agregar “Ivette”, “Flor de fango” y “De vuelta al bulín”, todos de 1914 y de Contursi, quien, además de autor, era cantor» (Horvath, 2006: 74).

bohemio y ya un tanto trasnochado, que más recuerda al decadentismo modernista que al realismo de corte social de las mejores *Aguafuertes*. De modos más variados y menos sistemáticos, Borges, Cortázar, Leopoldo Marechal o Bernardo Vertbisky, entre otros, son autores que concedieron importancia a el tango, bien de forma ocasional, pero intensa (es el caso de Borges y González Tuñón), bien de forma habitual pero más difuminada (como sucede en Cortázar o Verbitsky); sus desiguales acercamientos al mundo del tango, o al de otras músicas de cierta significación urbana, quedan expuestos en «Música de fondo», el apartado 2.5.

La presencia del tango en la propia obra no siempre conlleva una posición definida o consideraciones complejas acerca del fenómeno. En las opiniones y usos de Sábato y Borges, no obstante, se manifiesta una polarización que ilumina dos visiones muy diferentes de la cultura nacional, de Argentina y, en realidad, de la condición humana, o por lo menos del quehacer literario como reflejo de esta; posturas que reflejan trayectorias personales y creativas individuales, ya cruzándose para chocar abiertamente, ya discurrendo parejas por un trecho. ¿Podía cumplir papeles remotamente parecidos el halo del tango, tal y como aparece en el primoroso relato policial borgiano «Hombre de la esquina rosada» (*Historia universal de la infamia*, 1935), y como lo hace en la torrencial *Sobre héroes y tumbas* (1961)? Sábato sostenía que en el tango estaba contenido el dolor metafísico de los argentinos, que no era sino el dolor metafísico de toda la humanidad contemporánea, quintaesenciado en una canción de origen mestizo, urbano y humilde. Borges, sin embargo, en el poema «El tango», recogido en *El otro, el mismo* (1964), en un *Ubi sunt* de conventillo y arrabal, cantaba ya a la muerte del único tango que para él valía la pena:

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y del coraje? (1974: 888).

Lo elegíaco, que es común a la tragedia y la épica, conecta asistemáticamente ambos intereses por la música de la ciudad, y a la vez delimita las parcelas ideológicas en las que maniobra cada autor. No son las dos únicas corrientes de opinión acerca del tango, ni son los dos únicos escritores que se han pronunciado sobre este, pero son las mejor definidas, las que representan dos momentos y dos sentires diferentes de la canción

argentina con mayor claridad, y al cabo emitidas por dos de las voces más relevantes de la literatura nacional en el siglo XX.

A la luz de una lectura más atenta y mejor orientada, parece evidente que la hondura del surco del tango y otras músicas en la prosa de Sábato ha sido persistentemente infravalorada. El autor dijo en más de una ocasión que había querido escribir precisamente *Sobre héroes y tumbas* «como una sinfonía», cosa que él mismo explicó con poco detalle, pero que prueba no solo una voluntad poética definida sino también una manera de hacer, o un proyecto de dominar esa manera. Lejos de la erudita premeditación de Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera* (1978), Sábato, que consideraba que una novela así podía y debía ser «como el Mato Grosso»⁹⁰, no usa la música de manera metódica, pero sí muy efectiva, y además de integrarla en su obra la convierte en vínculo entre partes de la misma, modulando en cada caso su función, su importancia y su tono. Uno de los rasgos más importantes de Sábato, en este sentido, es que no se limita al imaginario del tango y recurre a zonas menos prestigiadas del folclore nacional, como queda patente en el *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1965), escrito a cuatro manos con el célebre guitarrista Eduardo Falú. La exploración de estos mecanismos y vínculos ocupa el apartado 2.3, «Diversidad musical en Ernesto Sábato».

Estos contrastes ponen de manifiesto un conflicto que se ha avanzado al principio, el de la hegemonía —casi el monopolio— del tango como estandarte musical popular argentino. Es cierto que Cortázar salvó este escollo a través del jazz, pero el jazz en Cortázar habla más de París que de Buenos Aires, y habla más —desde luego— del individuo que de la sociedad. Bien distinto es, sin embargo, el caso de Daniel Moyano. Aunque naciera en la capital y creciera en Córdoba, hizo buena parte de su vida en La Rioja, hasta que la dictadura lo forzó al exilio, y si Sábato podría representar la confluencia de dos tendencias culturales casi antagónicas, Moyano parece decantarse, en muchos sentidos, por la opuesta al tango. No cabe hablar de una animadversión abierta, aunque sí de una voluntad programática, pero de un modo u otro, tratándose de un músico argentino que escribe novelas, forzosamente habrá una toma de posición.

La elección y el uso de determinadas músicas populares dice mucho acerca del modo en que los escritores de una nación la piensan y se piensan a sí mismos, junto con o frente a sus habitantes. Marta Savigliano, en *Tango and the political economy of passion* (1995), trataba de resumir esta problemática en el siguiente fragmento:

⁹⁰ En entrevista con Soler Serrano, en el programa *A fondo* de TVE, en la emisión del 3 de abril de 1977.

Tango is a strong symbol of Argentinean national identity, a patriarchal and hegemonic representative of my country in that it privileges the popular culture of Buenos Aires over the rest of the provinces and the protagonist role of men over women. Class, racial, and generational issues intertwine with these aspects to further complicate tango's legitimacy to represent Argentina as a people (1995: 4)⁹¹.

La hegemonía contemporánea no se pone en duda, pero sí su verdadera incapacidad para convertirse en la música de todos los argentinos, especialmente de *todas*, ni siquiera durante la segunda mitad del siglo. Los conflictos aquí resaltados por Savigliano no son exclusivos, desde luego, de la dialéctica cultural establecida entre el tango, la literatura y la sociedad argentina: clase, raza y género. La capital y la provincia; el centro y la periferia. De acuerdo con este planteamiento, el tango y sus valedores culturales, incluidos los escritores que se manifestaron, directa o sutilmente, a su favor, habrían contribuido a forzar un lugar de privilegio para el tango y la cultura del tango en el imaginario simbólico occidental, una acción colectiva que se entiende mejor como un proceso prolongado durante décadas. No todas esas contribuciones tienen que ser intencionales —sería ridículo que lo fueran, máxime cuando en los primeros años defender el tango era, también, defender algo marginal—; pero, como quedó claro en la parte I con respecto a Daniel Moyano, posicionarse *contra* el monopolio musical simbólico del tango, después de 1950, sí era un acto consciente, voluntario y significativo para ciertos escritores comprometidos con la representación no hegemónica de la provincia y su vida cultural, frente a la riada constante del autorreferencialismo capitalino. Escribo «comprometidos» pero, como el propio Moyano o Juan José Hernández han señalado, este «compromiso» era más bien una cuestión de honestidad artística para con las realidades de las que hablaban y en las que vivían, así que la representación literaria de la provincia en, por ejemplo, los usos musicales populares dominantes —esto es,

⁹¹ «El tango es un símbolo recio de identidad nacional para argentina, una representación hegemónica de mi país en tanto que privilegia la cultura popular de Buenos Aires sobre la del resto de provincias, y el rol protagonista del hombre sobre el de la mujer. Problemas de clase, raza y generación se enlazan con dichos rasgos y problematizan la legitimidad del tango para representar a Argentina como pueblo».

La de Savigliano no es, ni mucho menos, la única mirada feminista que se ocupa de la ficcionalización del tango, o de lo literario *en* el tango; solo en el volumen *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (Esteban, Morales y Salvador, 2002), al que ya me referí, se incluyen 3 contribuciones que comparten esta intención analítica: las de M^a Ángeles Cantero («La imagen de la mujer en el tango: aproximación a una lectura de género», 39-48), Sonia Mattalía («Música en el corazón de Masoch: mujeres que cantan y lloran», 55-68), y Jesús M. Zulueta («La mujer en el tango», 117-122); este último, más bien una selección de ejemplos de misoginia en las letras del tango. Idea Vilariño se había ocupado ya de elaborar una lista parecida en *Las letras del tango*, de 1965.

integrar en la ficción músicas como el gato, la zamba o la vidala antes que el tango o la milonga— tiene una explicación más orgánica que programática (*cf.* Hernández [Juan José], 2006: 21-31). No así cuando un escritor capitalino como Sábato, cuyas tres novelas publicadas son netamente porteñas y cuyo cuerpo principal de ensayos está dedicado a otros asuntos y a la cultura europea, decide que para su *Romance* sobre Lavalle toda la música ha de ser, a falta de una expresión mejor, música «tradicional» del interior.

Con todo, el papel del tango y otras expresiones musicales populares en la obra de narradores y pensadores bonaerenses bien puede ser, aunque no lo deseen, un indicador de su posición respecto a un conflicto que muchas veces se ha velado, o simplemente se ha mencionado al paso, como una característica sobreentendida de un país poscolonial más. A menudo, esos autores escribían sobre el tango como un mero rasgo de colorido local para aumentar el índice de verosimilitud, de autenticidad, de «argentinidad» en ciertos productos culturales: la manifestación de algo tan esencialmente suyo que, como quería Borges, si se encuentra adulterado o es de origen foráneo los oídos, la memoria y el cuerpo de un argentino rechazarían. En buena medida estas manifestaciones, como decía arriba, buscaban —trunfaran o no— integrar la escritura con mayor verosimilitud en el escenario urbano escogido, y no pretendían expresamente apuntalar aun más esa hegemonía musical, no necesariamente más allá del periurbano.

Así, aunque, más o menos conscientemente, en ciertos textos quedara escrito «argentino» por «porteño», o todo lo que estaba fuera de la ciudad tendiera a quedar también fuera del texto, las primeras décadas de encumbramiento literario del tango —pasada la más conflictiva, la de los años 20— muestran una realidad cultural que enfrenta a esa capital superpoblada, depositaria y generadora de los discursos hegemónicos, con las provincias, vastas pero silenciadas y con muy baja densidad de población. Cuando para Buenos Aires el tango devino un símbolo representativo y fue asimilado por las élites sociales e intelectuales —y esto en la década del 60 ya era indiscutible, casi registro fósil—, al fin se consolidó como símbolo de toda la nación, independientemente de la realidad cultural de provincias tan alejadas y diversas como Salta, Misiones o Tierra del Fuego; a todos los efectos, desde América del Norte o desde Europa, al otro lado del Atlántico, Argentina era el tango y, tras el paso triunfal de este por París y la bendición del papa Pío XI, muy anterior, ya era tarde para proponer algo distinto.

La mirada crítica de Savigliano que desde una necesaria perspectiva feminista presta especial atención a la representación y la participación de la mujer en el universo del tango, puede completarse con el meticuloso estudio sociocultural de Ricardo Horvath,

Esos malditos tangos (2006), que recupera minuciosamente lo que podríamos llamar «la otra historia» del tango. En su monografía Horvath ilumina toda una vertiente del tango ligada a las clases sociales trabajadoras, a menudo de contenido reivindicativo o crítico, que suele soslayarse en los repertorios más oficialistas, y resalta una necesaria división entre los discursos hegemónicos y marginales. Tanto él como Savigliano vienen a mostrar, en definitiva, cómo la música popular, independientemente de sus protagonistas o de su público, nos sirve para evidenciar sucesivas y múltiples fronteras entre centro y margen, entre discurso hegemónico y discurso silenciado, entre élites y ciudadanía, pero también entre posturas mediadas principalmente por la estética; dependiendo del momento y el lugar, el tango y sus escritores han estado a uno u otro lado de esas lindes.

Antes de concluir, un apunte terminológico. Me he referido, en las páginas anteriores, a la «música urbana» o «música popular urbana». En un libro muy reciente acerca de las implicaciones socioculturales del *trap* en España (un fenómeno, a mi juicio, no tan distinto al que se dio en Buenos Aires en las décadas de 1910-1920), el filósofo Ernesto Castro problematizaba el término «música urbana» para referirse justamente al *trap*, al *rap* y otros géneros populares que parecen irradiar principalmente de las grandes áreas metropolitanas (hoy, en general, tiene poco sentido fijarse en «dónde» se consume la música, que se consume principalmente «en» Internet). Las razones aducidas por Castro, principalmente que el término tiene connotaciones racistas y apropiacionistas⁹² y que, «en términos de condiciones de posibilidad, esa definición no es ni suficiente ni necesaria para agrupar bajo el mismo techo todo lo que actualmente se denomina “música urbana”» (Castro, 2019: 32).

No podemos obviar la taxonomía musicológica en un trabajo como este, aunque no esté entre sus principales objetivos. En buena medida, la división y el nombre de los géneros musicales contemporáneos son problemáticos porque, además de la especificidad de sus características musicales, ya van ligados, inevitablemente, a las circunstancias sociales de producción, difusión y consumo de dichos géneros, y ello implica no solo factores como raza, género y clase, sino también la estética personal o los contenidos de las letras. Para terminar de complicar las cosas, la mayoría de etiquetas las han acuñado la prensa o los fans, y se han secularizado por el uso, en un proceso taxonómico nada

⁹² «[En los años 70] Agrupar el *jazz*, el *disco* y el *R&B* bajo la etiqueta de “lo urbano” suponía blanquear tales géneros musicales [...]. En 2014, una emisora de radio británica afirmó que Ed Sheeran, un blanquito pelirrojo que hace baladas *pop-folk* acompañado por una guitarra española, era la figura más importante de “la música urbana y negra”» (Castro, 2019: 30 y ss). *Cfr.* Kehinde, 2018 y Winslow, 2018.

aristotélico, y las discusiones sobre, por ejemplo, las diferencias —si las hubiere— entre el rock «progresivo» y el rock «sinfónico», tienden a eternizarse.

La que plantea el filósofo español me parece una polémica legítima, y merecedora de otro espacio y mayor atención. A falta de un término que parezca más adecuado a nuestro objeto de estudio particular, seguiré refiriéndome al tango como una «música popular urbana», especialmente durante el periodo de su historia que va desde la nebulosa formación hasta, quizá, el fin de su Edad de Oro (1955), momento en que no deja de serlo pero comienza a ser, también, muchas otras cosas. Por lo demás, no solo todos los ejemplos pioneros verificables de tango remiten a las dos ciudades del Río de la Plata, y *solo* a esas ciudades, sino que el tango aparece en prácticamente todos los ensayos relevantes sobre la formación de una identidad cultural bonaerense después de 1900, toda la literatura sobre el tango de esas décadas se produce en la ciudad y habla sobre la ciudad, y la propia ciudad es, en fin, uno de los temas dominantes en el cancionero general del tango. Considero, también, que en este caso (y solo en este), las páginas que siguen funcionan en buena medida como prueba de ese vínculo indisoluble entre tango, literatura y ciudad. Y, al fin y al cabo, tras llamar la atención sobre la polémica, Castro aporta algunos ejemplos de *trap* de raíz rural como Boyanka Kostova o Damed Squad, para pasar las siguientes trescientas páginas hablando de artistas que han crecido y desarrollado todas sus carreras en Granada, Valencia, Madrid y Barcelona.

Por lo demás, resulta obvio que el estudio detallado del fenómeno excede las proporciones no ya de este apartado, sino también de una tesis doctoral dedicada por completo al tema. Como indicaba Vidart, solo para seguir las huellas ya casi borradas de las relaciones entre tango y literatura en Uruguay sería necesaria una labor documental desahogada, sin duda desarrollada en grupo: la preocupación por las relaciones entre tango, sociedad y cultura viene de antiguo y ha generado una cantidad ingente de monografías y artículos, de agudeza desigual, que evidencian lo extenso del objeto de estudio. El propósito de ofrecer aquí una visión general conlleva la omisión de numerosos detalles, y el de seguir un hilo argumental en particular tiene consecuencias similares.

La selección de textos y el análisis más detallado de conflictos escogidos responde a una triple motivación: o bien los autores son quienes han desarrollado discursos más extensos y complejos sobre el asunto, o el tango y otras músicas cercanas tienen especial relevancia en su construcción literaria, o bien sus obras ocupan lugares de privilegio en el ámbito literario al que pertenecen, lo que amplifica las resonancias de sus escritos cuando la música aparece en ellos, o cuando son resultado y causa de las derivas de los

discursos musicales dominantes en la cultura del momento. La suma de estas partes debiera mostrar la trascendencia de esta música en las letras argentinas, las tensiones y enfrentamientos que avivó y evidenció, y la existencia verificable de una sinergia y un proceso de influencia mutua entre determinados escritores, sus temas y presupuesto poéticos, y la realidad cambiante del fenómeno musical.

2. El tango en la narrativa argentina

2.1 Origen y trascendencia del tango

«He vivido en Tango desde niño», escribía Horacio Ferrer (1933-2014) con buen humor en un prefacio, «he escrito decenas de artículos y libros, culminados con *El libro del tango*, tres tomos de nueve quilos de peso» [1988: 7]). Nacido uruguayo y más adelante nacionalizado argentino, Ferrer es unánimemente reconocido como una de las mayores autoridades en el tema del tango. Lo vivió como intelectual, como músico aficionado, y también glosando buena parte de su progreso y registrando su historia. Como letrista escribió para Piazzolla (la conocidísima «Balada para un loco» [1969], el libreto para *María de Buenos Aires* [1968], y muchas más), para Aníbal Troilo y para Julio de Caro, entre otros, y presidió la Academia Nacional del Tango entre 1990 y 2014. En sus facetas de narrador y poeta, especialmente en la última, destacó ampliamente, y de hecho fue su primer poemario, *Romancero canyengue* (1967), el que llamó la atención de Piazzolla y de la escena en general.

Ferrer es, por tanto, una de las figuras que parece encarnar en sí misma esa unión entre tango y escritura literaria que pasado el medio siglo ya era una realidad indiscutible. En el siguiente fragmento propone una analogía que parece explicar y resumir, a un tiempo, toda la vida de esta música rioplatense:

A imagen y semejanza del Río de la Plata, [el tango] es un río que empieza vacilante y clandestino, que recibe y despide barcos de mil banderas, inspira a

viajeros y marineros [...], que corre hasta ser, profundamente, nada menos que él mismo —ni río ni mar ni estuario—, para luego ir aumentando y enriqueciendo mares y océanos remotos con su ser extraño de fondo del mundo, único e irrepetible entre todas las aguas planetarias, para una vez penúltima y futura, devorarse a sí mismo y desfallecer paso a paso, elegante, pasional y trágico, hasta caer bailando en la trinchera de una esquina y expirar bailando (*ibid.*, 215).

El lenguaje florido de estas líneas corre el riesgo de enmascarar lo certero de su contenido: al equiparar el fluir del tango con el del Plata, Ferrer no solo ilustra su recorrido; resalta la trascendencia del origen expósito del tango y del hecho de haber nacido y crecido a orillas de un gran estuario. Forma y fondo confluyen aquí, además, pues el ambiguo lirismo de las primeras frases («un río que empieza vacilante y clandestino...») cuadra con la vaguedad de lo que sabemos acerca de los primeros pasos del tango.

No es de importancia capital por qué hipótesis de origen nos decantemos, ya que en cualquiera de ellas el Plata juega un papel imprescindible: el río, la ciudad, las letras y la música se superponen en una estructura cuyos componentes, en movimientos alternados, no dejan de influirse mutua y consecutivamente. Si somos honestos con la complejidad de estas interrelaciones, habremos de admitir que reducciones como las de Vicente Rossi («el origen del tango son los bailes de los negros») o Borges («el tango nació en los burdeles») no solo parecen demasiado parciales, sino que aún en caso de ser ciertas se nos antojarían insuficientes, por simples. La escasa, por breve, tradición previa que caracteriza a la cultura argentina del Novecientos; el continuado mestizaje demográfico que va conformando su población y su carácter; la imperiosa y creciente necesidad de definir y demostrar una identidad patria sólida e individual; la polarización de los roles de género del hombre y la mujer en el muestrario lírico y en la coreografía; esas son las realidades que a un tiempo complican y vertebran la explicación de un fenómeno como el que nos ocupa. De ahí la diversidad de puntos de vista que siguen, y el estimulante hecho de que casi todos contengan algo de verdad.

2.1.1 Sobre tango y literatura

Aceptemos, de entrada, que existe un campo temático de estudios acerca de las relaciones entre tango y literatura, que invita a pensar en la existencia de una «literatura del tango»: un *corpus* de ensayos, poemas y ficciones cuyo rasgo común más destacable sería la intersección significativa del universo del tango con esas obras, hasta el punto de

que su presencia pueda destacarse como una cualidad característica del conjunto. Se impone, no obstante, la precaución: los títulos y desarrollos de buena parte de esta producción literaria animan a sopesar la hipótesis, pero el hecho de que muchos ensayistas y teóricos hayan recurrido, a veces veladamente, a la literatura de principios de siglo para completar los huecos de la historiografía musical tal vez nos aliente a magnificar un diálogo interdisciplinar que podría, al cabo, no haber sido tan intenso, o cuya trascendencia podría estar exagerada por las sucesivas lecturas y la repetición de lugares comunes.

Otro factor determinante para generar esa impresión son escritos teóricos o historiográficos como los de Horacio Ferrer o Blas Matamoro, «literarios» en sí mismos, y las incursiones de tangueros como Enrique Santos Discépolo o Enrique Cadícamo —o el propio Ferrer, al fin y al cabo— en terrenos extramusicales. En no pocas ocasiones, las fuentes aportadas en estos textos son hechos autobiográficos, testimonios de segunda mano o hechos concretos cuya trascendencia tiende a mitificarse; en descargo de los autores hay que admitir que a menudo las fuentes son estas porque no había otras. En consecuencia, lo que se dice del tango en la bibliografía ingente que lo aborda desde una perspectiva crítica o historiográfica tiende a parecerse a lo que se dice cuando este aparece en la narrativa, la lírica o el drama (o el cine, una disciplina en la que aquí no profundizaremos).

Aunque, como anticipé, esta circunstancia pudiera conducir a un cierto escepticismo, es evidente que se trata de una consecuencia natural de la carencia de documentación al respecto durante los primeros años del fenómeno, así como de las inevitables posiciones intelectuales, morales y biográficas de quienes fueron supliendo esas ausencias durante los siguientes. Al fin y al cabo, como defiende Ricardo Horvath, el tango puede en cierto modo considerarse un mito, «puesto que cumple con el requisito fundamental [*sic.*]: origen oscuro, sin fecha cierta de nacimiento y en un lugar impreciso de la ciudad; asimismo muchas veces prohibido, censurado, asesinado, muerto de muerte natural, pero siempre renaciendo de sus cenizas» (*op. cit.* 169); resulta natural la tentación no del todo infundada de leer con los mismos ojos las obras críticas de Horacio Ferrer, las conferencias de Jorge Luis Borges o los *Tangos* (1926) de Enrique González Tuñón.

Pero, al mismo tiempo, sin descartar ni el valor ni la presunta veracidad de buena parte de la información más «literaria», conviene cierta cautela. Creo que es pertinente reproducir aquí al completo los fragmentos de una carta de José María Podestá a Idea

Vilariño, que Daniel Vidart incluyó en el número de *Capítulo Oriental* mencionada más arriba:

La literatura, y el literateo, «sobre» el tango o en torno del tango, con su pizca de filosoficula [sic.] también, llenarían bibliotecas si lo fuésemos a espigar, reunir, catalogar concienzudamente. Con la sola ayuda de la memoria, juntaría ahora un montón de articulistas, glosadores, divagadores, inclusive conferenciantes a veces buenos (Enrique González Tuñón) del tango.

En Buenos Aires hubo en los años 20 y en parte de la década 30-40, un «boom», del tanguismo y de la tangofilia, expresiones de aquel porteñismo que, en otros terrenos y en otros niveles, planteó entre otras absurdas cuestiones aquello del «meridiano»: «¿Por dónde pasa el meridiano de la lengua? ¿Por Madrid o por Buenos Aires?».

Aquella epidemia produjo *El fervor de Buenos Aires* («barbaridá», «ciudadá»), produjo la mitización del compadrito (y allí Borges y Vacarezza anduvieron del brazo), produjo la consagración de Juan de Dios Filiberto a la, casi, condición de héroe nacional. Viví aquellos tiempos.

Citaría numerosos nombres, algunos muy estimables y otros olvidabilísimos: Enrique y Raúl González Tuñón, Arlt, Córdova Iturbiru, Olivari, Rojas Paz, Augusto Delfino, Petit de Murat, obviamente Carlos, etc. En Montevideo tanguéabamos, o tanguizábamos, menos, pero asimismo mariposearon alrededor del tango Ipuche, Gervasio Guillo, Prunell Alzáibar, Marín Gadea, Silva Valdés, Orcajo, Pereda Valdés, Filartigas, Edmundo Agorio, y alguno más, Podestá, de puro metido. Todo lo que se escribió fue comentario impresionista, ilustración, divagación, talenteo, mariscaleo, macaneo. Creo que en una seria cernidura se salvarían solamente un artículo de Porra (paráfrasis poética un poco sobrecargada de metáforas), otro artículo de Gervasio Guillot... y poca cosa más. Lo restante es también olvidabilísimo —ya está olvidado, en realidad— y nunca sirvió para nada en una mejor comprensión del tango (*apud* Vidart, 1969).

«Viví aquellos tiempos», afirma Podestá: esta es mi autoridad, y es más que suficiente. El autor dibuja un panorama algo pesimista, ciertamente desencantado, de la época de eclosión de esta posible literatura tanguera, que podemos acotar entre 1920 y 1930, teniendo presente que hubo precedentes aislados y que las réplicas del temblor se extendieron a lo largo de todo el siglo XX. En efecto, algunas de las obras más influidas por el tango prácticamente se solapan con las vanguardias que siguieron al Modernismo, y su proliferación coincide con una etapa especialmente próspera para la escritura en el Río de la Plata; no es casual que el autor de la carta se refiera a la polémica del Meridiano, tras la cual el ambiente literario local se percibió decididamente fortalecido.

La polémica en cuestión fue iniciada por un artículo de Guillermo de Torre, publicado en *La Gaceta Literaria* de Madrid el 15 de abril de 1927. Allí el autor abogaba

por abandonar términos como «América Latina» para referirse a los territorios de las antiguas colonias españolas, y por emplear en su lugar «Iberoamérica», «Hispanoamérica» o, directamente, «América Española». Si esta propuesta ya debiera bastar para irritar a la boyante *intelligentsia* de las no tan nuevas repúblicas americanas, lo que verdaderamente prendió la mecha fue la sugerencia, en modo alguno velada, de que todas esas naciones debían una suerte de vasallaje intelectual y artístico a la vieja metrópoli: «si al terminar con el dañino latinismo», escribía De Torre, «hacemos a Madrid meridiano de Hispanoamérica y atraemos hacia España intereses legítimos que nos corresponden, hoy desviados, habremos dado un paso definitivo para hacer real y positivo el leal acercamiento de Hispanoamérica, de sus hombres y de sus libros» (*apud* Alemany, 1998: 67). El artículo, de cuyo tono general esta cita es un ejemplo moderado, desató una serie de respuestas airadas en las capitales americanas, que Carmen Alemany recoge por orden cronológico en su monografía *La polémica del Meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudios y textos*. La primera de esas respuestas fue la de *Martín Fierro*, en el número 42, el 10 de julio del mismo año. En este número aparecieron textos de Pablo Rojas Paz, Ricardo E. Molinari, Ildefonso Pereda Valdés, Nicolás Olivari, Jorge Luis Borges, Santiago Ganduglia, Raúl Scalabrini Ortiz y Lisardo Zia, además de un breve editorial publicado en el número siguiente; cabe señalar que la siguiente respuesta en aparecer iba firmada por el crítico uruguayo Alberto Zum Felde, en el primer número de *La Pluma*, publicado en Montevideo el 1 de agosto, y la siguiente también apareció en Uruguay, en el número 18 de *La Cruz del Sur*, sin firma, el mismo mes. Esta última no solo se mostraba airada por la pieza de *La Gaceta*, sino que también expresaba descontento por el artículo martinfierrista de Pereda Valdés, que, según el breve editorial, implicaba que sí había un meridiano intelectual de Hispanoamérica, pero que sería —por supuesto— Buenos Aires.

Las formas de las respuestas de *Martín Fierro* son variadas, pero el fondo es similar en todas: ni Argentina ni América necesitaban de España en el plano intelectual, mucho menos de su guía o tutela para su desarrollo, y no había nada «legítimo» en las exigencias de De Torre. «Estamos construyendo nuestro arte propio», escribe Pereda Valdés, «azteca, inkaiko [sic.] o criollo puro, y nos violentan los gestos protectores de los que pretenden llamarse tutores nuestros» (*apud* Alemany, *op. cit.* 70). En cuanto a ese «arte propio» reivindicado por Pereda Valdés, más allá del puramente literario: no es casual que varios autores de estas respuestas aparezcan también en esta tesis relacionados con el fenómeno del tango, y aparezcan también en la carta de José María Podestá que cité antes.

En 1927 Borges, por ejemplo, ya había abjurado definitivamente del ultraísmo español —esta sería una de las causas mayores por las que De Torre escribió el primer artículo (*vid. Alemany, id.*)—, y ese mismo año publicaba *Historia universal de la infamia*, donde se encuentra «Hombre de la esquina rosada»; al año siguiente saldría de imprenta *El idioma de los argentinos*, y el temprano *Fervor de Buenos Aires*, recordemos, es de 1923. Cuatro años después, en su nota de *Martín Fierro* contra la idea del meridiano madrileño, el joven Borges anticipa (si pensamos en orden cronológico) la idea que avancé al inicio de este capítulo: «Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo [...], ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?» (*ibid.* 71).

Por su parte, Olivari, en principio afín al grupo de Boedo y mencionado, como Borges, en la carta de Podestá, afirma en su artículo: «los jóvenes poetas de España solicitan nuestra indulgencia porque [...] tenemos nuestras antologías jóvenes, poetas numéricamente aplastadores de esa cantera cuya generación española no puede, ni en sueños, comparársenos» (*ibid.* 71), y, algo más adelante, afirma: «no tenemos interés ni por Madrid, ni por España. No hay allí ascensores, ni calefacción, ni tangos porteños» (*id.*). En un número posterior (44-45, 31 de agosto-15 de noviembre), Raúl González Tuñón, hermano del Enrique de *Tangos*, escribía a Benjamín Jarnés diciendo que estaba más que satisfecho con su «precario castellano» y sus «muchos criollismos». Sus obras «geniales», de las que según Raúl muchos de los escritores madrileños carecían, son *Martín Fierro* (el de Hernández, claro), *Don Segundo Sombra*, «y esta inquietud que se agita en las amplias y limpias calles de Buenos Aires, tajeadas de rieles como florecidas de enredaderas» (*op. cit.*, 123); pasemos por alto lo de «limpias calles». Respecto al zarandeado idioma español, González Tuñón aporta una velada alusión al tango: «el idioma es de España, sí, pero nosotros queremos enriquecerlo como enriquecemos la guitarra y el puñal. Nosotros practicamos algo que en España han abandonado hace tiempo o lo hacen muy mal: el juego y la aventura» (*ibid.* 124).

Es revelador que varios de los primeros escritores en responder a la pieza de *La Gaceta Literaria* recurran ya al tango como uno de los símbolos de identidad principales de la cultura nacional o, cuanto menos, de la cultura capitalina, más si tenemos en cuenta lo previsiblemente apresurado de estos escritos de trinchera; en realidad, precisamente porque lo tenemos en cuenta: incluir al tango en la enumeración de las virtudes identitarias argentinas ya era, para algunos de ellos, algo natural, casi un acto reflejo, y no el resultado de una reflexión pausada sobre cuáles eran los productos culturales más

señeros de la ciudad. El tango es lo primero que viene a la mente de los autores porque ya estaba allí, a flor de piel. Además, ese mismo año, pero antes, en el n° 37 de la revista, había aparecido ya un artículo llamado «Reconocimiento del tango», en el que se afirmaba que *Martín Fierro* fue «el primer periódico que sostuvo su valor estético» (*apud* Stratta, *op. cit.* 151). El propio Borges había publicado ya dos notas breves sobre el tema en la revista, y otra en *La prensa*⁹³, y Sergio Piñero había publicado el artículo «Salvemos al tango» en el n° 19, de 1925. Más adelante recordaremos los nombres de estos periodistas jóvenes. Habida cuenta de estos hechos, y añadiendo a ello las consideraciones que vendrán en la sección 2.4, llama la atención que, como señala Mendiola (2002: 65), Ángel Rama se mostrara reticente a admitir la entrada del tango en su «ciudad letrada» hasta bien mediado el siglo XX. En el célebre ensayo, Rama cita dos fragmentos de unas conferencias que Lugones habría pronunciado en 1913, con motivo de la presentación de *El payador*, donde el poeta, entre el racismo y la aporofobia, se refiere a una «plebe ultramarina» que azuzó a insultarle, armando escándalo, a sus «cómplices mulatos» y sus «sectarios mestizos». A continuación, el crítico uruguayo apunta:

Esta «plebe ultramarina» ya había producido los sainetes teatrales y sobre todo ya había modelado, con múltiples y dispares contribuciones, una expresión musical y poética de arrasadora influencia en la ciudad: el tango. Su vitalidad en la época en que hablaba Lugones, su plebeyismo urbano, su desenfado encabalgamiento entre la oralidad y una torpe escritura, su ajenidad de los círculos cultos, pero más que nada su incontenible fuerza popular, hacían que fuera imposible incorporar el tango a los órdenes rígidos de la *ciudad letrada*. Tendría que esperar su ocaso a mediados de siglo para que también fuera recapturado por la escritura y transportado a mito urbano (Rama, 1978: 65).

No es que Rama niegue la creciente pujanza del tango entre buena parte de la población, incluso solo de los escritores y lectores de Buenos Aires. Más bien el crítico señala la brecha insalvable entre las concepciones de quienes entonces parecen tener las llaves de la cada vez más recia «ciudad letrada», y quienes están armando la estructura de las nuevas letras de la ciudad:

⁹³ «Ascendencias del tango», en el n° 27, «Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga», en el n° 45, y «Carriego y el sentido del arrabal», en *La Prensa*, 4 de abril de 1926 (*Vid.* Stratta, *op. cit.* 154).

La cultura popular viva del momento no era la agostada cultura rural con su folklorismo conservador que sí eran capaces de ver y admirar, como un bello cuadro de costumbres, los nuevos intelectuales, sino otra, vulgar, masiva y crecientemente urbana, que si apelaba a las tradiciones folklóricas como su natural venero productivo, las insertaba ya dentro del suceder histórico presente, pues se trataba de reinenciones atestiguadoras de la vitalidad creativa popular en la circunstancia de su ingreso protagónico a la historia, y, progresivamente, a la urbanización. Nada lo registra mejor que la invención del tango en el Río de la Plata que acompaña la evolución inmigratoria (interna y externa) de sus dos ciudades ribereñas, pasando del crisol formativo en el burdel suburbano al salón de la clase media en sólo veinte años. Más difícil de aceptarla en México [*sic.*], donde todavía para un espíritu sutil como Alfonso Caso, había «un pueblo inculto sin esperanza», lo que impedía apreciar su rica productividad presente (*ibid.* 107).

Si el sintagma «la invención del tango» no es una metáfora, esta expresión en concreto sería decididamente falaz, pero, por lo demás, el párrafo parece un retrato excelente del hiato irreversible entre las facciones literarias bonaerenses, aunque, como veremos más adelante, cuando este conflicto se lee desde el ángulo de las músicas populares urbanas, las facciones implicadas son tres, y no dos, y solo una (la de los martinfierristas, Arlt y algunos otros) está del lado del tango.

Pero volvamos sobre la carta de José María Podestá: de sus palabras se desprendería la conclusión de que gran parte de esta producción vinculada al tango fue casi palabrería vacía, casi la consecuencia natural de una mezcla de moda y autobombo de la que habrían participado muchos literatos jóvenes. El tiempo y las derivas de crítica y lectores parecieran confirmar el amargo juicio, ya que la mayor parte de esta producción es, hoy en día, material para mitómanos y estudiosos, e incluso cuando un escritor de renombre como Borges participara de ella, otras obras más canónicas han eclipsado aquellas tentativas suyas. Prueba de ello sería también que, más allá de aisladas reseñas en revistas de la época o los comentarios de colegas, las primeras obras que bebieron abiertamente del tango tardaron un tiempo en despertar la atención de la crítica literaria y, de hecho, los estudios centrados en esta aún no del todo acotada «literatura del tango» no son abundantes, y son relativamente recientes. El «viví aquellos tiempos» de Podestá adquiere un sentido que trasciende lo anecdótico: precisamente de testimonios y obras de la época siempre se desprende la impresión de que dicha eclosión, que ha dejado menos registros en el papel que otros movimientos del momento, se vivió principalmente en cafés, tertulias, redacciones de revistas y diarios y otros espacios donde se reunía la gente de (cierta) cultura. Fue algo que ocurrió, un movimiento vivo y complejo, y quizá su legado

literario no es la mejor manera de comprenderlo. Y, con todo, comprobaremos más adelante que todo ese ruido no fue en vano, y que su papel en la forja de una vía particularmente fértil de la literatura nacional fue mucho mayor de lo que Podestá consideraba en la década del 60.

La relegación histórica a los márgenes del ámbito literario de buena parte de esta producción, dejando a un lado su calidad o verdadera relevancia inmediata, no sorprende si tenemos en cuenta el carácter reprobatorio de las opiniones sobre el fenómeno tanguero vertidas por intelectuales como Manuel Gálvez (*El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, 1910), Leopoldo Lugones (sobre todo en *El payador*, 1916), o Martínez Estrada (en *Radiografía de la Pampa*, 1933, entre otras). La opinión de los extranjeros, no exenta del encanto suscitado por lo exótico o lo pintoresco, sería a menudo mucho más favorable, como deja ver Ramón Gómez de la Serna en la obra algo tardía *Interpretación del tango* (1949); pero el español había conocido la realidad allí descrita e interpretada ya a finales de los años treinta. Esto no implica que todos los intelectuales locales rechazaran el tango como entidad cultural de consideración, y a partir del *Cosas de negros* de Vicente Rossi las obras críticas de peso se suceden con regularidad; entre ellas cabe destacar *El tango andaluz y el tango argentino* (Carlos Vega, 1932), *La historia del tango: sus autores* (Héctor y Luis Bates, 1936) y *El misterio del tango* (Julián Centeya, 1946), amén de numerosas publicaciones historiográficas que vendrían luego. Pero aunque estos autores suelen incidir en la cualidad literaria de las letras y los tópicos del tango-canción, la presencia de la música en otras obras literarias se menciona siempre de pasada o, como avancé, en calidad de fuente documental. Dentro del género ensayístico, sin embargo, no habría que dejar de recordar los dos trabajos de Idea Vilariño, *Las letras del tango* (1965) y *El tango* (1981), y el más reciente *Música y poesía del tango* (2001), de Antonio Pau.

Uno de los primeros trabajos que rompen aquella tendencia es el estudio de Tomás De Lara e Inés L. Roncetti, *El tema del tango en la literatura argentina*, editado por primera vez en 1969, y fuertemente influenciado por las posturas morales de sus autores, algo desfasadas para la época de publicación. Extenso y minuciosamente documentado, tiene un carácter casi fundacional entre los trabajos abarcadores sobre esta relación interdisciplinar, ya que el anterior y mucho más breve *Tango. Discusión y clave* (1963) de Ernesto Sábato abordaba el tema, pero, a pesar de aportar numerosos ejemplos, no profundizaba en él. El libro de De Lara y Roncetti, en cambio, estudia desde una perspectiva que bascula entre lo documental y lo hermenéutico la presencia del tango en

la literatura argentina del siglo XX, y algunas de las relaciones recíprocas entre ambos constructos. Las apariciones del tango en la literatura están divididas por géneros, y es de especial interés la sección teatral, uno de los espacios de contacto más fértiles y menos estudiados. Dentro de la narrativa, los autores destacan la relación del tango con la literatura en *Raucha*, de Güiraldes (los episodios de baile y cabaret en París), en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal y en *Calles de tango*, de Verbistky. Otras obras que mencionan son *Las de Wilson* (1918), de Alfredo French, *Noches regules* (1919), de Gálvez, *El corazón del arrabal* (1920), de Juan Francisco Palermo, el *Elogio del gotán* de Raúl González Tuñón (1928), y *Sabor de tango*, de Álvaro Melián Lafinur; *Destinos* (1929, Julio Fíngerit), *La mañana* (1937, Fernando Gilardi), *El arrabal* y *Los años conmovidos* (Luis Horacio Velázquez, 1939 y 1949), *Cara o seca* (Valentín Fernando, 1948), *Barrio Gris* (J. Gómez Bas, 1952), y *Un hombre y su destino* (M^a Elena Ramos Mejía, 1953).

Tengamos en cuenta que no todas son ficciones en las que el tango disfrute de especial protagonismo, como sí sucede en Verbitsky y González Tuñón, sino que en muchas de ellas simplemente aparece con cierto grado de insistencia. Tampoco son positivos todos los retratos que estos autores hacen del fenómeno, como sería de esperar al confrontar al censor Gálvez y al laudatorio González Tuñón. La última reimpresión de la monografía es de 1981, pero esa versión posterior no tiene adiciones significativas, de modo que como catálogo queda un tanto desactualizado; el libro, en todo caso, es un valioso punto de partida.

Mucho más reciente es el trabajo de la italiana Patrizia Spinato, *La letteratura del tango in alcuni scrittori ispanoamericani* (1993). En el pequeño volumen, un estudio conciso que no pretende establecer una lista tan amplia como la de De Lara/Roncetti, Spinato menciona algunos escritores relevantes, entre los que destaca en primer lugar al poeta Carlos de la Púa (*La crencha engrasada*, 1928) y a Last Reason (seudónimo de Máximo Sáenz), así como a Evaristo Carriego (1883-1912) por sus *Misas herejes* (1908), de las que Borges dio buena cuenta en su ensayo de 1930. También alude Spinato a la abundante producción de sainetes que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo (este es, hoy todavía, un campo parcamente estudiado), y a la actividad de ciertos escritores del grupo Boedo, que, aunque no centraron sus obras en el tango, sí en los que más adelante podremos definir como «sus ambientes»:

Comune obiettivo era l'esercizio di una letteratura sociale, allo scopo di denunciare le ingiustizie e promuovere delle strutture sociali più giuste ed umane. È pertanto inevitabile che i loro scritti siano ambientati negli stessi luoghi in cui si è sviluppato il tango, zone portuali, «conventillos», case d'appuntamenti, e che siano rappresentati dagli stessi personaggi che hanno sostenuto le danze popolari per rifuggire la miseria quotidiana: lustrascarpe, emigranti, lavandaie, sarte, pagliacci (1993: 7)⁹⁴.

Limpiabotas, emigrantes, lavanderas, costureras, payasos. Estos personajes devienen tipos en la literatura sainetesca, cultivada con notable éxito por Alberto Vacarezza (1888-1959), y más adelante por los hermanos Discépolo, entre muchos otros, pero también en la narrativa y la crónica urbana de Roberto Arlt, otro de los escritores señalados por la autora. Naturalmente se incluye a Bernardo Verbitsky (1907-1979) y su *Calles de tango* (1953), así como al mexicano Carlos Martínez Moreno (1917-1986) por algunos de sus cuentos y a Pedro G. Orgambide (1929-2003), autor de *Historias con tangos y corridos* (1976). Spinato también llama la atención sobre la «presencia» del tango en la obra de los uruguayos Onetti y Benedetti, aunque en el caso del primero hay pocas alusiones explícitas, y en el del segundo la mayoría se circunscriben a su poesía. Borges, Cortázar y Sábato, naturalmente, también aparecen.

El español Manuel Guerrero Cabrera es autor de dos monografías que también tratan de enfocar el fenómeno en panorámica: *Tango: bailando con la literatura* (2009) y *Al compás literario del tango* (2017), además de algunas aportaciones sueltas a otras publicaciones. El primero parte de una perspectiva más general, mientras que el segundo consiste en un grupo de artículos y ensayos acerca de los vínculos de ciertos escritores con el tango y de la presencia de lo literario en discografías como las de Enrique Cadícamo, Homero Expósito o Enrique Santos Discépolo.

En el área del análisis literario del tango, no obstante, el ensayo breve o el artículo son en realidad los formatos críticos más comunes, y aquí hay un desarrollo más amplio: capítulos de libro, ensayos y artículos de revistas que exploran la influencia de la música en un escritor o una obra determinada, o volúmenes colectivos dedicados a la misma tarea; más adelante veremos en mayor detalle ejemplos como el de Rita Gnutzmann

⁹⁴ «Era un objetivo común la práctica de una literatura social, con el fin de denunciar las injusticias y promover estructuras sociales más justas y humanas. Es, por ello, inevitable que sus obras estén ambientadas en los mismos lugares en los que se desarrolló el tango: zonas portuarias, conventillos, casas de alterne; y que en ellas sean representados los mismos personajes que animarían los bailes populares para huir de las miserias cotidianas: limpiabotas, emigrantes, lavanderas, costureras, payasos».

acerca de Arlt («Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt», 2000). Destaca el volumen colectivo “¡Bailà! ¡Vení! ¡Volá!”. *El fenómeno tanguero y la literatura* (2000), editado por Michael Rössner, que dedica una sección completa del índice a la narrativa e incluye una valiosa introducción general. En él se analizan las relaciones entre lo literario y las letras del tango, el papel del tango en la cultura rioplatense y, con especial atención, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig y *Tangos*, de Enrique González Tuñón.

Obras como las últimas mencionadas cumplen los mismos requisitos que los que atribuía Spinato a algunos escritores del grupo de Boedo: tratan, más o menos extensamente, el tema del tango, pero sobre todo inciden en los ambientes y los personajes que los conforman. Caso de atenernos a estos estudios y otros similares, nos veremos empujados a pensar que sí existe una literatura del tango, pero que fuera de algunas obras canónicas no es sencillo establecer sus lindes. ¿Cuánto de tango tiene que haber en los textos que la conforman, cuál es el mínimo imprescindible? Las nóminas que proponen los estudiosos siempre presentan diferencias en lo tocante a los autores más periféricos, además de verse a veces desactualizadas por el inevitable avance de la creación literaria posterior. Por ejemplo: De Lara y Roncetti no mencionan a Miguel Camino, a Norah Lange, a Juan Coq o a Leónidas Barletta (y apenas mencionan de pasada a alguno de los martinfierristas), autores que sí tiene en cuenta Omar Corrado en *Música y modernidad en Buenos Aires*, (2010: 30 y ss.), y muchos de los que aparecen en la carta de Podestá raramente lo hacen en la bibliografía académica o histórica; la presencia de Marechal tampoco es común en estas nóminas.

Llegados a este punto, no sería vano preguntarse: ¿qué estudian, en realidad, estos textos? ¿Qué tienen en común? Delimitar un objeto de análisis al que le cuadre el marbete de «literatura del tango» parece revelarse una tarea ímproba, y la mayoría de trabajos orientados en esa dirección lo confirman. Aunque obras como las de Enrique González Tuñón u Horacio Ferrer sin duda entrarían en la categoría, siguiendo la tendencia dominante entre los estudiosos contemporáneos será más productivo tratar la manifestación del tango y sus ambientes en literatura como una corriente temática en la que la música platense aparece a veces como tema fundamental, a veces como motivo recurrente, a veces como mero telón de fondo para un texto que se concentra en otros ámbitos. De modo que habría un área central virtual en la que encontraríamos las propias letras del tango —al cabo, como insiste Idea Vilariño, también son literatura— y libros como los de Verbitsky, poemas como los de Dallegri y Borges o ensayos como los de Ferrer, y en circunferencias de creciente amplitud se irían situando las obras de Marechal,

Arlt, Sábato y los demás, hasta llegar a límites donde podemos encontrar obras como *El túnel* (1948), *Las leyes de la noche* (Héctor A. Murena, 1958), o *Músicos y relojeros* (Alicia Steimberg, 1971), unidas débilmente al núcleo pero en las que el tango todavía cumple algún papel importante, si bien puntual, o reanima el eco de otras obras de los autores donde sí lo hacía.

Este planteamiento también resultaría más útil si examináramos una novela como *Boquitas pintadas*, que participa de este mundo con la misma intensidad que la de Marechal, pero que se ve a la vez influida por otros universos musicales y no establece distinciones categóricas entre tangos y boleros, o *Sobre héroes y tumbas*, en la que el tango no parece, en una primera lectura, tener excesivo peso, pero para la cual su importancia se vuelve capital cuando se la conecta con otras obras del autor. Sucedería algo similar con un autor como Jorge Luis Borges, que ningún crítico trataría de encasillar como «escritor del tango»; no, al menos, antes de encasillarlo en otros sitios, y sin embargo considerar esa parte de su producción me parece tarea obligada si se quiere abarcar el conjunto. Si la tercera fundación de Buenos Aires, la fundación de la ciudad mítica de *Fervor* o *El tamaño de mi esperanza* (1926) es un asunto ineludible en Borges, el tango es un asunto ineludible en esa faceta de su obra o su pensamiento que, como señala Rovira, el escritor ya había explicitado en *El tamaño de mi esperanza* anunciando su voluntad de «encontrarle la poesía y la música y la pintura y la metafísica que con su grandeza se avienen» (*apud* Rovira, 2005: 235), otra variante del párrafo acerca de escribir «las baladas de un pueblo» que cité más arriba.

En suma: sería injusto y empobrecedor hablar de la literatura argentina del siglo XX sin tener en cuenta el tango, y viceversa, y, aunque esta realidad evidente no tiene por qué condicionarnos, *a priori*, a forzar una subcategoría literaria que parezca ratificar su importancia, dicha subcategoría parece justificarse por sí misma. Lo que no se nos presenta con la misma claridad, como era de esperar, son sus límites precisos. De hecho, la presencia crecientemente difusa, irregular y a menudo puramente automática del tango en el campo literario argentino demuestra su trascendencia mejor que esa hipotética categoría. Debo puntualizar: era evidente que quien buscara tango en la literatura argentina lo iba a encontrar a espuestas. Es una corriente casi inabarcable, persistente e innegable que permea con gran diversidad de modos e intensidades una cultura y sus discursos literarios, y cuyas razones de ser y efectos han ido variando notablemente con el paso de las décadas y los autores. Pero, por una parte, sí, es suficiente solo con esto. Por otra, a fin de cuentas, es *más* que suficiente, pues si el resultado de la mera búsqueda

era previsible, fácil, el intento subsiguiente de jerarquización y separación de los resultados multiplica las direcciones posibles de este nudo de caminos, y promete que las certezas existen, pero no son simples, y debemos elegir cuáles perseguiremos si queremos estudiar sus relaciones con otras manifestaciones culturales. En este caso, en fin, la propia complejidad del fenómeno será prueba de su envergadura y trascendencia. Comenzaremos, como corresponde, por el principio.

2.1.2 El arrabal y los burdeles

La polémica acerca del origen del tango es uno de los temas predilectos de teóricos, intelectuales y aficionados. Si abordamos el problema desde la perspectiva nacionalista, el empeño por defender parcelas personales y la virulencia en su defensa resultan naturales: el nacimiento y los primeros pasos del tango en la Argentina de 1880 eran parecidos a los primeros pasos de los argentinos como pueblo, antes, o, cuanto menos, de los porteños; algo similar sucedería con las músicas y etnias de las que podría proceder: ¿qué pueblos, los retazos de qué culturas forman el emblema musical de la cultura nacional?

Hay acuerdo general respecto a cuanto menos una cuestión: los primeros tangos que suenan y se bailan en Buenos Aires y Montevideo son cosa de pobres, y comienzan a poder considerarse como tangos propiamente dichos a partir de 1880; vienen de los márgenes de la ciudad, físicos o virtuales. Ahora bien, la polémica solía plantearse confrontado dos posibilidades pretendidamente excluyentes: o, como sostiene Sábato, tienen su origen en los suburbios de la orilla del Plata (Sábato, *Tango. Discusión y clave*, 1963), o bien, como defiende Borges (*Evaristo Carriego*, 1955 y *El tango. Cuatro conferencias*, 2016 [1965]), nacen directamente en los burdeles y de allí saltan al cafetín, el cabaret y otros espacios de la ciudad, de tal modo que su presencia en los arrabales y la orilla sería consecuencia de su popularidad en los locales nocturnos. Esta tesis queda planteada con claridad meridiana al inicio de «Historia del tango», el ya mencionado capítulo XI de *Evaristo Carriego*:

Vicente Rossi, Carlos Vega y Carlos Muzzio Sáenz Peña, investigadores puntuales, han historiado de diversa manera el origen del tango. Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aun a cualquier otra. Hay una historia del destino del tango, que el cinematógrafo periódicamente divulga; el tango, según esa versión sentimental, habría nacido en el suburbio, en los conventillos (en

la Boca del Riachuelo, generalmente, por las virtudes fotográficas de esa zona); el patriciado lo habría rechazado, al principio; hacia 1910, adoctrinado por el buen ejemplo de París, habría franqueado finalmente sus puertas a ese interesante orillero. Ese *Bildungsroman*, esa «novela de un joven pobre», es ya una especie de verdad inconclusa o de axioma; mis recuerdos (y he cumplido los cincuenta años) y las indagaciones de naturaleza oral que he emprendido, ciertamente no la confirman (1974: 159).

La apostilla sobre haber cumplido ya los cincuenta, naturalmente, es un añadido a la edición del 55, posterior a la *princeps* de 1930. Borges incluye luego en su argumentación a algunos entendidos que, aunque dudan acerca del barrio o de la ciudad —José Saborido, citado por Borges, defiende la tesis del origen montevideano—, opinan lo mismo: el tango nace en los prostíbulos, no en los conventillos o en los callejones del arrabal. Los instrumentos con los que se toca al principio, de acuerdo con Borges, Saborido o Vicente Greco, estos últimos veteranos autores de tango, son el piano, la flauta y el violín. Hay plena constancia, esto sí es seguro, de que el bandoneón se incorpora más tarde a la plantilla instrumental habitual, pero el conflicto aquí es la presencia de la guitarra o el piano: si hay un piano, no puede tratarse de una música de los suburbios y de los emigrantes, pues la presencia de este instrumento fuera de una familia burguesa o de un local nocturno (los prostíbulos, en este caso), en Buenos Aires, es impensable a finales del siglo XIX. En cualquier caso, nótese la audacia de los críticos al pretender localizar no ya en una sola ciudad, sino en un determinado tipo de establecimiento el «nacimiento» de una música tan probadamente mestiza, en un área tan transitada como el estuario del Plata en torno a 1880. Borges había dicho con sorna que algunos cineastas remarcaban el origen orillero del tango porque el barrio de la Boca ofrecía mejores encuadres, «por las virtudes fotográficas de esa zona»; admitamos ya que se peca del mismo afán mitificador al recluir la génesis musical a las casas de alterne, que poseen, en su imaginario particular, «virtudes literarias» muy similares.

Borges señala luego algunos ejemplos aislados de la presencia del tango en la poesía de Evaristo Carriego, y a continuación expone los rasgos de lo que llama «el tango pendenciero», basándose principalmente en un anecdotario que oscila entre el recuerdo propio y la memoria de terceros: tangueros, malevos y cronistas que «estuvieron allí», como Podestá lo estuvo un poco más adelante. La argumentación es más extensa y se vuelve a desarrollar en la primera conferencia transcrita en *El tango* (2016), pero en todo caso su pronunciamiento es decidido, inequívoco: nunca existió un tango verdaderamente orillero. No niega que pueda haber influencia de alguna música negra, de la habanera

cubana, del tango español o incluso de la payada en el tango prostibulario, pero si la hubo, tuvo que pasar por las llamadas «casas malas». Estas últimas concesiones bastan para evidenciar la primera contradicción interna importante.

Sábato, por su parte, defiende una versión diferente, y aquí ya es posible apreciar dos posturas si no totalmente antagónicas, incompatibles en su mayor parte: el tango nació en las orillas y es, en su génesis, patrimonio exclusivo del desarraigo y la pobreza, no de las turbias casas de lenocinio; es decir, el origen de la música no solo es una cuestión de identidad —ya podemos intuir que, además, de identidad de clase—, sino también de moralidad. En *Tango. Discusión y clave* Sábato preparó un opúsculo encabezado por un ensayo breve sobre el origen del tango y su significación para la identidad de los argentinos, seguido de la glosa de algunas letras relevantes para él y de una miscelánea de citas ajenas. Su defensa del origen orillero, marcada por su característico sentimentalismo, no carece de fuerza expresiva:

El tango es en origen la revelación de un modo de vida. Viejo modo de vida: la miseria de los basureros humanos de los bordes porteños en las postrimerías del siglo XIX, italianos frustrados en su módica aspiración de «hacerse l'América», lo que origina esa obligada mixtura de insatisfacción, nostalgia, inadaptación y hambre que será el caldo de cultivo para la música que más tarde se llamará «tango» (1968: 66).

La trascendencia de la cuestión para algunos intelectuales del país encuentra aquí su medida: escritores que, como Borges o Sábato, habían planteado ya el problema de «lo argentino», cuyas opiniones al respecto podían tener y tuvieron eco fuera del campo literario, no solo tenían una querencia personal por el tango sino que entendieron que, en el mosaico de lo argentino contemporáneo y la historia de su configuración, esta era una tesela fundamental. Así, Sábato se guía, claro, por su investigación personal, pero también por su inclinación ideológica y estética, y apunta al desarraigo y la sensación de fracaso vital del emigrante, especialmente del emigrante italiano, como uno de los pilares temáticos básicos del tango, aunque no se explicita a menudo, y, simultáneamente, de la identidad de los argentinos a partir de 1900. Es decir: Sábato busca el origen social del tango en los lugares que quedan fuera de campo en el dibujo pintoresco de Borges, que no admite una conexión genética entre el tango y el Río.

Naturalmente, esta tesis parece adolecer de una falta de nacionalismo que no se aprecia en Borges, a pesar de su insistencia respecto a los prostíbulos. Sábato arguye, en

su defensa, que «es cierto que el tango es un producto del hibridaje», pero «es falso que no sea argentino, ya que, para bien y para mal, no existen pueblos platónicos puros [...]». Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires» (1968: 12). A continuación establece un paralelismo que resulta especialmente interesante: «En cuanto a la literatura del Plata, que tantos critican por prolongar en algún sentido los temas y las técnicas europeas, es otro fenómeno de hibridaje; porque, a menos de exigir que escribamos en querandí y describamos la caza del avestruz, no veo cómo coherentemente puede hablarse de una pureza nacional» (12-13). En el plano literario, esta opinión y las expuestas por Borges en «El escritor argentino y la tradición» (1951) sí están en sincronía.

Pero la tendencia a convertir el debate del origen del tango en una cuestión de localidad frente a mestizaje no es exclusiva de sus simpatizantes. Nótese, por una parte, que aunque Borges no niega —no puede hacerlo— la posibilidad de otras influencias cruzadas con el tango platense primigenio, queda patente su predilección por la milonga, más arraigada en suelo patrio y mejor emparentada con el resto del folclore musical consolidado durante el XIX. Estaba más cerca del mito de Santos Vegas o de los payadores glorificados en el *Martin Fierro*, y más libre de esas vetas foráneas que ya en 1930 —o incluso en 1910— no podían ignorarse entre los estratos del tango; si acotar su génesis a los prostíbulos del arrabal implicaba que así sería «más argentino», entonces esta sería la tesis más productiva para el escritor. Huelga decir que el mismo afán nacionalista, aunque no sea beligerante, es el que lleva a Borges y muchos otros a rechazar tanto la posibilidad del origen montevideano como la más razonable del origen conjunto o paralelo, que discutiremos más adelante. Por otra parte, si para Sábato parecía positivo el alto gradiente de mestizaje del tango, también lo era por contrapartida para sus detractores más acendrados, aunque por razones opuestas.

Es llamativo que dos juicios diametralmente opuestos acerca del tango como los de Sábato y Lugones compartieran la misma base argumental, la de que el género es un híbrido con alto contenido de influencias extranjeras. En el capítulo V de *El payador* (1916), titulado «La música gaucha», Leopoldo Lugones se emplea en ensalzar las virtudes de los géneros tradicionales argentinos, no sin antes ofrecer algunas consideraciones generales sobre la música occidental que están mucho más cerca de la recreación poética que de la objetividad musicológica.

Ya algunas de las consideraciones iniciales resultan un tanto peregrinas. Valga como ejemplo la siguiente: «el ritmo fundamental del cual proceden todos los que

percibimos es el que produce nuestro corazón con sus movimientos de diástole y de sístole: el ritmo de la vida, así engendrado en la misma raíz del árbol de la sangre [...]» (1962: 1171). Por ello mismo, asegura Lugones, los compases binarios y los múltiplos de cuatro son los más naturales y agradables al oído humano; recordemos que ya Descartes en su *Compendio de música*, que Lugones pudo haber leído, planteaba ideas similares. Lo hubiera leído o no, desde luego la idea parece una simplificación de las intrincadas consideraciones sobre el ritmo de tratadistas mucho más antiguos, como Boecio o San Agustín, pues aunque no es la primera vez que se propone esta idea de los «ritmos naturales», la finalidad de uso del argumento apunta a un discurso fuertemente condicionado por las convicciones del autor. En su comentario acerca de la naturaleza de la música criolla nacional desarrolla una explicación rítmica de los diferentes pies métricos, partiendo precisamente de esa concepción (los compases binarios son naturales, los ternarios resultan forzados). De acuerdo con esto, los metros fundamentales de la poesía son el pentasílabo, el hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo, «que los españoles legaron a los gauchos y que componen, precisamente, toda nuestra métrica popular. La música y las danzas argentinas tienen, naturalmente, el mismo origen; correspondiendo su compás al de los citados versos y sus combinaciones» (*ibid.* 1175).

A pesar de lo avanzado de la época (si se tiene en cuenta lo que estaba sucediendo en Viena ya por entonces), Lugones se muestra empecinadamente clásico en muchas de sus preconcepciones; así, la sonata clásica sería «nuestra composición musical más perfecta», las de Beethoven «señalan la perfección musical alcanzada por el más grande de los músicos» (1178), y los ejemplos de danzas argentinas que cita más adelante «son muy ricos en sugerencias de carácter poético y de sentimientos nobles; de melancolía viril y de elegancia decorosa, o sea los bienes del alma que nos sugieren respectivamente, Schumann y Beethoven» (*id.*). Aparece, de nuevo, el campo semántico de lo masculino asociado a lo positivo («viril»), y el trasfondo moralista que subyace a buena parte de los detractores del tango («sentimientos nobles», «elegancia decorosa»); «la mujer», se indica más adelante, «nunca llega a sofaldarse por encima del tobillo». En algún momento llega a hablar del caminar acompasado de los cuadrúpedos para justificar la naturalidad de los ritmos binarios y cuaternarios, evidenciando de nuevo esa concepción esencialista de la música y del arte en la que hay expresiones más naturales y auténticas que otras, y en la que únicamente aquellas son las adecuadas.

Aun más sintomática, y coherente con esta mezcla de purismo y moralismo patriótico, es la afirmación de que utilizar el semillero de la música folclórica como fuente

de temas para la música sinfónica nacional sería «deformarlos», puesto que «en su sencillez campesina, ellos saben más verdadera música que los contrapuntistas del conservatorio» (*id.*); aunque la firmeza de la exposición logra crear una impresión de solidez argumentativa y sabiduría contrastada, musicalmente no es fácil ser menos riguroso. Puede parecer que el autor defiende un determinado género, época o dimensión de la música —el objeto de la reivindicación, de hecho, parece variar según el párrafo—, pero en definitiva se trata de un alegato inmovilista y disperso a favor de la idea de tradición genuina, mucho más próxima al *Volkgeist* de Goethe que a una disposición realista a escuchar, sin demasiados prejuicios, lo que sucede alrededor.

Es al final del capítulo donde se encuentra la conocida apostilla de Lugones, aquella que define al tango como «ese reptil de lupanar»:

Si por su música puede apreciarse el espíritu de un pueblo; si ella es como creo, la revelación más genuina de carácter, el gaucho queda ahí manifiesto. El brío elegante de esas composiciones, su gracia ligera, su delicadeza sentimental, definen lo que hoy existe de música criolla, anticipando lo que existirá mañana. En aquella estructura, de suyo alada, está el secreto de su destino superior, no en las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada. El predominio potente del ritmo en nuestras danzas es, lo repito, una condición viril que lleva consigo la aptitud vital del engendro. La desunión corporal de la pareja, resulta posible y gallarda gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián como sucede con la «música» del tango [las comillas son suyas], destinada solamente a acompañar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter (*op. cit.* 1992-1993).

El texto del capítulo termina ahí, y le siguen unos cuantos ejemplos de danzas tradicionales en partitura. Se trata, pues, de una defensa muy poco rigurosa, pero muy apasionada, de la música, la lírica y la danza «nacionales», que son las más auténticas y las únicas legítimas. En el fragmento se contraponen todo lo positivo de lo identificado como propio, genuino y decente a todo lo negativo del tango, indecente y producto de una ciudad invadida por los inmigrantes. En buena medida todo esto estaba contenido en una de las ideas iniciales, si no la idea inicial del capítulo, según la cual el gaucho es libre y el hombre de ciudad simplemente elige a su amo, o el tipo de esclavitud que prefiere. Los tintes xenófobos y clasistas de estos pasajes se explican aun mejor si tenemos en cuenta que, como propone Salas, el tango de principios de siglo no solo era entretenimiento y vía de escape para aquellas generaciones de emigrantes, formadas en

su mayoría por hombres solteros: «Hipólito Irigoyen trae al poder —o al menos, a algunas parcelas del poder— a la nueva clase constituida por los hijos de la inmigración [...]. Carlos Gardel abre la puerta al tango cantado, que va a dar voz a quienes hasta ese momento carecían de expresión política» (2000: 92-93). Las nuevas letras de tango, a partir de entonces, «van a transmitir de manera pública las ilusiones, prejuicios, temores, la ética y la moralina de sectores sociales hasta entonces silenciados por una estructura política caracterizada por la sucesión de gobiernos oligárquicos» (*id.*).

Ricardo Güiraldes (1886-1927), aunque más razonable en sus planteamientos, defiende también esta dicotomía campo/ciudad, donde lo honesto, lo bello y lo sano del primero se oponen a lo perverso, lo feo y lo enfermizo del segundo. En su poema «Tango», el mejor ejemplo literario de esta postura moral y estética, incluido en *El cencerro de cristal* (1915), ofrece una visión marcadamente negativa de esta música y su mundo. Vale la pena reproducir el poema entero:

Tango severo y triste.
Tango de amenaza.
Tango, en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más
bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.
Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.
Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles.
Baile que pone vértigos de exaltación viril en los ánimos que enturbia la
bebida.
Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica de un
ensueño sangriento.
Chambergos torcidos sobre muecas guasas.
Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.
Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.
Risa complicada de estupro.
Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en
sudor de lucha.
Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán
por sordo quejido, en un chorrear de sangre humeante, como última
protesta de ira inútil.
Mancha roja, que se coagula en negro.
Tango fatal, soberbio y bruto.
Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso.
Tango severo y triste.
Tango de amenaza.
Baile de amor y muerte (1983: 63).

No es casual que este «Tango» se encuentre en el apartado «Ciudadanas» de *El cencerro de cristal*, inmediatamente después de «Música nochera» y «Alcohólicas», dos poemas en prosa que describen o evocan el mismo mundo sórdido de bares, borrachos violentos y machismo avasallador. Ese machismo es aquí, en el mismo discurso del autor, algo más leve, pero al fin la condena moral (que también puede apreciarse en algunos episodios de *Don Segundo Sombra*) también tiene que ver con el incumplimiento de los roles de género (la «china guaranga», el «macho en sudor de lucha», son mujeres y hombres que no se comportan como les corresponde, aunque la posición de Güiraldes a este respecto parezca —un poco— más moderna que la de Lugones). El sujeto lírico de estos poemas, como es habitual en buena parte de la literatura asociada al tango, se muestra a partes iguales protector y compasivo o condescendiente con las mujeres «perdidas» en la turbulencia del ambiente. Este mundo, «nochero» en sí mismo, en la temprana e impresionista visión de la urbe que propone el primer poemario del autor, se contrapone al bucolismo contenido de los poemas sobre la Pampa, donde son recurrentes cielos cristalinos, sauces y arroyos. Lejos, creo, del tópico del *locus amoenus*, estos poemas muestran una naturaleza ominosa pero sin maldad, en paz consigo misma, mientras que los poemas «tangueros» profundizan en el lado más turbio del hombre y sus acciones. Más adelante se verá cómo Sábato recoge algunos de estos tópicos para verterlos en *Sobre héroes y tumbas* y en el *Romance de la muerte de Juan Lavalle*.

En cualquier caso, la raíz de la aversión al tango, que también pasaba frecuentemente por la reivindicación de lo campero inherente a la literatura gauchesca, es múltiple en Güiraldes. En su «A modo de autobiografía» recordaba, acerca de su etapa de juventud en París: «me creía músico. No sé tampoco cómo contestarme a mí mismo en esto, pero cito el caso por lo mucho que ha influido en mi desarrollo literario mi asistencia a conciertos, óperas, etc. Verdaderamente creo que en esos años ningún otro arte me poseyó más totalmente» (1983: 30). Y más adelante, cumplidos ya veintiocho años, agrega acerca de su poesía:

Aquí viene lo de la música. La primitiva puntuación de mis poemas debió ser, en cuanto a pausas, importancia de ciertas frases acentuaciones especiales, etc., musical. Debí emplear signos musicales, es decir valoraciones de una o varias sílabas por el punto, apoyatura de otras, esenciales, por el calderón, ligaduras, fuertes, pianos, silencios... Y esto se explicaba porque los imaginaba tan dichos que casi eran cantados (*ibid.* 31).

También anotó, en el mismo texto, sobre la misma época de su vida:

Pensando siempre en música, hacía proyectos de sonatas, sinfonías y fantasías. Para darme el tema de un tiempo apuntaba, por ejemplo, para un *allegro*: «¡Oh, faunos, silvanos, ninfas y dríadas, amaneced a la vista del poeta!». Lo que no deja de tener algo de paisaje musical alemán.

Otras veces, con el mismo intento construía todo un poema en prosa: «La luna riela su acorde quieto sobre la arena, la arena, la arena...». *Un trozo moderno* es típico como tal. También este: «Tarde, tarde cae la tarde...», etc. «Está el llano...» era un estirado unísono. *Última* una berceuse.

En definitiva, la idea de apunte musical ocasionó mis primeros poemas y vive en casi todos ellos (*Ibid.* 34).

Si sumamos estas confidencias a su entusiasta reseña del *Pacific 213* de Arthur Honegger en *Martín Fierro*, en 1925 (*ibid.* 123-127), la crítica de Borges gana sentido. Güiraldes defiende la vanguardia musical europea, cosa que, como veremos más adelante, lo relaciona con el núcleo intelectual de *Sur* y los músicos del Grupo Renovación, y parece defender igualmente el folclore tradicional argentino, el del campo, el genuino; o cuanto menos lo haría de forma implícita en *Don Segundo Sombra* y *Raucha*: las dos alternativas musicales burguesas señaladas antes, en relación con *La ciudad del tango*, de Matamoro. Es decir, Güiraldes no denuesta solo los ambientes del tango, su contexto, sino también la música en sí misma (recordemos, «notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso»; «ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles», etc.), pero lo hace con mayor conocimiento de causa que Lugones, claro, y que Martínez Estrada, cabe suponer. Con todo, tengamos en cuenta que las estructuras armónicas del tango, en especial del que se desarrolló hasta los años 40, son extremadamente sencillas y previsibles, como conviene, por otra parte, a la gran mayoría de músicas populares en sus primeras fases de desarrollo.

Sin embargo, a pesar de la presentación rotundamente negativa del tango por parte de Güiraldes y Lugones, la que Ezequiel Martínez Estrada ofreció en su *Radiografía de la Pampa* (1933) es aun más severa y, por tardía, llama más la atención; si el debate acerca de la identidad argentina estaba muy lejos de cerrarse aun entonces, en el cambio de década los conflictos moralistas sobre el tango ya amagaban un principio de recesión. En el apartado «Buenos Aires», y dentro de este en «II. La gran aldea», se encuentra el epígrafe «Tango». El apartado anterior, «La noche», se cierra con la afirmación de que el tango «trae en su ritmo reminiscencias del pasado abyecto y las voces sofocadas de la

vida rehusada. Nació después de la jornada del negro arrancado de su tierra y metido en las plantaciones de tabaco, azúcar y café. Encierra en su cadencias la esclavitud y la voluntad de hundir en la carne la propia fatiga hasta convertirla en placer» (162). Como Vicente Rossi, parece que el autor defiende la hipótesis del origen negro del tango, aunque con connotaciones racistas que no encontraremos en el crítico uruguayo:

Baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento. No tiene, a diferencia de las demás danzas, un significado que hable a los sentidos, con su lenguaje plástico, tan sugestivo, o que suscite movimientos afines en el espíritu del espectador, por la alegría, el entusiasmo, la admiración o el deseo. Es un baile sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana. Es deslizarse. Baile del pesimismo, de la pena de todos los miembros; baile de las grandes llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino, en la eternidad de su presente que se repite. La melancolía proviene de esa repetición, del contraste que resulta de ver dos cuerpos organizados para los movimientos libres, sometidos a la fatídica marcha mecánica del animal mayor. Pena que da el ver a los caballos jóvenes en el malacate (162).

¿Son los argentinos de 1930 esa «raza agobiada y subyugada» que anda sin fin ni destino «las grandes llanuras siempre iguales»? En este caso, la melancolía que describe sería una suerte de mal endémico del pueblo argentino, como quiere Sábato, y el tango, en su rápida proliferación y su ya consumado salto de los burdeles a los salones, una especie de síntoma de ese mal, si no también una de sus causas. Es llamativa, por otra parte, la descripción musical de los sencillísimos esquemas métricos y armónicos del tango como —en un sentido explícitamente negativo—, «la eternidad de un presente que se repite», si recordamos lo planteado por Jeanne Hersch expuestos en la parte I.

Según Martínez Estrada, cuando solo era un baile del suburbio, sin embargo, el tango «tuvo algunas figuras en que el bailarín lucía algo de su habilidad: en que ponía algo que iba improvisando [...]. Por entonces tenía su prestigio en las casas de lenocinio. Era música solamente; una música lasciva que llevaba implícita la letra que aparecería años después, cuando la masa popular que lo gustaba hubiera formado su poeta» (163). Si el trascendentalismo de Lugones, cuando hablaba del «espíritu de los pueblos» y de un «destino superior» contenido en la música, resultaba cuanto menos en una distorsión de la realidad musical, el esencialismo de Martínez Estrada al afirmar que la música «llevaba implícita la letra» que vendría después viene a desembocar en lo mismo: casi desde el primer momento, o sea, unos años antes de 1920, las letras del tango y la milonga

conocieron una gran variedad de temas y desarrollos, que ahora solo conocerá quien indague en ellas, pero que en 1930 estaban a la orden del día.

No deja de ser llamativo cómo el escritor, al narrar la manera subrepticia del tango para infiltrarse desde lo más bajo hasta los salones de la mejor sociedad, encarna en metáforas musicales la naturaleza corrupta de su espíritu: «Oíanse los acordes a la noche, en las afueras de los pueblos, escapando como vaho del lupanar»; allí, «las síncopas significaban algo infame; donde las notas, prolongadas en las gargantas del órgano, estremecían un desfallecimiento erótico. Diluía en la atmósfera con el perfume barato, el calor de las carnes fatigadas y las evaporaciones del alcohol» (163).

El texto continúa por algunos párrafos más, y una censura moral explícita va cediendo terreno a una invectiva de argumentación redundante, azarosa y, en definitiva, insostenible, en la que afirma que la música y la danza ya ni siquiera existen: «son dos simulacros» (*id.*). Cabe añadir, como ya he citado, que según el autor «encierra en sus cadencias la esclavitud y la voluntad de hundir en la carne la propia fatiga hasta convertirla en placer», y que «suena en su voz la humillación de la mujer» (163); está «reducido a la simplicidad del treno, que consiste en modular una sola nota que se afina o engruesa bajo la presión de un dedo deslizado en una cuerda», y «tiene algo del quejido apagado y angustioso del espasmo» (*id.*). Finalmente, advierte al lector, «tiene algo de la rumia su música lamentable en el bandoneón, como hay algo del mugido en este, su instrumento propicio [...], sucedáneo portátil del arístón y el órgano» (164). «Quizá ninguna música», concluye, «se preste como el tango a la ensoñación. Entra y se posesiona de todo el ser como un narcótico» (*id.*); Martínez Estrada afirmaba esto en el 33, cuando ya el impresionismo musical había tenido tiempo de agotarse, y la vanguardia stravinskiana e incluso la escuela de Schoenberg comenzaban a tener un tímido prestigio entre la intelectualidad argentina. Curiosamente, en el plano rítmico lo sincopado de la música vuelve a proponerse como un rasgo negativo.

La soflama de Martínez Estrada es tan florida como ahistórica, pero muestra, en cualquier caso, un posicionamiento radical en contra del tango, «un rito penoso y sin valor estético», que deja flotando sobre el cuerpo de la mujer «un vaho de pesadumbre, de pecado, algo pegajoso y viscoso» (164-165). Pareciera que el autor se preparaba para una defensa del género femenino —¡en Argentina, en 1933!— cuando declara que «desde otro punto de vista, es el baile humillante para la mujer», pero al cabo sencillamente echaba a rodar su discurso por otra ladera del escorial del machismo, pues el baile es «humillante» porque ella «se ve entregada a un hombre que no la dirige, que no la obliga

a sus veleidades, a ceder a su voluntad [...]. Nada en ella dice de la gracia, de la fragilidad, de la veleid, de la timidez» (164). «Cede conforme», se indigna Martínez, «por eso no incita, al que la ve bailar, a quitársela a quien la lleva; no se la desea» (*id.*). O sea: el tango trata a la mujer como un sujeto pasivo, como un objeto incluso, pero esto sería reprochable porque la manera *adecuada* de objetualizar a la mujer es otra, no esta.

En definitiva, el escritor parece confirmar la insinuación de que el tango, tal y como se practica a principios de los años treinta, es esencialmente un signo de mala salud de un pueblo que no encuentra su ser, y cuyo ímpetu y joven identidad se diluyen en el pasatiempo de vicios como el de esta danza. En casi todos estos discursos condenatorios acaba aflorando, por debajo de la pretendida altura moral de sus autores, un clasismo que intuye la pujanza de una manifestación cultural nueva y fuerte, amenazante, y la rechaza. La actitud «vigilante», como quería Erik Satie, y el discurso hiperbólico del autor no deberían sorprendernos, máxime si recordamos que más tarde, en una nota de *Sur* en 1956, Borges afirmaría: «el escritor propende a dramatizarse, a ser el más tenaz de los personajes creados o proyectados por él. Ese personaje, en el caso de Ezequiel Martínez Estrada, es un profeta bíblico, una especie de sagrado energúmeno» (Borges, 2011: 540); aunque es cierto que el encono mutuo venía por el declarado antiperonismo de Borges, a raíz del cual y de alguna crítica personal Martínez Estrada había afirmado que era un «turiferario a sueldo», que estaba «encanallado» y que era «de la peor calaña» (*id.*) Como sus posturas respecto al tango primitivo son tan disímiles (Borges, desde una atalaya moral bien distinta, añoraba «los «tangos valientes de antaño»»), sorprende y casi divierte que haya un punto de confluencia: el tango con letra más o menos patética, ritualizado en los salones y en locales que ya están fuera del arrabal o la orilla, es definitivamente «peor» que el presunto tango «original», que Borges sitúa directamente en los burdeles y Rossi, Martínez Estrada o Sábato fuera de ellos, aunque sea durante un breve lapso de tiempo.

No podemos obviar que, hasta bien entrados los años 30, y aun después, para muchos escritores la cuestión de la argentinidad del tango es, más que un interrogante, un argumento que esgrimir a favor o en contra de una determinada tesis. Por un lado, si se trata de rechazarlo, como Lugones o Martínez Estrada, se argumentará que la verdadera música local es otra y no viene de la ciudad. El hecho de que esas músicas no sean demasiado antiguas y que sus raíces más profundas vuelvan irremisiblemente a Europa será soslayado con decisión. Al parecer, bastaría con que ya estuvieran allí cuando llegó la Independencia: si es anterior a 1812 y es «honesta», entonces es argentina. El género de los argumentos se repite: clase, moral, e identidad nacional. Por otro lado, para un

escritor que, como Borges, a finales de los años 20 estaba decidido a consolidar una imagen mítica de la ciudad natal, y a tratar de conciliar al gaucho con la urbe, los mitemas que empezaba a generar el arrabal eran muy valiosos, y entre ellos estaba el del tango y sus submundos, máxime teniendo en cuenta propuestas como la de Blas Matamoro, que sugieren para al origen del tango un pasado rural y guerrero, extramuros: era necesario argentinizarlo todo lo posible, y reducir la importancia de sus formantes musicales foráneos (especialmente los peninsulares o caribeños) al mínimo.

Como implica Borges y postula Sábato, si había que consolidar la identidad cultural de una Argentina contemporánea, esa identidad no podía ser sin la ciudad y la ciudad no podía ser sin su música. En este sentido, como hemos observado hasta ahora, a largo plazo el precio a pagar fue el silencio del resto de voces musicales del país, hasta que los años 60 y 70 vieran el ascenso del joven Ástor Piazzolla, que tampoco iba, en cualquier caso, a desviarse excesivamente de la calzada marcada por la historia de la ciudad. La postura de Lugones y afines, si no era errónea —bien, en su vertiente más técnica, sí—, era, cuanto menos, decididamente caduca, pero en su beligerancia albergaba una preocupación por los modos de representación de la cultura nacional, en especial la rural y la de la provincia, que pronto iba a verse justificada.

2.1.3 Los problemas del compositor argentino

En 1880, la fecha alrededor de la cual empiezan a surgir los primeros tangos instrumentales, el doctor José Antonio Wilde recogía en su libro memorialístico *Buenos Aires antes* algunos hechos relevantes sobre la vida musical de la ciudad; y se trata de su «vida musical» en el sentido más literal, como si Wilde hablara de su «vida musical cotidiana»:

En Buenos Aires siempre ha habido pasión por el baile. Bastaba que estuvieran 2 ó 3 jóvenes de visita para que se iniciase el baile. 30, 40, 50 años atrás las familias bailaban entre sí, por pasatiempo, hermanos, madres, tías y aún abuelas. El piano era el instrumento favorito; los más usados eran los de *Stodart* y de *Clementi*: uno bueno costaba de 1.000 a 1.200 pesos de aquellos tiempos. En las casas más pobres se contentaban con la guitarra, muy generalizada por entonces en el país (1968: 8).

Unas páginas antes informaba, durante la descripción de las costumbres sociales en los velatorios: «En el *velorio* [las cursivas son suyas] se fuma, se bebe y se toma mate;

para acortar la noche se juega al *truco* y al *monte*, se baila, y gracias cuando la cosa no acaba a puñaladas» (1968: 5). Tan integrada estaba la música en la vida urbana ya a mediados del XIX que alcanzaba los dos extremos de las celebraciones sociales y familiares, y Wilde describe, con tono de censura, un hábito que «poco a poco se logró abolir» en los cumpleaños, la «perniciosa costumbre entonces tan en uso, de *dar música al del santo*»:

Esto era sin duda muy agradable, si se contrataba a una serenata con buenas voces y buenos tocadores de guitarra. Pero era abominable la aparición, de día, de una banda compuesta de 4 a 5 músicos de la legua, en que figuraban un clarinete rajado, un par de platillos ídem, un serpentón y una tambora⁹⁵. Toda precaución era inútil para evitar que invadiesen la casa: cuando menos se pensaba, estaban en el patio aturdiendo el barrio entero. A veces iban enviados por alguien, como obsequio, pero generalmente esta invasión era por su propia cuenta (6).

Y aun algo más adelante, cuando describe festejos oficiales como los que celebran la victoria en la Batalla de Ayacucho⁹⁶, insiste en cómo la música estaba presente en todas las celebraciones: desde bailes y banquetes en el Hotel de Faunch hasta bandas militares que tocaban en las plazas, o «grandes grupos, con música y banderas desplegadas», que «recorrían las calles cantando *la canción* y viviendo en casa de los patriotas» (*ibid.*, 14); la cursiva es suya, y en el texto no se especifica de qué canción se trata.

Valga este pequeño ejemplo para ilustrar cómo, a las puertas del siglo XX, Buenos Aires era una ciudad musicalmente viva e inquieta, y que la música ya estaba, por así decir, en las calles. El doctor Wilde, en su crónica, habla tanto de la vertiente más popular y doméstica de la música como de la más oficial, evidenciando un interés uniformemente distribuido por todas las clases sociales, algo que resulta natural en una de las capitales poscoloniales más grandes —y con mayor rango de crecimiento— del momento. La construcción del moderno Teatro Colón comienza un año después, en 1889⁹⁷, proyectada por el italiano Francesco Tamburini, y se finaliza en 1908; para la inauguración, como

⁹⁵ El serpentón es un instrumento de viento metal, antecedente de la tuba, cuya forma recuerda a la de una serpiente; la tambora es un tambor con un parche a cada extremo, especialmente extendido en el Caribe colonial.

⁹⁶ Librada el 9 de diciembre de 1824, de la Batalla de Ayacucho salieron victoriosos los contingentes colombiano y peruano sobre el del Imperio Español, lo que significó la liberación efectiva del Virreinato del Perú, y la retirada del último gran contingente militar español en Sudamérica. Esta victoria americana cierra, de manera simbólica y definitiva, el periodo de dominación colonial. Un escuadrón de las Provincias Unidas del Río de la Plata participó en la batalla y contribuyó al triunfo de la alianza.

⁹⁷ Como institución, el Colón ya existía antes, y funcionó entre 1857 y 1888. El edificio original se encontraba en la Plaza de Mayo, donde hoy tiene sus oficinas el Banco Nacional.

era de esperar, se representa una ópera italiana, la *Aida* de Verdi. En 1924 abre sus puertas el Conservatorio Nacional de Música, y en 1930 comienza su actividad el Teatro del Pueblo, institución escénica de vocación independiente que fue principal sala de operaciones del Grupo Renovación. Aunque la Filarmónica de Buenos Aires no se fundara hasta 1946, desde 1925 el Colón contó con una orquesta, un ballet y un coro residentes, sufragados en un principio por la Municipalidad. La existencia y el mantenimiento de estas instituciones y muchas otras bastan para constatar que, para 1930, en la capital ya había una estructura relativamente sólida dedicada a la música sinfónica y, como se aprecia en las páginas de *Sur*, una preocupación acuciante por el estado y las posibilidades de representación identitaria de la música nacional.

No solo eso, sino que ya durante la década del 20 esta estructura era lo suficientemente amplia como para despertar controversias. En el exhaustivo estudio *Música y modernidad en Buenos Aires* (2010), Omar Corrado expone con detalle todas las polémicas y trincheras desde las que se avivaron. Cumpliendo una función contestataria similar a la de las vanguardias plásticas y literarias, jóvenes músicos como Juan Carlos Paz ya criticaban, desde revistas como *Martín Fierro* o *Sur*, algunas actitudes y empresas de las nacientes instituciones musicales:

[Paz] opera así como una corriente que marcha a contramano de aquella que intentaba, esforzadamente, desde poco tiempo antes, dotar a la vida musical local de una red organizativa que propiciara su desarrollo, mediante la formación de sociedades —Asociación Wagneriana (1912), Sociedad Nacional de Música (1915), entre otras—, y, luego, de instituciones educativas, a través del impulso para la creación de un Conservatorio Provincial y su similar Nacional [...]. El joven crítico ve en ellas la cristalización de consensos dudosos, la consolidación de centros de poder en torno de figuras entronizadas y de valores cuyos fundamentos, resoluciones y proyectos rechaza, tanto en el plano de la discusión técnica y estética como en el de las prácticas sociales concretas. En este enfrentamiento, expresado a través de una inusitada ferocidad discursiva, aparecen sus convicciones básicamente antiautoritarias y antiacadémicas, compartidas por sus colegas de las revistas en que escribe. En ellas, la actitud iconoclasta aparece como estrategia para desarticular los comportamientos instalados y producir los cambios juzgados imprescindibles y urgentes (2010: 49-50).

Insisto en que Paz y sus colegas representaban o trataban de representar la facción renovadora y contestataria de la música culta, por más que se movieran en los círculos intelectuales de prestigio (y, en parte, precisamente por ello). Según Corrado, en un artículo del suplemento *La Protesta* (1923), Paz llegaría a afirmar que «no son las

instituciones las que deben cambiar, como lo creen los pedagogos graves y los intelectualistas ingenuos; son los fundamentos mismos de las sociedad [sic.]; todo reformador no es más que un reaccionario, pues colabora en el orden social establecido» (*apud* Corrado, 2010: 51). Estos impulsos encontrados añaden al problema de la configuración de una música nacional propia el de las disensiones en cuanto a las vías para lograrla, que, en el caso de Paz resulta evidente, estaban estrechamente relacionadas con el credo político de las diferentes facciones.

Publicaciones de mayor peso como *Martín Fierro* y revistas menores, como la mencionada *La Protesta*, prestaron su espacio a las voces de este grupo más agresivo de jóvenes músicos y críticos. Pero la publicación que a largo plazo dedicó más espacio a la música y que más relación directa tuvo con el tejido musical vivo (culto) y sus protagonistas fue *Sur*, fundada en 1931; el papel que jugó durante estas décadas su fundadora es trascendental. Amén de sus actividades literarias más conocidas, Victoria Ocampo promovió numerosos eventos musicales y propició el contacto con músicos extranjeros de renombre, que debían ayudar a reformar una escena musical culta que a muchos se les antojaba vetusta desde su mismo nacimiento. Sin embargo, al margen de su considerable tarea al frente de la revista, no fue ella quien se ocupó de la crítica musical en *Sur*, a pesar de sus habilidades y conocimientos sobre música y escena: cedió este terreno a Enrique Bullrich, a los compositores Alberto Ginastera, Juan Carlos Paz, Juan José Castro y Juan Pedro Franze, y a los críticos Leopoldo Hurtado y Jorge D'Urbano (Gianera, 2011: 19-20). Aun así, el papel activo que jugó Ocampo en la introducción y difusión de la nueva música sinfónica europea en Buenos Aires fue fundamental. En su *Autobiografía* apunta cuánto la impresionó en París la audición de la *Consagración de la Primavera*, de Stravinski: «compré una partitura del *Sacre [du Printemps, o sea la Consagración]* y alquilé un piano para tocarla en la salita del Meurice. No sabía bien qué me atraía tanto en ese galimatías de notas y en ese ritmo brutal de cataclismos» (*apud* Gianera, 2011: 22).

Había una rara afinidad entre Ocampo y Stravinski, que sería coronada por su intervención como recitante en *Perséphone*, en el estreno de la obra, el 15 de mayo de 1936, en el teatro Colón, después de trabajosas negociaciones con las autoridades del teatro, específicamente con Athos Palma, el director general. La traducción de la obra incluida en el programa de mano había sido realizada por Borges. Luego, ya de gira, Ocampo representó el papel en Río de Janeiro y en Florencia, donde la princesa de Piemonte le dijo: «Haga siempre esto. Haga siempre esto». No pudo hacerlo nunca más, porque cuando la obra se representó en Estados Unidos, el gobierno

argentino (era la época del primer peronismo) le negó el certificado de buena conducta. La colaboración en *Perséphone* tuvo, con todo, el valor de un emblema (*ibid.*: 25).

En contrapartida, Gianera habla también de la «indiferencia de Ocampo hacia la Segunda Escuela de Viena», un factor relevante en sí mismo, dada la capacidad de influencia de la misma, pero también sintomático de la relación de la intelectualidad argentina con las drásticas propuestas renovadoras de los dodecafonistas: «ni Schoenberg, ni Berg, ni Webern ni Varèse (este último, de una vanguardia de otro signo) eran del gusto de la gente “bien” de Buenos Aires. Sí, en cambio, Honegger, además de por supuesto Stravinski» (30). Sin alejarse de la red de contactos de Ocampo, Gianera detalla la importancia del director suizo Ernest Ansermet (1883-1969) en la configuración de la escena sinfónica bonaerense; para Ocampo, Ansermet fue «una especie de Mesías musical: el hombre que realizaba en estas tierras las promesas de Europa» (33).

El alcance de su influencia, ciertamente, no fue poco: dirigió la APO (Asociación del Profesorado Orquestal), y prácticamente la reformó, instigado por Ocampo y Paz y subvencionado por el gobierno de Marcelo Alvear. Estuvo al frente de la formación durante diez temporadas, y es cierto que con su presencia la vida musical de la ciudad, y de Argentina por extensión, ganó impulso y cohesión, y la propia Asociación sirvió para agrupar a los compositores jóvenes y ambiciosos en torno a una institución fuerte y con financiación gubernamental. Y Ansermet, para la *intelligentsia* porteña, era casi la encarnación de la gran música europea: había dirigido para los ballets de Diaghilev, había conocido a Debussy y a Ravel y en 1918 había estrenado la *Historia de un soldado* de Stravinski, de quien era amigo personal. Aun así, el progreso de la modernidad musical fue lento y en 1933, cuando formaba parte de la directiva del Colón, Victoria Ocampo todavía consideraba un objetivo más deseado que alcanzable programar en el gran teatro obras de Hindemith, o el *Apollon* de Stravinski (Gianera, *op. cit.* 44).

Ahora bien, el hecho más significativo de esta prolongada crisis es que el conocido artículo «Los problemas del compositor americano», publicado nada menos que en el primer número de *Sur* (verano de 1931), lo firmara precisamente Ernest Ansermet. A pesar de su compromiso con las orquestas de Buenos Aires y de su buena relación con Juan José Castro y Victoria Ocampo, el suizo ni siquiera había vivido una temporada larga en Argentina, ni se dedicaba a tiempo completo a sus labores de director. Alguien debió de hacerse estas preguntas ya por entonces: ¿no podía haber escrito ese ensayo

cualquier otro, el mismo Castro, por ejemplo? ¿O la propia Victoria, que tocaba el piano, cantaba y ya conocía bien la escena musical de las capitales europeas, y conocía mejor aún la propia? ¿Era este músico extranjero y ocupadísimo el más indicado para sentar cátedra sobre la problemática de la creación musical en países que apenas habían celebrado el centenario de sus independencias? Aunque no parecía, a todas luces, la opción más cabal, habida cuenta de la inercia cultural precedente y el ostentoso muestrario de filias y fobias del círculo de *Sur* y afines, a toro pasado la elección final parece casi inevitable. Y si algunos lectores podían percibir el texto de Ansermet como una injerencia extranjera, la última nota de aquel primer tomo de la revista es un repaso de Enrique Bullrich a los prodigios obrados por el suizo en tierra argentina durante la última temporada, al frente de la orquesta local. Gianera no exageraba al describirlo como «una especie de Mesías» para Ocampo; en las últimas líneas, justo después de alabar sus versiones de *El Mar*, de Debussy, y del *Apolo Musegeta* y *El beso del hada*, de Stravinski, Bullrich asevera que «estas dos obras parecen escritas para él [para Ansermet]. Y gracias a él, su ritmo se hizo carne, carne viva, y habitó entre nosotros (1931: 99).

El artículo se puede leer como un compendio de los prejuicios que mantuvieron bloqueada la escena sinfónica bonaerense, amén de los condicionantes puramente materiales. El director parte del supuesto de que en la música europea, de milenaria tradición, hay una «materia prima musical, brotada, en cierto modo, del suelo»; naturalmente, Ansermet se refiere a la música popular, que «no expresaba al hombre en sus más altas aspiraciones, sino más bien en lo concerniente a su naturaleza física y sensible, en lo concerniente a sus gustos y apetitos» (1931: 118). Esa cultura, concluye el autor, «florecía sobre una civilización, una civilización que procede de abajo, teniendo sus profundas raíces en el hombre —una cierta raza de hombres— y en la tierra. Rápidamente aparece la diferencia de situación del compositor americano con relación a la música popular de la tierra que habita» (*ibid.* 119). Se seguiría de ello que tal milenario sustrato no existe en Latinoamérica.

Otra particularidad, más que un problema, del quehacer del compositor americano sería la indefinición del modelo de la música europea para los propios europeos —según Ansermet, el modelo ya desde los griegos es indefinido porque es un ideal—, frente a la claridad que el mismo modelo presentaba para los compositores americanos (Europa):

El modelo de cultura que dictaba su arte al europeo, esa música griega que alucinó a los espíritus desde los primeros tiempos de la monodia cristiana hasta Gluck y Wagner, pasando por lo florentinos, no era más que un recuerdo, un ideal, un mito sin postulado concreto bien definido. El modelo del compositor americano, la música europea, es para él, contrariamente, una realidad muy concreta (119).

Curiosamente, solo habían pasado cuatro años desde el revuelo de la polémica del Meridiano, y, aunque los términos de Ansermet son mucho más suaves, no dejan de ser eurocentristas, ni su tono de oscilar entre lo conciliatorio y lo condescendiente. La recepción del texto, no obstante, es bien diferente. Si, de hecho, en 1927 algunos de los periodistas de *Martín Fierro* habían recurrido al creciente fenómeno del tango para reivindicar la independencia de la cultura, en 1931 el director suizo realiza en su texto la operación contraria, y, llegada la hora de proponer modelos de renovación para el sinfonismo nacional, el tango es rápida y displicentemente descartado. Ansermet sí considera la posibilidad de remitirse a las músicas tradicionales populares en busca de material de inspiración, tanto las locales como de la europeas: «a decir verdad», escribe, «esas músicas populares han dejado de renovarse desde hace tiempo en todas partes, pues la vida, creadora de su civilización propia, se ha agotado o ha ascendido a otro plano, el de la cultura» (*id.*). Seguidamente reconocerá que los americanos sí tienen músicas populares «vivas», y se refiere con vaguedad a la «música criolla» en el caso de Argentina, para luego indicar que la esperanza quizá debería estar en lo que llama «el primer hecho musical americano: la música sincopada» (123); vuelve a rozar, como al paso, la idea del tango y la vuelve a rechazar: «la música sincopada es sobre todo el jazz, bajo todas sus formas. El tango y algunas otras danzas modernas del Centro y del Sur, vendrían a representar tipos del mismo orden, pero de una menor vitalidad» (*id.*). En 1919, Ansermet había publicado en la ginebrina *Revue Romande* un artículo, luego célebre, alabando las virtudes musicales del clarinetista Sidney Bechet, uno de los pioneros del jazz de New Orleans, de modo que probablemente sus convicciones sobre cuál era la más rentable —o la única— de las nuevas músicas americanas ya estaban afianzadas antes siquiera de conocer a Ocampo; pero en este particular sus opiniones parecían confluír.

Llegados a este punto, cabe preguntarse si no será esta una de las primeras afirmaciones escritas —aunque fuera un prejuicio tácito anterior— de que el tango «no sirve para eso», y si no influiría directamente sobre esta generación de compositores y la siguiente. Es evidente que muchos músicos *respectables* ni hubieran considerado la

posibilidad, pero el artículo del suizo parece obturar esa vía posible con más encono que los otros, los silenciosos, en tanto que insinúa la posibilidad como al paso para descartarla de inmediato, enérgicamente.

Para terminar su artículo, Ansermet juzga que el compositor, americano o no, debe partir de bases y esquemas digamos primigenios del arte nacional, del folclore: de nada sirve tomar directamente melodías y temas de ese arte: «si la obra de [Manuel de] Falla tiene un valor expresivo propio debe decirse que ello es a pesar de su sujeción a la música nacional [...]. Los recursos del arte nacional, como toda herencia, son a la vez una ayuda y un escollo» (126). Sin embargo, el cierre del artículo, dirían los más optimistas, no podía ser más esperanzador:

El arte tiene dos hogares, que podríamos denominar Naturaleza y Espíritu. El primero —el único de que nos hemos ocupado aquí— tiende a alimentarse, antes que nada, de esa naturaleza ya «musicada» que es el arte popular, pero no deja de marcar una huella directa sobre la naturaleza. Piénsese en Debussy dibujando su melodía sobre la marcha de las nubes; en Mussorgski haciéndolo sobre las inflexiones del habla rusa; en Stravinski sobre tantas figuras sacadas de objetos familiares. Piénsese en la alegoría de los temas de Bach. Estos ejemplos nos muestran a la naturaleza obrando no como motivo lírico, sino siempre como modelo formal: es, pues todo un mundo de recursos distintos el que se abre inagotablemente (127-128).

Cierto, es esperanzador (aunque eso no es lo que necesitaba la escena musical argentina de los años 30), pero también vago y esencialista: nada se resuelve al cabo, salvo un par de prohibiciones o recomendaciones de lo que *no* deben hacer los nuevos compositores americanos. El tango, entonces, quedaba oficialmente desterrado de los atriles del Colón hasta nuevo aviso, y su presencia en las páginas de los escritores jóvenes era un hecho reciente y todavía muy localizado.

El interés del mismo círculo de intelectuales por la vanguardia musical académica europea era, como avanzaba, limitado. En buena ley, aunque el propio Ansermet sería un declarado defensor de Paul Hindemith más adelante, en Buenos Aires y el estuario del Plata en general solo prosperaron unas pocas vetas de la rugiente vanguardia musical europea, tanto entre el público como entre la crítica bonaerense. Por ejemplo: Juan Carlos Paz, que puede considerarse progresista incluso dentro del Grupo Renovación, no escribiría su monografía *Schoenberg o el fin de la era tonal* hasta 1958, cuando habían pasado siete años de la muerte del vienés y él, sus discípulos y Richard Strauss ya eran

figuras ampliamente reconocidas en el mundo de la música culta; John Cage ya había estrenado *4'33''* en 1952. Conviene insistir: como ocurrió con la composición del himno nacional, y, dicho sea de paso, con parte del diseño arquitectónico de la ciudad moderna, de nuevo una tarea cultural trascendente recaía en un europeo, cuando la intención era la de formar o reformar —según Paz, decididamente formar desde cero— un aspecto de la cultura propia, la nacional. De una u otra forma, en cualquier caso, la escena sinfónica de la capital se fue afianzando y volviéndose progresivamente más abierta a las novedades europeas y norteamericanas. Ese mismo año de 1952, por otro lado, se estrena la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, en el Teatro Colón, «un viejo y frustrado proyecto de Victoria Ocampo». «El hecho de que la novedad musical no mereciera nunca un número especial de la revista», reflexiona Gianera, «no implica que la revista se desentendiera completamente de la actualidad. Sin el pulso inmediato de un diario, *Sur*, como ya se vio, reseñó conciertos que a sus colaboradores les parecían relevantes [...]. Ocampo y *Sur* en general tuvieron el valor de defender y promover causas que no eran del todo las propias» (78).

Paz reseñó el estreno en el número de *Sur* de noviembre-diciembre. Allí el crítico se muestra definitivamente a favor de los vieneses, y llega a escribir que representan «la etapa más fecunda y renovadora de la música de la primera mitad del siglo. Era la época de la generalización triunfal del dodecafonismo» (Gianera, *ibid.* 79). Si he insistido en llegar hasta la plena incorporación de Schoenberg al repertorio culto argentino es por su definitiva relevancia; Stravinski, el protegido de Ocampo, era un revolucionario, pero la gran revolución musical del siglo no se entiende sin los dodecafonistas, y el Stravinski más exitoso en el Río de la Plata no era precisamente el más rompedor. Incorporar a los vieneses a la programación del Colón tenía un valor simbólico cuya relevancia no quisiera pasar por alto.

Estos y otros hechos, muestra de una tendencia extendida mucho más allá del círculo de *Sur*, vienen a corroborar la marcada disociación entre la cultura musical «alta» (a falta de una palabra mejor) y la popular, dos vías de evolución muy distanciadas que no mostrarían verdaderas confluencias hasta la década del 60. Como se desprende de la empecinada deriva europeizante de los intelectuales argentinos en lo referente a la música, tal separación tenía sus raíces en una cuestión de clase, pero también, y en igual medida, en una de identidad nacional: la porción ciudadana de Buenos Aires que acudía a escuchar obras de Stravinski no era reducida solo porque los otros no pudieran pagarse un asiento en el Colón, o porque carecieran de la educación supuestamente necesaria para

apreciarla, sino porque además percibían que toda esa música poco tenía que ver con una Argentina, que, ya antes de la polémica del Meridiano, hacía tiempo que articulaba muchas formas de cultura propias, tanto «altas» como «bajas», en otros terrenos expresivos, especialmente el literario, pero no —todavía— en el musical, o cuanto menos no tenía la convicción de estar desarrollándolas en plenitud.

Es cierto que el Colón, en tanto que espacio simbólico de la «alta» cultura, no estuvo absolutamente cerrado al tango y otras expresiones populares. Juan Manuel Peña da cuenta de ello en un interesante artículo dedicado a la cuestión. Según Peña, durante el Carnaval de febrero de 1910 tuvo lugar un concierto en el teatro donde una orquesta de más de cincuenta músicos dirigida por Alfonso Paolantonio interpretó polcas, valeses y mazurcas, pero también tangos. A pesar de que las entradas costaban cinco pesos «para los caballeros; las señoras gratis», según las reseñas del diario *La Nación* (13 de febrero y ss.), las ventas y el evento en general resultaron un fiasco: «se criticó también el fracaso de boletería y la concurrencia de un público no adecuado a la calidad de la sala. No debe olvidarse que el teatro se alquilaba en esos tiempos a empresarios privados, llegando a administrarse por la entonces Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, recién en el año 1925» (Peña, 2013, ed. digital)⁹⁸. Siempre según Peña, el Colón volvió a acoger eventos que incluían el tango en contadas ocasiones durante los años siguientes, entre ellas el 14 de agosto de 1928, en un Gran Festival Artístico que «congregó a la gente del tango» y «donde actuaron orquestas, cantantes y bailarines».

Finalmente, Peña se refiere a otro evento inusual: el 17 de septiembre de 1927, Mario Sáenz invitó a Enrique González Tuñón a dar una conferencia «sobre la música popular de Buenos Aires» en la Facultad de Ciencias Económicas. En la charla González Tuñón habló sobre la evolución del tango hasta la fecha y mencionó a numerosos escritores, entre ellos su hermano Raúl, Máximo Sáenz (o sea, Last Reason), Nicolás Olivari, Pablo Rojas Paz, Jorge Luis Borges, Sergio Piñero y algunos otros integrantes de *Martín Fierro* (*id.*). Peña cierra el artículo con la siguiente afirmación:

El fenómeno del tango no fue ajeno a las clases pudientes o a las clases altas y menos aún a la clase estudiosa e ilustrada que concurría a las universidades, que lo conocían sobradamente y lo bailaban aún en sus casas, adoptando un estilo menos «canyengue» que el de los prostíbulos o el de los «cabarets». La calidad superlativa

⁹⁸ Juan Manuel Peña es autor de *El tango en el Teatro Colón*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2006, y «Cuando el tango llegó a la Universidad», *Revista Todo es Historia*, Buenos Aires, N° 454.

de la música del pueblo y de sus intérpretes invadía toda la ciudad y sus diversos estamentos sociales. Los vasos comunicantes que llevaban la cultura en forma figurada entre las diversas clases de la Argentina de los 30, tal cual se ha definido, funcionaban perfectamente en la sociedad porteña de aquellos años (*id.*).

Aunque el testimonio es indiscutible, sigue siendo un hecho que durante décadas estos «vasos comunicantes» fueron escasos o circunstanciales, y que, en todo caso, los que en aquellos años pretendían (y lograban) arrogarse la función de «renovadores de la música argentina» prestaron escasa atención al fenómeno. El tango podía ser escuchado y hasta bailado por algunos intelectuales; y músicos, letristas y escritores tenían a veces relación estrecha, pero su presencia en escenarios como el del Colón todavía era algo más bien anecdótico, y su relación con las otras músicas que vivían en Buenos Aires prácticamente inexistente. Es sintomático, por otra parte, que al margen de este muy moderado aperturismo de las instituciones oficiales fueran escritores e intelectuales, y no músicos ajenos a su mundo, los que de entrada trataron de dar cierto lustre público al tango.

En parte debido a esta duradera compartimentación del hecho musical urbano, como avancé, la cuestión de la configuración de una música nacional argentina oficial «elevada» (términos que, junto con otros, para la burguesía y la intelectualidad de la época al cabo confluían en el concepto de la música sinfónica, la que toca una orquesta de frac en un teatro), venía de antiguo y permanecía irresuelta⁹⁹. Aunque la monografía de Corrado es un excelente material para entrar en detalles sobre el asunto, para consideraciones sobre el problema del arte nacional más ajustadas al propósito de este trabajo, más allá de la música —pero incluyéndola—, podemos remitirnos al conocido artículo de Borges «El escritor argentino y la tradición», previamente una conferencia leída en 1951. Un pasaje de esta pieza ha sido citado por otros con insistencia:

⁹⁹ «La preocupación por la posibilidad de una “música nacional”, con todas las indecisiones y ambigüedades que implica la unión de estas dos palabras, había rondado a los intelectuales y compositores rioplatenses desde el siglo xix. En plena generación del 37, Esteban Echeverría había dedicado dos textos a la canción: el prospecto “Proyecto de una colección de canciones nacionales” y el artículo “La canción”. El primero es una suerte de programa futuro para el desarrollo de un coleccionismo de melodías populares —a la manera de Thomas Moore en Irlanda y los poemas que escribió con el nombre de *Irisih Melodies*—, empresa para la cual el autor contaba con la complicidad del compositor Juan Pedro Esnaola. El segundo, en cambio, pretende sin rodeos la enunciación de una estética nacional [...]. Ante la ausencia completa de composiciones que hagan justicia a la tierra en la que habita, postula, sin más, la creación de una música nacional a través de la intersección entre la tradición europea y la poesía popular argentina; es decir, la aclimatación del campo a la comodidad del salón» (Gianera, 2011: 46)

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problemas en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...]. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (1974: 272-273).

Cierto: las opiniones de este Borges no terminan de encajar con las del capítulo XI de *Evaristo Carriego*, más tras ese confiado «no hay problemas en esta pregunta». ¿Existe, entonces, lo argentino, al menos en la esfera cultural, artística? Los juicios de Borges y de otros intelectuales al respecto se fueron atemperando con el paso de las décadas, en parte como resultado de una interpretación más honesta —en ocasiones, también programática— de la realidad cultural que les envolvía: la ciudad, que en muchas capas todavía era «la ciudad del tango» de Gómez de la Serna y de Blas Matamoro. No se trata de que dejaran de pensar sobre las grandes cuestiones, pero sí es evidente que sus perspectivas se fueron moderando con el tiempo. El conflicto del *desiderátum* de una música nacional se había intentado paliar desde finales del XIX con tentativas de confluencia como la de Echevarría —algo similar sucedió en España con la ópera—, pero con resultados decepcionantes, y seguía estando presente en los imaginarios comunes de la gente de la cultura, como explica Gianera:

El problema pareció volverse más urgente en las primeras décadas del siglo XX, y era ya una preocupación generalizada en la década de 1920. El cosmopolitismo y las posiciones europeizantes de *Sur* no excluyen la discusión de los problemas americanos; por el contrario, los implican resueltamente [...]. La relación entre centro y periferia aparecerá una y otra vez en los escritos de los miembros de la revista, ya sea en artículos para ella o publicados por otras vías; a semejante serie pertenecen textos tan distintos, y a la vez tan cercanos, como «El escritor argentino y la tradición», de Borges (*Sur* 232, enero-febrero de 1957) y *El pecado original de América*, de H.A. Murena (2011: 47).

El interés de este grupo selecto de consumidores y divulgadores de cultura estaba dividido, ya en la década del 50, entre el deseo de seguir impulsando las novedades de Europa y la confusión de seguir intentando vías puramente nacionales, un empeño que no terminaba de cristalizar a gusto de todos. Haciendo caso omiso de los vindicadores literarios y periodísticos del tango, las miradas de *Sur* se iban volviendo hacia el norte, siempre fuera y lejos de casa.

2.1.4 Victoria Ocampo visita Harlem

Según Pablo Gianera, a finales de los *roaring twenties* una parte mayor de la cultura argentina necesitaba ratificar lo singular del nuevo siglo y establecer definiciones o, mejor, identificar los rasgos definitorios más llamativos de la escena circundante. El jazz era una de ellos, que, además, «también podía contribuir, como musa y como tema, a la liberación literaria tan clamada por los vanguardistas. [...]. En los [años] 30, el uso literario del jazz como metáfora de una modernidad que exaltaba los valores vitales del hombre y denunciaba la crisis de Occidente se fue moderando» (*op. cit.* 97); lo cual no significa, naturalmente, que esta música desapareciera de la literatura argentina: al contrario, más aún si consideramos que, igual que en las primeras grabaciones de Gardel y otros se mezclan tangos, milongas y folclore rural, durante la primera mitad del siglo XX tango y jazz también se cruzaron en muchas ocasiones y lugares:

El tango fue un contendiente honesto [del jazz]: reconoció méritos, compartió arenas y percibió orígenes y memorias quizá no del todo diferentes. El periodismo siempre vio en el jazz el epítome de la modernidad: desde los tiempos de Paul Whiteman, la música afroamericana fue pieza insustituible de un rompecabezas que completaron la constelación de Hollywood, las *broadcastings*, los zapatos blancos, la voz engolada de los *speakers*, los rascacielos [...]. No faltaron intentos de fusionar el jazz con el tango y el folclore cuando ya una música, el rock, daba tonalidad a los nuevos tiempos (Pujol, 1992: 13-14).

Algo más adelante, Pujol insiste en estos contactos: «[Roberto] Firpo, [Osvaldo] Fresedo e incluso [Adolfo] Carabelli: eran músicos de tango, de formación académica, que ante las exigencias del mercado abordaron un estilo musical que prácticamente desconocían. Con Cospito, con Armani o Iribarren, en cambio, se dio un proceso combinado: amaban el jazz pero no lo conocían a fondo» (23). Estas confluencias de intereses se daban entre músicos y público, pero no exclusivamente: en sus primeros pasos por la capital, el jazz, conocido y en ocasiones mencionado por los escritores, nunca estuvo completamente al margen de los intereses de círculos como el de *Sur*, como se ha visto a partir del artículo de Ansermet en el primer año de la revista.

Pero su presencia y funciones se diversificaron, y adquirieron grados de trascendencia irregular (por ejemplo: altísima en Cortázar, moderada en Marechal, baja en Arlt). Ya en 1934, no obstante, aparece la revista especializada *Síncopa y ritmo*, que hablaba sobre todo de jazz, pero también de otras formas de producción cultural (radio,

cine, etc.) que pertenecían, para los porteños de entonces, a un mismo todo norteamericano muy seductor. No obstante, hasta bien entrados los años 40, estilos jazzísticos más vanguardistas como el *hot* o el *bebop* —de los que Cortázar da buena cuenta en la mitad «parisina» de *Rayuela*— no prosperaron mucho en Argentina: en los locales porteños se seguía tocando New Orleans, o incluso Dixieland y swing, géneros limítrofes pero en definitiva separados del jazz moderno, y en *Sur* no se hablaría directamente de jazz de vanguardia hasta el número 265, de julio-agosto de 1960, donde aparece un largo artículo sobre el jazz—en concreto, sobre el *bebop*—, del poeta cuasi-*beat* Kenneth Rexroth; no sería el último¹⁰⁰.

Para que se llegara a este punto de inflexión, Gianera remarca la importancia de las numerosas visitas de Victoria Ocampo a Nueva York, donde la escritora cultivó el gusto por la música negra y quedó definitivamente fascinada con el pianista Duke Ellington, de quien siempre dijo que prefería sus directos a sus grabaciones. Ocampo había viajado hasta allí desde París por primera vez en 1930, invitada por Waldo Frank, en parte para discutir el proyecto de la inminente aparición de *Sur*. Con Frank y con Emmanuel Taylor Gordon, como cuenta ella misma en su *Autobiografía*, fue a escuchar a Ellington en el mítico Cotton Club, y dejaría luego constancia de la impresión recibida: «[l]a violencia rítmica del jazz de Duke Ellington es única. Me haría volver a Nueva York, aunque no fuese más que para sumergirme de nuevo» (*apud* Molloy, 2017: 185). En el mismo viaje, con Frank, Gordon y Sergei Eisenstein, asistiría también a un servicio en una iglesia evangélica negra. En un trabajo reciente Sylvia Molloy desarrolla una lectura crítica de todas las impresiones que Ocampo transmitió de esta época, cabe señalar que *a posteriori*, pues la mayoría proceden del tomo VI de la *Autobiografía*:

¹⁰⁰ Pujol dedica un capítulo completo de esta monografía, *Jazz al sur*, a la relación de los escritores argentinos con el jazz. El siguiente fragmento es de especial lucidez: «Quizá el primer escritor “conocido” que escribió sobre jazz fuera Ulises Petit de Murat, en un *Martín Fierro* anterior a 1931. Ya en *Caras y caretas* había aparecido un artículo llamado “La locura de la Jazz Band” [...]. Para Petit de Murat, la tarea del crítico consistía en deslindar el jazz auténtico de sus copias industriales: “La jazz [sic.] auténtica y trascendente es pues exclusivamente negra. Del anonimato productor de los *spirituals* se ha destacado Handy. En su *Tristeza de la calle Beale*, del *Puro Amarillo* y de *Saint Louis*, se conserva intacta la relación escueta y severa, de los sentimientos dulces y heroicos, de una raza potente y duradera” [...]. Del mismo modo que en medio siglo más tarde la generación del rock reencontraría en el universo del blues una autenticidad y legitimidad extraviadas en el *mainstream* norteamericano, los escritores enrolados en *Martín Fierro* rechazaban a los emergentes comerciales de la cultura popular y los contraponían a una cultura social y racialmente postergada. Una operación similar hacía por entonces Jorge Luis Borges con el tango: los materiales de inspiración y celebración para el escritor estaban más allá de las rejas de su casa natal en Palermo, en un pasado mítico de milongas y tangos de la vieja guardia que nada tenía que ver con el estilo italianizante de los cantantes posteriores a *Mi noche triste*» (Pujol, 1996: 95-96).

En todos estos ejercicios se observa la misma entusiasmada negrofilia, para usar el acertado término de Petrine Archer-Straw, la misma objetivación del sujeto negro (tiene «sabor», tiene «color»), la misma simpatía paternalista (los negros le recuerdan a los criados y criadas de su infancia y los juegos que compartía con los hijos de ellos) y el mismo desaprensivo racismo. En todos, el negro funciona como fetiche, para significar, como alteridad vigorosa y a la vez estéticamente persuasiva, una diferencia norteamericana que solo más tarde formulará Ocampo en términos distintos (*ibid.* 186).

La fundadora de *Sur* regresa a Manhattan en mayo del 43, invitada a pasar seis meses en el país por la Fundación Guggenheim. Además de publicar, más adelante, la colección de crónicas *USA-1943*, dentro de sus *Testimonios*, Ocampo publicó el artículo «Vuelta a Harlem» en el número 115 de *Sur*, de 1944. Venía encabezado por dos versos de Langston Hughes: «*There's never been equality for me / nor freedom in this homeland of the free*» («Nunca hubo igualdad para mí / ni libertad en esta patria de los libres»); algunos matices del discurso habían cambiado desde sus impresiones del viaje anterior. Las primeras líneas asientan el tono: «nada más importante para los habitantes de Harlem que la música o la danza, a no ser la religión: religión cantada y casi bailada. Ya en 1930 sus iglesias me habían parecido más características que sus clubs nocturnos, y más interesantes» (1944: 50). En las primeras páginas, se narra su asistencia a un servicio evangelista (otra vez), y en las finales los últimos hilos de la crónica se enredan con reflexiones sobre la música y la espiritualidad, y sobre su naturaleza indivisible en las comunidades negras de Norteamérica (siempre según Ocampo). En la crónica la escritora avanza con cautela, casi con reverencia, entre la gente que atiende al servicio, y es invitada a sentarse a la mesa para un almuerzo. En ningún momento cesan los cantos y oraciones, mientras el sacerdote, una figura misteriosa y silenciosa a la que llaman Father Divine, domina el rito del servicio y del almuerzo con su sola presencia.

Según Ocampo, todo el mundo es allí honesto y sin doblez, si bien «algunos estaban allí, quizá, por el pollo, y otros por Father Divine». Pero, para ella, no hay daño en esta actitud: todo «era muy primitivo, muy sincero, muy espontáneo, muy lógico, muy absurdo y muy conmovedor» (53). La presencia de los visitantes es bienvenida, pero comentada por los feligreses, y en el transcurso del almuerzo el ministro se fija en ella, invitándola a acercarse y a quedarse hasta el final; ella se excusa y los feligreses, apretujados, se apartan: «como en otro tiempo las olas del Mar Rojo se dividieron para dejar pasar al pueblo elegido, así nos abrieron paso los *divinistas*» (54). Es entonces cuando la autora

cambia el registro, y la crónica casi periodística deviene en un ensayo espiritual, con visos de antropología y etnomusicología ligera, no exenta del mismo racismo bienintencionado y burgués que sancionaba Molloy: alabanza de lo sencillo, de lo telúrico, de lo «genuino», pero al mismo tiempo una loa nada encubierta al triunfo global del jazz.

Son los negros quienes han creado en su simplicidad, su ignorancia y su espontaneidad, las danzas y los cantos que, partiendo de Estados Unidos, han dado la vuelta al mundo. Esta música no se ha contentado con invadir los Palaces, los dancings, los grandes transatlánticos; ha penetrado —hamaca en que se balancean tantas soledad— en las regiones más desamparadas. Los ragtime songs, los blues, el jazz en general (y los bailes: el lejano cake walk lo mismo que el reciente jitterbug) han nacido de un violento choque del negro ingenuamente sensual con la América puritana [...]. Los *spirituals* pueden ser graves, quejumbrosos, solemnes, nunca son melancólicos y desgarradores como los blues. Porque Dios no es infiel. Se puede bailar pero no rezar con música desesperada. Y los *spirituals* son los verdaderos rezos del negro (*op. cit.* 55-56).

Respeto las decisiones tipográficas de la autora (o del cajista de *Sur*). Todavía algo más adelante, con mayor aplomo, afirma: «cuando se tiene sensibilidad para el lenguaje de la música, es imposible oír los *spirituals* cantados por negros anónimos reunidos en una iglesia o en un modesto subsuelo de Harlem sin sentirse subyugado» (57). Las últimas páginas transitan ya exclusivamente por los terrenos de la mística y la vida espiritual, enfrentadas aquí a la tecnología, y Ocampo viene a afirmar que deberíamos ser capaces de escuchar estas músicas sublimes en el silencio del mundo, sin ayuda de la radio («por el lado espiritual nuestra percepción debe y *puede* prescindir de aparatos»), recuperando los tópicos de la *Musica mundana*; y que justo esas músicas, esa manera de los negros de vivir religión y música tan indistintamente trenzadas, es la que toca más profundamente el alma humana: «¿Por qué esos cantos que hablan del cordero inmaculado con una música de analfabetos suenan como un llamado preciso a lo que nuestra conciencia articula indistintamente? // *Beati pauperis spiritu* [...]» (*id.*). En definitiva: a través de su música («de analfabetos»), de lo que Ocampo parece identificar como su pureza de ser (tienen una «naturaleza esencialmente emocional»), y del sincretismo resultante de su herencia africana y la fe de los colonos ingleses, los negros de Harlem están en contacto mucho más directo que ellos (los más «civilizados») con «esa parte de nuestro ser, suspendida en el vacío, y que el Sermón de la Montaña alcanza solo de vez en cuando con su soplo» (*id.*). Ciertamente, tanto lo narrado como las reflexiones que motiva recuerdan no solo a otros cultos religiosos cristianos más antiguos, donde la música forma

parte integrante de la liturgia, sino también a los arcaicos rituales griegos descritos en el capítulo 1, aquellos en que rito, palabra y música no habían dejado aún de considerarse un todo homogéneo.

No sorprende que, en la reflexión implícita sobre cómo una música popular podía devenir trascendente para una comunidad, la viajera mirara con ojos diferentes el jazz de Harlem y el tango de Buenos Aires, cuyas manifestaciones performativas parecían toscas y banales comparadas con las fiestas de la congregación de Father Divine. Parece evidente, entonces, que la fascinación de Ocampo por la «alteridad» de Nueva York y las gentes de Harlem, la que señalan Molloy y, como esta indica, también Beatriz Sarlo (1998), repercutió en el empeño consciente de críticos y músicos por mantener al tango lejos de la orquesta —o, mejor, de mantener a las orquestas alejadas del tango—, mientras se alababa no solo la originalidad del jazz, sino también lo que el brillante Gershwin estaba haciendo con él, con aquella materia prima tan espiritual, tan «esencialmente emocional». Naturalmente, Ocampo no era la única en pensar así, pero su papel de mediadora y cronista de esa cultura concedía a su voz una resonancia privilegiada, al menos durante la primera década larga de *Sur*; y, en todo caso, Nueva York, insiste Molloy, no era un destino tan común para los argentinos como París, Londres o Madrid. En todas esas capitales, quizá algo menos en Madrid, podían encontrarse similitudes con Buenos Aires, y también diferencias que no dejaban de sugerir el vínculo con la metrópoli del Plata, aunque fuera por oposición. Pero Nueva York era *lo otro* en todos los sentidos:

En más de un aspecto, estos testimonios se asemejan a las crónicas modernistas: son relatos de una viajera cosmopolita a un público de compatriotas, menos ilustrados, que se han quedado atrás dando de modo literal como figurativo—pero que pueden seguirla. En este sentido, los testimonios sobre Nueva York cumplen una función pedagógica [...]. Al lector/interlocutor se le enseña a gozar con la ciudad, a sentirla, no necesariamente a conocerla en detalle (Molloy, *op. cit.* 189).

Puntualiza Molloy que esta función pedagógica «no es necesariamente una función informativa, documental»; ciertamente y como se ha visto arriba, lo que prima es la visión personal, y no tanto la reflexión sobre las circunstancias de la ciudad extranjera como, más bien, un relato sobre las impresiones causadas por aquella en sí misma, como si dijera a sus lectoras, a sus corresponsales: «esta es (mi) Nueva York», y a medio plazo el «mi» fuera quedando de lado para los receptores, mientras en el imaginario culto porteño se sedimentaba la visión personal de la viajera como un hecho probado. Ciertamente, el

trascendentalismo que emana de «Vuelta a Harlem» se parece mucho al del viajero que regresa, iluminado, de una larga estancia en el Tíbet o la India (y Ocampo se había despedido de Tagore, en París, para viajar a Nueva York en 1930...). Por otra parte, ya en el campo musical, el hecho de que Ansermet, Stravisnki, Debussy o Satie hubieran tenido o tuvieran siempre buenas palabras para el jazz también contribuyó, en buena medida, a que los apriorismos sobre qué músicas populares urbanas eran «elevables» y cuáles no quedaran calcificados en el medio cultural local durante las décadas siguientes. He desarrollado el discurso de Ocampo aquí porque es uno de los mejores ejemplos, y, en este sentido, probablemente el de mayor eco y trascendencia.

Casi parece algo premeditado: en el primer número de *Sur*, aunque no hay un texto específico sobre el jazz, buena parte de la «Carta a Waldo Frank» que encabeza el volumen está dedicada al viaje de Ocampo a Nueva York el año anterior, y justo en ese texto inaugural, la directora interpela al destinatario¹⁰¹: «Se acuerda de mi llegada a Nueva York? Se acuerda de su decepción al constatar que ante los rascacielos y los jazz parecía yo olvidada de la revista?» (1931: 12). Es el mismo volumen del artículo de Ansermet («Los problemas del compositor americano»), y de la nota laudatoria de Bullrich *sobre* Ansermet, la directora de la publicación secundaba también la sugerencia del director suizo sobre el valor del jazz insinuando que, junto con los rascacielos de Manhattan, era lo que más impresión le había causado de la gran ciudad. Resulta muy fácil, y no creo que por ello desacertado, ver aquí un elocuente resumen de la postura de este grupo de intelectuales argentinos respecto a la música, en el presente de la publicación y en los años por venir.

No obstante, el ejemplo más revelador de esta inclinación pretendidamente cosmopolita por el jazz —cosmopolitismo que, al cabo, no dejaba de pasar por el filtro intelectual de Europa—, bien puede ser la crítica que publica Juan Pedro Franze de la ópera *Porgy and Bess* (1935), de George Gershwin (1898-1937), y su acérrima defensa de la música del norteamericano. Es una nota de unas pocas páginas, al final del número 239 de *Sur* (marzo abril de 1956, pp. 138-141). «No quiero decir que *Porgy and Bess* indica el único camino posible», escribió, «pero sí que es una lección de manifestación individual que tiende a lograr un lenguaje propio, telúrico —ni “nacional”, ni “nacionalista”—, ambiental, sin falsas posiciones forzadas, sin tecnicismos

¹⁰¹ En la carta de la revista original faltan los signos de apertura de interrogación; es el único texto del tomo en que sucede, sistemáticamente, y respeto esta peculiaridad.

contraproducentes o absurdos». Más adelante, en el mismo texto, se veía obligado a reconocer el anunciado estancamiento de los esfuerzos locales para conseguir algo parecido: «lo cierto es que la tragedia y la comedia líricas no han tenido un feliz avance en nuestro medio y si bien, entre 1920 y 1935, se han estrenado algunas partituras felices, aún cuando no decisivas, las producciones posteriores han demostrado el estancamiento más completo y el “despiste” disfrazado hábilmente [...]. La ópera argentina parece haberse quedado en *El Matrero*¹⁰²».

Hay textos «secundarios», crónicas, reseñas y similares, que parecen llamados a cumplir papeles de mayor trascendencia que la que se les suponía. En cierto modo — a cierta escala, también—, la reseña de Franze es un acto que espera tener consecuencias, como sucedió con la crítica de E. T. A. Hoffmann a la *Quinta* de Beethoven: marca un punto de inflexión, y puede —debe— ser leída por sus contemporáneos como el aviso de que un cambio está por llegar. En este caso, un aviso perentorio, dado que Franze comienza el segundo párrafo afirmando con sorna que la ópera de Gershwin «llegó con el “obligado” retraso de veinte años a Buenos Aires», justo después de mostrar su sorpresa y enfado por el teatro elegido para el estreno, el Astral, en la calle Corrientes. ¿Por qué no el Colón? En Viena se había presentado en la Staatsoper; en Milán, en La Scala... ¿Qué menos? Victoria Ocampo, sin duda, habría estado de acuerdo.

El modelo deseado de Franze, y por extensión el del grupo *Sur* —con las debidas reservas—, no es exactamente el jazz, no son ni las fuentes ni los detalles más técnicos del arte de Gershwin, sino el modo en que Gershwin se relaciona con sus fuentes. Parece que el problema de fondo podía ser la tendencia a equiparar la labor de Gershwin con el jazz a la labor de un hipotético mesías musical argentino —un mesías que aún estaba por llegar— con el folclore patrio, pero son los discursos musicales fuente los que no se pueden equiparar, como se desprende del libro de José Luis Salinas. Si Argentina, a esas alturas del siglo XX, buscaba un equivalente al jazz en su entramado cultural, solo podía hallarlo en el tango y en la milonga, que eran las músicas urbanas y con verdadera raíz al mismo tiempo popular y contemporánea. La diferencia fundamental con el jazz es que, por entonces, mucho más que ahora, el jazz era patrimonio casi exclusivo de los negros;

¹⁰² *El Matrero* fue una ópera de carácter nacionalista que discurre en ranchos y paisajes pampeanos, con música de Felipe Boero y libreto de Yamandú Rodríguez (el poeta que solía acompañar en gira a Felisberto Hernández); se estrenó en el Colón en julio de 1929. Un matrero es un huído de la justicia que, generalmente, se esconde en los montes o los baldíos. La música recogía y moldeaba la tradición folclórica argentina, incurriendo (como otras) en el «pecado» que Lugones denostaba en *El payador*.

por eso, como aseguraba Ocampo, había que ir a Harlem para escuchar el jazz «auténtico». Tal vez la milonga, la payada y otras músicas de raíz más nítidamente criolla que contribuyeron a la genealogía del tango puedan equipararse al blues, en tanto que este también nació en el entorno rural (recordemos que Matamoros fecha los primeros tangos en 1874, en el contexto de las tropas desplazadas y los burdeles de las «soldaderas»), y no en el citadino, pero pronto vino a desembocar en el jazz, aunque siguió existiendo como género independiente; digamos que se fue fosilizando en distintos estadios, como ha ocurrido con gatos, vidalitas y otras formas del folclore musical argentino, o con el ritual de la payada.

No hay contradicción alguna: en los conciertos o en el catálogo de Piazzolla tango y milonga coexistían, del mismo modo que Ellington podía tocar un blues y luego seguir con su estilo jazzístico más habitual, el *jungle*, o Gershwin tomar tantísimo del *ragtime*, un género que contribuye al jazz clásico pero que, aunque fuera metido en el mismo saco estilístico por muchos escritores de *Sur* —y por Stravinski, por Schostakovich o por el mismo Gershwin, cuando componían piezas en esa clave—, seguía siendo otra cosa. Y el propio Franze menciona el tango de pasada, tímidamente: «la presencia del “jazz” no impide que la música sea buena y tenga alcurnia. No lo impiden el tango, el vals, la polonesa o el minué»; y, casi de seguido, apunta sobre los que él llama los «recursos jazzísticos»: «forman parte necesaria para caracterizar fehacientemente un ambiente, un medio, un *modus vivendi*. Son condiciones “sine qua non” para lograr el clima emocional y dramático» (140).

Nunca se llega a verbalizar que en Argentina habría que hacer lo mismo pero con el tango, aunque aquí parezca insinuarse y, por eliminación, no quedaran muchas más opciones. Un breve vistazo al libreto y al muestrario genérico de la partitura de *María de Buenos Aires*, si se tienen en cuenta los de *Porgy and Bess*, no deja lugar a dudas. Los recursos compositivos son los mismos: en lo musical, una mayor complejidad del tejido armónico y una mayor variedad del repertorio rítmico, así como una tendencia a alargar las estructuras y la duración de las piezas sueltas (la obertura de Gershwin se acerca a los seis minutos, y el primer cuadro del primer acto, «Summertime», a los nueve; la introducción a *María*, está en torno a los seis y medio). Sin embargo, deben ser distinguibles melodías, giros y fugaces clichés extraídos de la música fuente, que estén al alcance del público y sean inmediatamente identificables. Los temas del argumento son representativos de la contemporaneidad, aunque incluyan ecos estructurales y motivicos del drama clásico, y el escenario de la ficción, como es inevitable, es la gran ciudad de la

que sea patrimonio la música que vertebra la partitura. En este sentido, al fin y al cabo, forma y fondo en estas óperas eran mucho más coherentes que el *Dido y Eneas* de Purcell o el *Macbeth* de Verdi.

Tanto la ópera de Gershwin como la de Piazzolla se consagran rápidamente como emblemas de sus ciudades de nacimiento: el público nativo se reconoce en ellas, el extranjero las interpreta como símbolos locales, y la urbe tiene la sensación más cercana posible a la de haberse escrito y cantado a sí misma. Para Argentina, esto en modo alguno resolvía la carencia de una representación musical identitaria *para todos*, pero cabe apuntar que «lo otro» ya se había intentado, y, como adelanté al principio de este capítulo, si era Buenos Aires la que producía los discursos hegemónicos, difícilmente iba a estar dispuesta a consolidar uno que no la representara a ella; la provincia podía esperar. Se podría aventurar que Aaron Copland captó algo de la esencia de Norteamérica en su música sinfónica, si nos permitimos ahora caer en término tan ambiguo («esencia») por un momento, o podríamos sentirnos tentados de asegurar que «escuchamos América» en la novena sinfonía de Dvorak, *Del Nuevo Mundo*, y que ambos lo hicieron saltándose el filtro de la ciudad y las músicas integradas, nacidas y evolucionadas en su tejido social; pero estas afirmaciones debieran ser hechas con extrema cautela y no poco escepticismo, especialmente después de lo expuesto en la Parte I de esta tesis. La realidad es que Ginastera, Piazzolla, Heitor Villalobos en Brasil, Arturo Márquez en Colombia y Gershwin en Estados Unidos siguieron procesos parecidos, muy parecidos, de hecho, a los anticipados por Falla, Albéniz o Rodrigo en España.

En las palabras de Franze se leen con facilidad una amarga autocrítica y una llamada de auxilio a la que, por muchas de las razones que hemos ido desgranando, la única respuesta válida la podía proporcionar el autor de *María de Buenos Aires*. Dando un gran rodeo que pasaba por Europa y Nueva York y duraba varias décadas, críticos, músicos académicos e intelectuales estaban volviendo la vista hacia dentro, a casa, y empezando a admitir con frustración que tal vez eso que habían estado deseando e imaginando estaba, justamente, entre ellos, donde habían comenzado. Como la propia Ocampo había hecho notar tras su primera visita a Nueva York, y en sus elogios al autor de *Rhapsody in blue*, el acto que Gershwin y su público habían realizado en sincronía consistía simplemente en derrocar las paredes del cabaret, la iglesia y el *concert hall* y dejar que la música fluyera libremente de un ámbito al otro. ¿Cómo es posible que, si ella había comenzado aquella crónica de 1943 con unos versos de Langston Hughes, nadie notara que Borges, Máximo Sáenz, los González Tuñón, Norah Lange y otros estaban proponiendo, con el

tango como base, un programa similar al suyo con el jazz? Omitiendo en parte, claro, el factor racial; pero no deja de ser llamativo con qué facilidad se instaló y consolidó en la crítica académica anglosajona el concepto de «*Jazz Poetry*» —y su complementario, el de *Jazz Fiction*— y la nómina central de sus autores, y qué reacia ha sido la americanista a reconocer o a proponer la consideración teórica de una «poesía del tango»¹⁰³.

También resulta llamativo que el interés declarado de *Sur* por el jazz se volviera verdaderamente visible cuando este empezaba ya a perder parte de los espacios (físicos y metafóricos) que había ido ganando desde en torno a 1920. Sergio Pujol, de hecho, constata la misma crisis para el jazz que otros estudiosos constatan para el tango: la llegada del rock en los años setenta. ¿Qué se podía hacer? Desde luego no se trata solo del advenimiento de una música de masas que tenía, además, la capacidad para generar una rama elitista propia (es decir, toda la producción que tenía que ver con el primer rock progresivo y la psicodelia: Pink Floyd, ELP, la Mahavishnu Orchestra, los discos más experimentales de los Beatles...), sino de una coyuntura social completa. El tango de la Guardia Nueva había agotado sus recursos, y la refulgente década del 40, como veremos luego, había quedado atrás, ya clausurada la «Edad de Oro» un poco por agotamiento, algo más por la turbulencia política de la década siguiente. Y aunque Piazzolla lograra, luego, conceder unos años de tregua al tango gracias a los calzos sinfónicos y contemporáneos que le introdujo, esta fórmula ya comenzaba también a ser demasiado conocida.

Pero se trata de algo más, obviamente: cuando registra los «intentos» de los músicos de jazz de los años 70 por fusionarse con el tango y el folclore, Pujol advierte que la preocupación que motivaba las tentativas era, además de ideológica, estética: «la elaboración de un discurso sonoro que reflejara al país en su propia identidad cultural», dentro de un clima político de tensión que iba a desembocar muy pronto en las dictaduras que asolaron el país durante la década siguiente; en ese contexto, figuras que favorecían la fusión, como la de Leandro «Gato» Barbieri, devinieron en referentes «de prestigio

¹⁰³ Vid. Edwards, Hayes y Szwed, John F. (2002), y Albert (1996). En *Jazz and communication*, una conferencia impartida en 1956 en el Newport Jazz Festival, el propio Langston Hughes se atrevía a una rápida panorámica de la *Jazz poetry*: «[...] *I wasn't the only one putting jazz into words. Better poets of the heart of jazz beat me to it. W. C. Handy a long time before. Benton Overstreet. Mule Bradford. Then Buddy DeSilva on the pop level. Ira Gershwin. By and by Dorothy Baker in the novel—to name only the most obvious—the ones with labels. I mean the ones you can spell out easy with a-b-c's—the word mongers—outside the music. But always the ones of the music were the best—Charlie Christian, for example, Bix, Louis, Joe Sullivan, Count*» (Hughes, 1956, s/n).

internacional y, por entonces al menos, de aguda conciencia política “utópica” y revolucionaria» (*op. cit.* 265-266). El hito histórico de esta convulsa etapa nacional marca al mismo tiempo un relativo estancamiento oficial del moderado crecimiento del jazz, su reclusión a ámbitos a veces clandestinos, y el incontestable auge del rock y la canción protesta como músicas mayoritarias entre los jóvenes:

Los tiempos de la dictadura militar tuvieron, para el mundo del jazz y de la música popular instrumental, dos rostros: el «oficial», producto del dólar bajo y la «plata dulce» que llenó la calle Corrientes de estrellas internacionales, y el de los locales pequeños, resistentes y en cierto modo heroicos centros contraculturales, por los que pasó parte de la mejor música producida en el país en los últimos años. Entre estas dos esferas, que en términos musicales no estaban divorciadas si bien simbolizaban dos Argentinas muy distintas, se establecieron algunos contactos propios de la camaradería del jazz [...]. Cuando un concierto del Opera o del Rex llegaba a su fin, los más consecuentes y despabilados sabían con certeza que la fiesta continuaba en galpones y sótanos, verdaderas catacumbas rituales para el jazz. Los aficionados —cuyas filas se acrecentaron notablemente en esos años— compensaban de esta manera el cada día más difícil acceso a la información actualizada (Pujol, *op. cit.* 288).

Y, aun con todo lo dicho, la música folclórica ni había desaparecido por completo de Buenos Aires ni, mucho menos, de los pueblos de provincia inmediatamente vecinos. Tampoco el conservatorio y los músicos de la capital querían desprenderse del todo de esa posibilidad, ya lejana, de lograr una armonía con lo telúrico, lo criollo auténtico que con tanta saña había satirizado u años antes en *Adán Buenosayres*. Aunque Sábado ya había querido difuminarla en su ensayo, la confrontación en apariencia irreconciliable entre estos diversos mundos musicales y sus imaginarios había seguido muy patente durante las décadas anteriores. Luego, con afán conciliador, autores como el propio Horacio Ferrer se esforzarían por ver una confluencia, más simbólica que musicalmente verificable, entre las diversas vertientes de lo musical-nacional, ahora sin considerar el jazz entre ellas:

Mucho más que por cualquier razonamiento especulativo, los del Tango, por puro instinto, terminarán por saberlo: no son sino dos latitudes de una misma cosa indivisible —LA MÚSICA—, la música popular y la música culta. Que hay tanto misterio, tanta originalidad, tanta pasión en el coya que sopla su quena en la montaña [...] como en un sinfonista. Los diferencia, nada más, el grado de elaboración del arte.

El primero en superar para siempre los viejos preconceptos —no en la doctrina

sino, gracias a Dios, en el acto mismo de la música— será ese adolescente marpletense que en este 1936 regresa de Nueva York con sus padres, un bandoneón y una vocación de locos. Su nombre: Ástor Pantaleón Piazzolla Manetti (Ferrer, 1977: 137-38).

Las mayúsculas son suyas. Se trata de una conclusión que difícilmente podemos desligar de la inclinación personal de Ferrer por Piazzolla, aunque los esfuerzos del compositor por aunar música culta y música popular son indiscutibles. El relato de Ferrer, aunque bien informado, es quizá teleológico en exceso, ya que esa convivencia de las músicas. No hay que olvidar tampoco que su compromiso con la tradición queda limitado al tango y la milonga, pero lo que interesa constatar aquí es, en primer lugar, el sentimiento generalizado de final de época en el mundo del tango, ya evidente antes de las primeras colaboraciones entre ambos, y, en segundo lugar, la doble labor de salvamento que para muchos desempeñó Piazzolla: revivir (renovar) al tango inerte, y ofrecer una alternativa al implorante sinfonismo capitalino. El éxito indiscutible del compositor entre buena parte del público, la crítica y los músicos coloca su discurso musical a la cabeza del tango, eclipsando al mismo tiempo definitivamente la posibilidad de un sinfonismo más «pintoresco» o más folclórico de la mano de Alberto Ginastera, y emulando ya en plenitud la carrera de Gershwin en Estados Unidos, que había finalizado treinta años antes y cuyo final, como era de esperar, también había consignado en *Sur* Victoria Ocampo¹⁰⁴.

2.1.5 La ciudad del tango

Lo que escribieran, pensaran e hicieran los escritores de *Sur* y los músicos que orbitaban en torno a su redacción tenía una influencia más limitada de lo que puede parecer al repasar su historia cultural; esto es, fuera de su propio círculo de intensa pero limitada influencia. Para decirlo con sencillez, eran los compositores y los críticos musicales los que necesitaban al tango en sus templos —el Colón, las redacciones de las revistas, las tertulias en las confiterías...—, si querían seguir en su tierra los pasos del profeta Gershwin, no el tango quien necesitaba a *Sur*; pero *Sur* y los colaboradores del grupo Renovación eran las voces dominantes en el campo literario y musical de la «alta cultura»

¹⁰⁴ En *Sur*, 36 (1937). De nuevo, Ocampo alude a sus músicos fetiche, y cuenta que su disco favorito de Gershwin, *Nashville Nightingale*, «me fue robado por Ansermet, so pretexto de llevárselo a “Igor” [Stravinski]». Se trata, en todo caso, de una sentida elegía al músico, pero no podemos dejar de notar la insistencia de la directora de la revista en referirse, una y otra vez, al mismo canon de músicos y amigos.

capitalina. El azaroso camino del tango, y de su relación con el resto de escritores y periodistas, estuvo condicionado principalmente por los parámetros sociales que lo alumbraron y lo fueron encumbrando, y plagado de encontronazos con el poder oficial y con la intelectualidad más conservadora o elitista, que, aun en el mejor de los casos, como acabamos de ver, lo ignoró soberanamente.

Para Blas Matamoro, también defensor de la tesis del origen orillero, el tango es en buena parte una dimensión más de un conflicto de clases que el crítico decide leer en clave marxista:

La orilla, condenada a la exclusión de la civilidad organizada por la oligarquía nacional, respondió a tal confinamiento inventando un hermetismo complejo — lenguaje, indumentaria, música y baile— que enfrentara al hermetismo impuesto desde la altura social. En la primera fase de la formación liberal del país, junto con la exclusión de la población orillera de la vida pública, la oligarquía abominó de todos sus productos culturales [...]. La cultura orillera resultaba, así, maldita y peligrosa, y había que erradicarla del ámbito de la clase, es decir del ámbito nacional. Para tal fin se inventó el mito de la Argentina de pura raza, una Nación criolla sin hibridaciones raciales ni sociales. Se identificó al orillero con el gringo y a este con lo no nacional. Frente a la orilla, la aristocracia exhibía sus blasones impolutos, su criolledad [sic.] mantenida intachable desde tiempos inmemoriales, desde los orígenes desconocidos de la nacionalidad. El tango, como producto lumpen, fue tachado de no nacional, de híbrido y gringo, y connotado con los sitios malditos en que había nacido (1982: 69-79).

Matamoro implica, como consecuencia lógica, la necesidad por parte de esas clases dominantes de vincular lo argentino a otras músicas, que no podían ser sino el sinfonismo de origen europeo o las formas de folclore tradicional que ya antes habían defendido Lugones y afines. Tras las sucesivas disputas de 1890, 1893 y 1905 la oligarquía había elegido «ceder para permanecer», y acordar con los radicales «una salida media que dejara en manos del régimen ciertos resortes esenciales de poder» (*ibid.*, 73). Este tango, «connotado con los sitios malditos en que había nacido» es el mismo al que Lugones se refirió como «reptil de lupanar»; hay, sin embargo, contradicciones que parecen confirmar el diagnóstico:

Yo he conversado muchas veces con Lugones y noté un hecho paradójico: es que a Lugones oficialmente le desagradaba el tango. Lugones era cordobés y quería que nuestro verdadero *folklore* fuera la zamba, la vidalita, o el estilo, pero realmente le gustaban mucho los tangos. Y hasta llegó a citarme, alguna vez, la letra de un

tango de Contursi, letra que sospecho inventada por él [...] (Borges, 2016: 43).

La posición social de Lugones, huelga decirlo, no lo alineaba con las gentes de la Boca del Riachuelo o del Palermo de entonces, ni con los tangos de letras procaces o festivas de la etapa del arrabal o los burdeles. Tampoco su programa estético e ideológico, como le sucedía a Ricardo Güiraldes, quien, a pesar de sus años de bohemia parisina, vividos con abierta intensidad, cuando se trataba de enfrentar la cultura de Buenos Aires a la naturaleza Argentina establecía, al menos de cara a la galería, una jerarquía muy clara de las manifestaciones musicales.

A pesar de la rotunda condena de los escritores habían pretendido enfrentar su esencia decididamente urbana, mestiza y «nochera» a los valores del campo y la gente sencilla de la provincia, es indiscutible que el tango volvió muy fortalecido de París, y se abrió paso desde la periferia hacia el centro con ritmo imparable. Con el impulso adquirido fuera, explica Matamoro, «se tendió a hacer del tango una institución pública y a neutralizar su contenido maligno. Así como el radicalismo aceptó el acuerdo y se convirtió en un partido liberal, el tango aceptó el adecentamiento y dejó la orilla, perdiendo su hermetismo primitivo» (*op. cit.*, 73).

La oligarquía bonaerense readaptó el fenómeno para su consumo, privándolo de la coreografía que el ensayista llama «sexográfica», y puso un mayor énfasis en su lado más estético; se esforzó en estilizarla, en hacerla más «linda». Los músicos se terminaron de profesionalizar, y los arreglos y la forma musical perdieron lo que hubieran podido conservar de una hipotética improvisación original. En las primeras grabaciones de Gardel para el sello Odeón, realizadas entre las décadas del 10 y del 30, el cantante suele acompañarse, como mucho, de uno o dos guitarristas, en ocasiones agregando algún instrumento extra; a finales de los años 30 la profesionalización de muchas orquestas de tango con piano, contrabajo, sección de cuerdas y bandoneón es ya una realidad extendida. «La disolución de la orilla como ecología del hermetismo», concluye Matamoro, «va corriendo los límites de la ciudad del tango hacia predios de la clase media, es decir los cafés del barrio de atenta clientela, los nuevos sitios de tango, ya no bailable, de Villa Crespo, Palermo, Once, Congreso y todo lo largo de la calle Corrientes desde Chacarita hasta el Bajo» (75). En la misma línea, Horvath advierte de que esa impresión repetida de fin de era coincide precisamente con el periodo de su aceptación en sociedad, —antes, de hecho, del éxito de Piazzolla— y que así se emitía «un pronóstico

repetido con posterioridad por todos los retrógrados y conservadores, incapaces de comprender los procesos dialécticos» (*op. cit.* 51):

Cuando la *elite* y la clase media adoptan el tango, este va perdiendo su carácter de provocador marginal. Se «oficializa» con la partitura y el disco. El lenguaje se «purifica». Los intérpretes dejan de ser «orejeros», no improvisan como los negros en el jazz, ya no lo tocan “a la parrilla” sino que le aportan lo que se conoce como «la parte» de cada instrumento, los «arreglos» orquestales. Ya no son músicos intuitivos sino formados en academias. Entonces se anuncia la muerte del tango (*id.*).

Aquí se describe con honestidad un proceso que sí se dio, y la crítica no es contra los que lo describieron antes que él, ni siquiera contra los que lo anunciaban o lo temían; es contra los voceros de la decadencia del tango, que no parecían tomar en consideración ni el hecho de que una música no solo se define por su público o por su popularidad, ni el de que un fenómeno con tal ímpetu histórico bien podía mutar y bifurcarse por otras vías una vez el poder y el *mainstream*, si puedo permitirme el préstamo del inglés, lo comenzaran a fagocitar.

Tras la caída de Irigoyen, los años treinta (en especial del 30 al 35) representan un duro hiato para el tango, pero a partir del 40 este remontó con seguridad y podía considerarse, ahora sí, la música de (casi) toda la gente de Buenos Aires, que ya se había igualado —había participado de esa ficción, cuanto menos— para llorar la muerte salvaje de Gardel en el accidente aéreo de Medellín¹⁰⁵. Ha sucedido antes y después con otros músicos populares asesinados, desaparecidos o muertos en accidentes: el *bluesman* Robert Johnson (presuntamente envenenado en 1938; se ignora dónde está su cuerpo, y hay al menos tres lápidas distintas que lo reclaman); el trombonista Glenn Miller (accidente de aviación en 1944), el cantante y compositor Buddy Holly (también accidente aéreo, en 1959), el ex Beatle John Lennon (asesinado en 1980, cuando regresaba del estudio de grabación), el guitarrista y cantante Stevie Ray Vaughan (muerto en accidente de helicóptero en 1990), Kurt Cobain (suicidio en 1994), el guitarrista Dimebag Darrell (asesinado sobre el escenario en 2004)... La escena del tango ya tenía un mártir, ya podía cimentar definitivamente la construcción del mito. La simpatía ya

¹⁰⁵ El 24 de junio de 1935, inmediatamente después de su despegue en el aeropuerto de Medellín (Colombia), se estrelló el pequeño avión en el que Carlos Gardel viajaba con sus músicos a Cali. No hubo supervivientes. Junto a Gardel fallecieron Alfredo Le Pera, compositor de buena parte de su repertorio, y sus guitarristas Guillermo Barbieri y Ángel Domingo Riverol, magnificando el golpe que suponía la sola muerte de Gardel para la música nacional.

explícita de Gardel por las clases populares, su toma de partido a favor de las mismas (recordemos el poema de Benedetti), abierta aunque intermitente, contribuyeron a engrandecer su figura, idealizar su memoria y afianzar el mito. En el apuntalamiento no de este mito y del pintoresco submundo urbano y social que representaba, tuvieron un papel destacado Arlt, los hermanos González Tuñón y el resto de autores que algo antes de 1930 comenzaron a hablar con liberalidad y —a veces— con pasión del tango, como más adelante veremos en detalle.

A partir de 1940, los duros juicios y las invectivas de los escritores nacidos antes de 1900 quedan definitivamente desfasados y, como describe Blas Matamoro, la realidad del tango ya es otra:

La institución típica e inventada en este período es el cabaret. Palermo y los Bajos de Belgrano se fueron poblando de establecimientos al aire libre en que el tango, tocado para aristócratas, conservaba, sin embargo, su hermetismo su alejamiento de la luz pública. Paralelamente, el prostíbulo, la academia y el café se fueron quedando sin músicos, emigrados hacia puntos de mejor paga. El acuerdo se dibujaba sobre toda la ciudad, que se iba dibujando a su vez como ciudad del tango (Matamoro, *op. cit.* 76).

Se trata, claro, de la llamada Época de Oro del tango, que para lo mayoría de entendidos comienza justamente en 1940 y termina en 1955, de modo que coincide con el último tramo del período de la Guardia Nueva, y con las dos primeras legislaturas de Juan Domingo Perón, que ganó las elecciones nacionales en febrero del 46. Salvo la presencia amenazadora —y efectiva— de la censura peronista, que el presidente no negó pero de la que dijo no saber nada, son años de plenitud para la escena y para el gran tango canción, las orquestas estables que tocan cada sábado en cada barrio y los discos que registran éxitos de ventas exagerados.

Los ecos del barullo llegan a la literatura. En el 41, Verbitsky publica su primera novela (*Es difícil empezar a vivir*), y *Café de los angelitos* (1949) y *Calles de tango* (1953) llegan en algo más de una década. Mientras tanto, Marechal y Sabato publicaban *El túnel* y *Adán Buenosayres* en el 48, el primero de ellos prácticamente exiliado en casa durante toda la etapa de dominio peronista. En el 51 Cortázar publica los cuentos *Bestiario*, al que me refiero por el cuento «Las puertas del cielo», y que también incluía el abiertamente antiperonista «Casa tomada». En todos estos libros, con mayor o menor protagonismo, el tango aparece con naturalidad, orgánicamente integrado en los textos y las realidades

narradas. Nada de esto es extraordinario, pues, en ese sentido, estos autores transitaban un camino allanado por sus predecesores: al filo de 1930, los escritores jóvenes que incluían el tango en sus obras estaban reivindicándolo, implícita y explícitamente, y su presencia en un grupo bien acotado de ficciones era síntoma claro de su eclosión definitiva. Veinte años después, su presencia en estas obras que han devenido canónicas, o su intensa tematización en las de Vertbisky, demostraban, en cambio, que había llegado a su momento de mayor brillo, y que el declive, ahora así, probablemente no tardaría en llegar.

En estos quince años luminosos para el tango, las sombras cayeron principalmente sobre su vertiente más literaria: sobre las letras. Desde que el poder, como indicaba Matamoro, comenzó a reconocer la pujanza de la música en los años 20, trató de inmiscuirse en ella con intensidad creciente. Por ejemplo: un tango de 1922, con música de Juan Carlos Cobián, llamado originalmente «Clarita» y perteneciente a la obra teatral *Los dopados* (Raúl Doblaz y Alberto Weissbach), atravesó diferentes transformaciones ajenas a la censura. Parecía que la de 1942 sería su última versión (desde luego es la única célebre): nada menos que Aníbal Troilo le pidió a Enrique Cadícamo que escribiera una nueva letra, y el tango pasa a ser conocido como «Los mareados»; la letra comienza: «Rara, como encendida, / te hallé bebiendo, linda y fatal». Fue calificado de inmoral, el título se cambió a «En mi pasado», y el inicio pasó a ser el siguiente: «Separémonos sin llanto / y esta escena no alarguemos [...]». Horvath comenta que «esta mediocre versión mereció una sola grabación a cargo del cantor Andrés Falgás» (Horvath, *op. cit.* 140).

Hay muchos más ejemplos (*vid. op. cit.*, 133 y ss.), y no pocos provienen del gobierno de Uriburu, pero llama la atención especialmente el caso de «Sentimiento gaucho» (1924, música: Francisco y Rafael Canaro; letra: Juan Andrés Caruso), del que Gardel grabó la primera versión para Odeón. Esta es la primera estrofa:

En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe,
todo sucio, harapiento, una tarde encontré
a un borracho sentado en un oscuro rincón.

El tango prosigue con el borracho contando sus desdichas amorosas al narrador (su amada lo abandonó por otro): un tango típico de infidelidad y abandono completamente inofensivo, que además no incluye el previsible crimen pasional («Que en la vida sea feliz / con el hombre que la tiene pa su bien»). Sin embargo, refiere Horvath, «en el viejo

almacén de Paseo Colón en lugar de “todo sucio, harapiento [...]”, lo que halla es “entre sombras de pena una noche encontré / a un paisano sentado en oscuro rincón”. Es decir, no había tal bebedor desahuciado sino un prolijo ciudadano del interior» (141).

Naturalmente, tan cuidadoso escrutinio de los tangos nuevos por parte la oficina gubernamental equivale a un reconocimiento público de la trascendencia y popularidad del fenómeno, desde las sombras, eso sí. La otra cara de dicho reconocimiento, la cara amable y pública, la mostró el gobierno años más tarde: el 25 de marzo de 1949 Juan Domingo Perón recibe a una delegación de SADAIC¹⁰⁶, formada, entre otros, por Francisco Canaro, Homero Manzi, José Razzano, Enrique Cadícamo y Aníbal Troilo (estos son los más conocidos). Durante la reunión, el presidente, apunta Horvath, «señala que ignoraba la existencia de tales disposiciones [la censura], y se dedica a elogiar a los autores y compositores [...]. De tal manera se da como un hecho el levantamiento de la veda» (142). No obstante, siguen todavía algunos ejemplos de censura (y de autocensura) después de 1950. Nada nuevo, por otra parte: veinte años atrás, el propio Gardel había elegido cuidadosamente qué cantaba y qué decía, según quién estuviera escuchando, aun cuando no funcionara una censura oficial como la de los primeros años de Perón o las dictaduras después del 76.

La razón del consenso al elegir 1955 como año de cierre para esta doble etapa del tango resulta obvia: el golpe de estado de septiembre, conocido con el simpático nombre de Revolución Libertadora, que derrocó el gobierno de Perón y desembocó en cambios significativos también en el escalafón cultural:

La «democracia» de los cultos liberales, quejosos porque el peronismo había humillado a Jorge Luis Borges, produjo hechos poco difundidos como la expulsión de Ernesto Sábato de la revista *Mundo Argentino* al publicar, en julio de 1956, una investigación sobre la continuidad de la tortura, reconoces Quesada. O el hecho de que, pocos años después, Victoria Ocampo echara de la revista *Sur* a José Bianco — tras veintitrés años como secretario de redacción por haber aceptado ser jurado del premio Casa de las Américas en la Cuba revolucionaria. Esa elite estaba con el nuevo amo del mundo: nada dijo la Ocampo cuando Héctor Álvarez Murena, también integrante de su publicación, viajó a Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado de ese país (Horvath, *op. cit.* 157).

¹⁰⁶ Sociedad Argentina de Autores y Compositores, creada el 9 de junio de 1936 como Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música. Varios de los integrantes de la delegación estaban también adscritos al Movimiento pro Difusión del Tango, constituido en 1947; en ocasiones se cambia «Movimiento» por «Comisión».

La influencia directa del nuevo gobierno, sin embargo, no modificó activamente el curso del tango, ya condicionado por dinámicas que venían de mucho antes, pero es cierto que el mismo filoamericanismo que denuncia Horvath con respecto al grupo *Sur*, y que parecía evidente en su glorificación de Gershwin, Copland y los otros heraldos del sinfonismo norteamericano, había ido cundiendo entre buena parte de la burguesía ciudadana, y afectó también a sus gustos musicales. Hasta la década del 60 ninguna otra música había ocupado por completo los lugares, físicos y virtuales, en los que se instaló el tango —muchos habían nacido y crecido con él—, y las élites políticas y económicas habían dejado de rechazarlo para pasar a intentar manipularlo, especialmente durante el primer peronismo. En cuanto a las élites culturales, por su parte, pronto el deseado sinfonismo patrio iba a terminar por recurrir a él para aceptarlo, por fin, la «música nacional» que no acababa nunca de consolidarse. Hasta entonces Buenos Aires se había mantenido dividida entre el tango, la música sinfónica (ambos tácitos contendientes por el pendón de la música nacional), y el jazz, de lento pero seguro ascenso y creciente influencia en todas las esferas culturales. Es cierto que, más que disputarle espacios culturales al tango, el jazz fue creando los suyos propios, sin dejar de mantener un diálogo de intensidad irregular con la música local, pero su ascenso no estuvo exento de conflictos. Mientras tanto, la música tradicional no terminaba de desaparecer en la capital, pero como fuerza activa quedaba relegada a las provincias. La adhesión del público y los intelectuales a las diferentes corrientes, como se ha visto, tuvo menos que ver con el puro gusto estético que con las diferencias de clase, convicciones morales y políticas.

La explosión discográfica que había tenido como primer y principal protagonista a Gardel, y que no decreció después de su muerte (al contrario, ganó impulso), termina de ratificar la total difusión del tango entre los argentinos, o cuanto menos entre los porteños: ya no es una música marcada por el estigma de lo ilegal, lo inmoral y lo marginal, sino la música de un pueblo, de una colectividad citadina que se siente mucho más representada y unida en la incipiente mitología tanguera que en la mitología del gaucho y la pampa, y que, cuando consume otras músicas, como en el caso del jazz, todavía lo hace con fines lúdicos exentos de una significación identitaria social concreta, salvo en contadas excepciones. Irónicamente, la industria que controló y alimentó la producción desaforada de discos desde los años 40 en adelante fue, en su mayoría, extranjera, de tal manera que

el producto que la sinergia nacional había elegido como símbolo de identidad era, en última instancia, explotado por empresas norteamericanas y británicas¹⁰⁷.

Pero sí hubo conflictos: en la escena tanguera, precisamente inicio de la década del 60 reinaba un ambiente generalizado de desencanto y de preocupación por la salud de la escena, que no solo percibía al jazz como contrincante, sino también a la naciente música rock. Ya en el 56 se publica en *La Razón* un artículo llamado «¿Qué pasa con el tango?», y al año siguiente, siempre según Horvath, se estrena en Mar del Plata la comedia teatral *Tango versus rock*. El mismo año, Julio de Caro encabeza una comisión bajo el lema «revalorización del tango», con otros músicos de relieve, y unos años más tarde, en el 64, se crea la Cruzada pro-Defensa del Tango, que solicita una audiencia con Arturo Illia (sucesor de Frondizi); no les es concedida. La Edad de Oro tocaba a su fin:

La falta de horizontes constructivos de ascenso en la burguesía nacional en el terreno del país la va alejando de todo lo nacional. La institución tradicional del festejo profano reservado a las clases dominantes, en parte por la creciente falta de ceremonialidad de la vida burguesa, y en parte por la transferencia de ocupaciones de las mujeres que trabajan, sacadas por la obra social del peronismo, de los bajos fondos del proxenetismo y llevadas a la fábrica, la oficina privada o la repartición del gobierno. Las clases medias cultas se alejan del tango porque es nacional, y todo lo espontáneamente nacional huele a vulgo, o sea peronismo, y todo lo peronista o sea lo orgánicamente antiliberal, es tabú. Le queda al tango, por el resto de tiempo conocido, la clase obrera nuevamente al margen, al margen social y cultural (Horvath, *op. cit.* 158).

El argentino Andrés Neuman ejemplifica esta evolución interna del tango a través de sus propias letras y de su historia social. Así, a partir de la dialéctica centro-barrios (centro-periferia, al cabo) que se reforzaba con el crecimiento de Buenos Aires durante el primer tercio del XX, según Neuman «los textos de las letras fueron generando una segunda dialéctica: por un lado, la aceptación de la modernización de la ciudad; por otro lado, la negación de su avance. En el primer caso, el resultado sería la incorporación de nuevos símbolos urbanos a su poética; en el segundo, el elogio esencialista y regresivo

¹⁰⁷ «La industria cultural fonográfica lo fue transformando en una mercancía. Había que producir éxitos a toda costa. Las productoras nacionales no tenían la suficiente capacidad para competir con las norteamericanas RCA y CBS y la inglesa Odeon, que exigían exclusividad a los compositores. Un tango exitoso no podía ser grabado por músicos de la competencia, y se limitaba así su difusión. No existió apoyo a las obras de gran nivel artístico. A esto hay que agregar la actitud de los tangueros que en lugar de sumar, dividen» (Horvath, 2006: 159).

del barrio» (2002: 79). Es esta nueva línea poética dual la que empieza a estar teñida de la nostalgia que tanto interesará a Sábato y repelerá a Borges. Deudoras de sendas direcciones temáticas se van configurando dos formas de esa nostalgia recurrentes y diferenciadas: una, «la urbana, la nostalgia por esa cosmópolis que tanto había asombrado a Rubén Darío con sus luces y su esplendor»; otra, «la nostalgia suburbana, que enuncia literalmente el tango “Sur” con su “pesadumbre de barrios que han cambiado”, en desventajosa lucha contra la destrucción» (79). En el ya citado principio de *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto Hernández inicia ese pasaje totalmente en sintonía con esta segunda línea, que bien podría ser un tango al uso, comprimido en forma de prosa:

En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora, muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles, y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados, que amontonaban pequeñas mercaderías en sus puertas (NC 170-171).

Neuman propone ejemplificar esa dicotomía con la «Balada para un loco» (Ferrer/Piazzolla, 1969) por una parte, y con «Boedo» (Dante Linyera, 1927) por otro; no por casualidad, Horvath recurría al mismo ejemplo: «la aparición de Astor Pantaleón Piazzolla provocará una reacción de características hasta violentas en su contra. Bastará mencionar la repulsa que (sin ser tango) tuvo “Balada para un loco”, más tarde incorporada al repertorio de numerosos intérpretes con una realización sin parangón de Roberto Goyeneche con el propio Piazzolla en 1969» (Horvath, *op. cit.* 51-52.) Lo más relevante es el modo en que se materializa esta nueva dimensión del tango, que cierra y estrecha el vínculo originario entre tango y ciudad: si el tango había formado parte de la ciudad —había formado *la* ciudad, su identidad moderna, y viceversa—, ahora la ciudad contemporánea formaba parte del tango, más allá de los tics líricos sobre el arrabal y el cabaret que comenzaban a perder lustre, de tan manoseados.

Las últimas letras de Discépolo y Homero Manzi ya hablan de la defunción del tango de modo velado, aunque es en síntesis una metonimia muchas veces repetida: el tango por el universo que contiene el tango y que lo ha alumbrado. Estas canciones últimas, según Neuman, son más autónomas que nunca: «no es casual que, en 1942, Manzi escribiera la letra titulada *Tango*, que evoca una calle de barro, un arrabal y una

anacrónica luz de aceite. Su siguiente poema fue *Barrio de tango*, en la misma línea, mientras *Mañana zarpa un barco* puede ser leído como un remontarse antimoderno a los años de la inmigración, es decir, de los orígenes del tango: escribir la historia de nuevo» (83). Neuman concluye:

Es el último romanticismo, o el romanticismo de lo último: desde una fecunda lógica de la extinción, Manzi compuso *El último organito*, igual que Abel Aznar escribiría más tarde *El último guapo*. Y por supuesto, por supuesto, *Sur* —de nuevo Manzi— en 1948: *San Juan y Boedo antigua...* La vidriera que denunciaba Discépolo era otra, había cambiado, pues no era ya la del perverso comercio céntrico sino la de un cafetín antiguo, o la de cierto local en una esquina. Una vidriera que no estaba, no está en ninguna parte porque vive en la memoria (83).

Esa vidriera a la que alude Neuman es la del tango «Cambalache», naturalmente. Sí, el tango todavía forma parte de la idiosincrasia argentina, es revisitado continuamente por artistas diversos, conoció un resurgir marginal con la moda del «tango electrónico» y actualmente es uno de los productos turísticos más ofertados para el visitante de la capital. Pero unas generaciones de músicos, letristas y escritores que casi habían creado ellos solos, en connivencia con la ciudad, su propia mitología, difícilmente podían equivocarse al entonar su propio canto de cisne. De aquí en adelante, el tango y sus discursos tendrían que renovar sus funciones y ampliar sus posibilidades de diálogo, o resignarse a la nostalgia.

2.2 Épica y tragedia del tango: Borges frente a Sábato

El filósofo español Gustavo Bueno solía repetir la idea, luego dogma entre sus seguidores más jóvenes, de que «pensar es siempre pensar contra alguien»; es un planteamiento que le cuadra a la escena literaria argentina del siglo XX, tan dada a las polémicas y las facciones enfrentadas. Aunque el propio Borges, en retrospectiva, restara importancia a la famosa oposición entre Florida y Boedo, la historia de sus desencuentros con Ernesto Sábato —y con otros artistas, no solo escritores— no deja de hacer justicia a la idea de Bueno. En Buenos Aires, entre diciembre de 1974 y marzo de 1975, Gustavo Barone coordinó y documentó una serie de encuentros entre ambos, que quedaron transcritos en el libro *Diálogos. Borges – Sábato* (1976). Durante esas conversaciones todavía cordiales

los dos escritores tocan someramente el tema del tango, animados por Barone, que actúa como moderador.

Borges afirma: «Yo escribo milongas porque me gustan. La milonga es valiente. El tango, en cambio...» (1996: 61). La frase termina así, en suspenso. De entrada, téngase en cuenta que el LP *14 con el tango*, donde el escritor había participado poniendo letra a una milonga, ya se había publicado en 1966; por lo demás, no es un planteamiento distinto al establecido en *Evaristo Carriego* y luego moderado en las conferencias de *El tango*. Sábato replica: «ya sabemos que a usted [el tango] no le gusta, que lo encuentra sensiblero. Pero no todos los tangos son así. Algunos han cantado con austeridad la muerte, la soledad y la nostalgia» (*id.*). Borges responde citando unos versos de una milonga que escribió, según él, «un penado en Ushuaia»¹⁰⁸: «La muerte es vida vivida, / la vida es muerte que viene, / la vida no es otra cosa / que muerte que anda luciendo...» (62).

La réplica de Sábato me parece reveladora, porque a cambio ofrece unos versos que describe como «metafísicos», parte del tango «Como abrazado a un rencor» (1930), con letra de Antonio Podestá: «Yo quiero morir contigo, / sin confesión y sin Dios, / crucificado en mi pena, / como abrazado a un rencor». Ahora bien, Sábato ya había publicado *Sobre héroes y tumbas*, donde también aparece este fragmento del estribillo, y *Tango. Discusión y clave*, donde también lo había citado. Borges, impávido ante el sentimentalismo gardeliano, no sigue el hilo, y algo más adelante, cuando Barone apunta que si hubo una revolución en el tango la encabezó Piazzolla, muestra su disgusto; aunque admite que le gusta Aníbal Troilo, no comulga con las innovaciones del maestro: «un amigo me llevó a un concierto de él [de Piazzolla] en Córdoba. Tocó seis piezas y dije: me voy, como no tocan tango, hoy... Es que mi cuerpo no lo acompañaba [...]. Nunca me gustó el bandoneón» (65). Las puyas de Borges a Piazzolla menudearon durante la segunda mitad de los años sesenta, pues el autor nunca estuvo satisfecho con el trabajo que el compositor realizó en el disco *El tango*, donde musicó poemas de *Para las seis cuerdas* (1965), de Borges, e incluyó una suite de ballet inspirada en el cuento «Hombre de la esquina rosada», de *Historia universal de la infamia* (1935), al que ya me referí. Aunque Borges mismo asoció este cuento no solo a sus ficciones de arrabal y cuchilleros,

¹⁰⁸ Operativo entre 1904 y 1947, debido al duro clima y su ubicación aislada, a orillas del Canal Beagle, la prisión de Ushuaia tenía fama de ser la más dura del país, y aquella de la que era más difícil fugarse, no tanto por su seguridad como por el entorno natural y el duro clima.

sino también, y específicamente, a los mitos fundacionales del tango, se mostró abiertamente insatisfecho con el trabajo de Piazzolla y los músicos¹⁰⁹.

Es interesante que, sin embargo, Borges y Sábato confluyeran en sus juicios sobre la payada: Sábato asevera que a pesar de la rapidez de algunos improvisadores, su brillantez es «solo aparente, porque sus versos están llenos de lugares comunes, de ripios». Borges coincide: «Sí, creo que ha sido un error recoger la payada. No tiene ningún valor poético ni musical» (66). Es cierto que la empresa musical más ambiciosa de Sábato, el *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, está precisamente basada en formas de música tradicional, pero probablemente la última gran novela que otorgó trascendencia a la payada —no exenta de una amable ironía— fue el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, de 1948 (el mismo año de *El túnel*). En 1950, Manuel Mújica Lainez todavía se permitió un homenaje a la leyenda de Santos Vegas en «El ángel y el payador», incluido en *Misteriosa Buenos Aires*, pero ocasionales referencias como esta quedan muy lejos del Güiraldes de *Don Segundo Sombra*, y aun más de las encendidas reivindicaciones de Lugones en *El payador*.

Ahora bien: estas opiniones parcialmente afines distan mucho de reflejar las diferencias principales en sus visiones sobre el fenómeno del tango, y en el uso que le darían en sus obras. En el caso de Borges, su posición respecto al fenómeno cambia poco con las décadas, como dije, y ya en el mencionado capítulo de *Evaristo Carriego* o en su temprano poemario *Fervor de Buenos Aires* (1923) pueden apreciarse con claridad. No obstante, las charlas contenidas en el recientemente publicado *El tango. Cuatro conferencias* ofrecen la exposición más amplia y concisa de sus ideas, además de una suerte de historia del tango entreverada de anécdotas y reflexiones personales, a menudo improvisadas. Borges es meticuloso en la elección de sus fuentes, para bien y para mal: elabora un texto sólido y convincente, pero marcado por omisiones que a menudo parecen intencionadas. Por ejemplo: todo lo que Horvath cuenta en *Esos malditos tangos*, que no

¹⁰⁹ Ya me referí al prólogo de este poemario en la última sección del Capítulo III: «En el modesto caso de mis milongas», escribe Borges, «el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes» (*Poesía completa*, 2013: 267). La música que Piazzolla escribió, además de repetir arreglos, juegos y disonancias características de su interpretación moderna del tango, incorporaba muchos de los dejes comunes al tango más popular durante los años 40-60: bandoneón omnipresente, violines plañideros, y un dramatismo musical generalizado que Borges deploraba; la interpretación vocal de Edmundo Rivero tampoco se aleja demasiado de esa línea. En el mismo prólogo a la primera edición, el poeta había apuntado: «He querido eludir la sensiblería del inconsolable “tango-canción” y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas» (*id.*).

en vano lleva el subtítulo de *Apuntes para la otra historia*, queda fuera del marco delimitado por Borges —y de muchos otros—, de modo que el lector podría recorrer las conferencias del escritor sin encontrar ni una sola mención a los valores de crítica social, defensa de clase e incluso insurrección política que Horvath detalla en su monografía. Ello conlleva, afortunadamente, que *El tango. Cuatro conferencias* sea tan útil o más para comprender a Borges que para comprender el tango. En cualquier caso, el mismo autor parece reconocer la parcialidad e incluso la arbitrariedad de algunos de sus pasajes:

Yo hablé con él [con Ricardo Güiraldes] sobre estas cosas [...]. Uno nunca piensa que las cosas pueden ocurrir o están ocurriendo por última vez, de suerte que muchas cosas que yo hubiera podido preguntarle a Güiraldes no se las pregunté, como me ocurrió con don Nicolás Paredes, de quien he hablado ahora, con el payador García, con Ponzio. Yo los veía, yo conversaba con ellos, la conversación iba por otros caminos y yo dejé de averiguar muchas cosas, porque yo no podía prever entonces que el año 1965 yo iba a hablar sobre este tema ante ustedes, amigos míos (2016: 114).

No obstante, Borges se ocupa de suavizar la difundida y a veces controvertida animadversión de escritores como Güiraldes o Lugones hacia el tango, explicando que había visto a Güiraldes bailar, y sabía que lo había bailado en París; lo cual, felizmente, se conecta con otra de las canciones incluidas en *14 con el tango*, «Bailate un tango, Ricardo», de Juan d'Arienzo y Osvaldo Ramos.

Al margen de anécdotas y digresiones, las opiniones centrales de Borges son pocas y rotundas. Cifra el origen del tango en las «casas malas» e insiste en la centralidad de los personajes del guapo, el compadrito, el niño bien o «patotero» y la «mujer de la vida», o sea la prostituta. Es decir, a Borges solo le interesa el tango en tanto que primo hermano de la milonga (los tangos más antiguos), y en tanto que semillero de mitos y elemento inseparable del arrabal, de ese mundo de cuchilleros, prostitutas, gente disoluta y proxenetas que ya hemos visto retratado en «Música nochera» y «Alcohólicas» de Güiraldes. Entre los ejemplos que cita vale la pena destacar unos versos de Miguel A. Camino, que vienen a anticipar su propia perspectiva sobre el tema: «Nació en los corrales viejos / allá por el año ochenta / hijo fue de una milonga / y un pesado del arrabal» (119); aclara Borges que aquí la milonga sería una prostituta, criolla. «Lo apadrinó la corneta / del mayoral del tranvía / y los duelos a cuchillo / le enseñaron a bailar» (120). Los versos pertenecen al poema «El tango», del libro *Chaquiras* (1927).

Borges también propone un recorrido superficial por los ejemplos del tango como tema literario, poniendo especial énfasis en Evaristo Carriego y Marcelo del Mazo, en cuya poesía la tematización del tango se acerca mucho a la que había desarrollado él después, siguiendo de cerca los pasos de aquellos. Termina su exposición recalando en un cuento propio, «Hombre de la esquina rosada», donde, como ya se ha dicho, empezó, según sus propias palabras, «por la idea de juntar el tango y la muerte», pero el tango y sus ambientes son, más que protagonistas, telón de fondo: «en ese cuento yo quería recuperar muchas cosas. Y quería recuperar, sobre todo, la entonación del orillero criollo, esa entonación que ya se ha perdido del todo» (133). Admite que en el cuento aparece la frase «el tango hacía su voluntad con nosotros», y aclara: «como si el tango existiera más allá de las parejas» (*id.*), pero luego se embarca en otra anécdota sobre cuchilleros célebres que se extiende por varias páginas. Esta última conferencia termina con una glosa de su propio poema «El tango», publicado inicialmente en 1958 (*vid.* Tomás de Lara e Inés L. Roncetti, 1981: 241), pero incluido en *El otro, el mismo*, de 1964. El mayor desarrollo poético de Borges al respecto, sin embargo, se encuentra en el mencionado *Para las seis cuerdas*. Es revelador cómo el discurso hablado y el poema recordado del autor confluyen en la conferencia, y cómo en esta se traduce en un párrafo la esencia del pensamiento borgiano al respecto:

¿Dónde está ese coraje, esa felicidad, ese buscarse la valentía, ese desafío a desconocidos, todo eso tan ajeno a nuestro tiempo? Y digo que esos muertos viven en el tango. Digo que, oyendo tangos como «El choclo», «El apache argentino», «El cuzquito», uno siente esa felicidad del coraje [...]. Es decir, recapitulando todo lo que he dicho, que el tango fue, sobre todo la milonga, fue un símbolo de felicidad. De suponer que esto sea eterno, creo que hay algo en el alma argentina, algo salvado por esos humildes, y a veces anónimos, compositores de las orillas, algo que volverá. Es decir, creo, en suma, que estudiar el tango no es inútil, es estudiar las diversas vicisitudes del alma argentina (144-145).

Los editores concluyeron el libro con dos poemas, estos sí, ya bien conocidos, que el escritor recitó al final de la conferencia: «Milonga de Jacinto Chiclana» (de *Para las seis cuerdas*), y el antes mencionado «El tango». Significativamente, la anáfora de los principios de estrofa en el poema se extiende al párrafo que acabo de citar:

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera

una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó, en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones,
la secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo, y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Los busco en su leyenda, en la postrera
brasa que, a modo de una vaga rosa,
guarda algo de esa chusma valerosa
de los Corrales y de Balvanera.

¿Qué oscuros callejones o qué yermo
del otro mundo habitará la dura
sombra de aquel que era una sombra oscura,
Muraña, ese cuchillo de Palermo?

¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos
se apiaden) que en un puente de la vía,
mató a su hermano el Ñato, que debía
más muertes que él, y así igualó los tantos?

Una mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales.

Hay otra brasa, otra candente rosa
de la ceniza que los guarda enteros;
ahí están los soberbios cuchilleros
y el peso de la daga silenciosa.

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdieron en el fango,
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
muerte, esos muertos viven en el tango.

En la música están, en el cordaje
de la terca guitarra trabajosa,

que trama en la milonga venturosa
la fiesta y la inocencia del coraje.

Gira en el hueco la amarilla rueda
de caballos y leones, y oigo el eco
de esos tangos de Arolas y de Greco
que yo he visto bailar en la vereda,

en un instante que hoy emerge aislado,
sin antes ni después, contra el olvido,
y que tiene el sabor de lo perdido,
de lo perdido y lo recuperado.

En los acordes hay antiguas cosas:
el otro patio y la entrevista parra.
(Detrás de las paredes recelosas
el Sur guarda un puñal y una guitarra.

Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
los atareados años desafía;
hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
menos que la liviana melodía,

que solo es tiempo. El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
el recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio (1974: 888).

Aunque Borges ha afirmado a menudo, fiel a su tic de la constante *captatio benevolentiae*, que no entiende de música, la frase que ocupa los versos 3-5 es extremadamente certera: «hecho de polvo y tiempo, el hombre dura // menos que la liviana melodía / que solo es tiempo». El poeta apunta a la música, y no a la letra o la memoria de los hombres, como salvaguarda del pasado, como impulso de eternización —se entiende que no exitoso—, lo que debería recordarnos, de nuevo, el concepto de «duración de eternidad» propuesto por Jeanne Hersch («en un instante que hoy emerge aislado, / sin antes ni después [...]», vv. 45-46), y las consideraciones sobre música y temporalidad de Jankélévitch y Deleuze. En la música, en el hecho musical del tango, si se quiere, el poeta deposita la fe de la memoria, y la posibilidad fugaz de revivir no solo la época sino también las vidas de los protagonistas y los hacedores del tango.

Como escribe José Carlos Rovira, «la ciudad inicial de Borges, la de *Fervor de Buenos Aires*, o el barrio de Palermo de su *Evaristo Carriego*, son la evocación de un

espacio que está desapareciendo y que pertenece ya a la memoria. Y en ese sentido hay una perspectiva que aniquila el optimismo de la modernidad» (Rovira, 2005: 235). Hay, desde luego, un impulso antimoderno en la poética de Borges —más una postura estética que una ideológica—, que se activa siempre que aparece el tango en el discurso: «el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio» es el recuerdo inventado («imposible») de un Buenos Aires que desaparece (donde la violencia social ha tomado otros visos, cuanto menos), con zonas de sombra que Borges, como dije, solo conoce de oídas. El Borges tanguero es, en efecto, antimoderno por definición: quiere que el tiempo quede detenido, contenido en la música como en una piedra de ámbar, y considera al tango el medio natural para ello.

Ahora bien, este Borges antimoderno deliberadamente confunde recuerdo con ficción, y en puridad no evoca, recuerda o finge, sino que *crea* un pasado «que de algún modo es cierto». Aunque no es un recurso habitual en Borges, y la música suele estar ausente de sus ficciones más especulativas con respecto al continuo espacio-tiempo, aquí sí se le concede un poder efectivo de enlace con épocas («un turbio pasado irreal») y lugares («una esquina del suburbio») anteriores. Para Borges, pues, el tango puede salvar «algo del alma argentina [...], algo que volverá», y creo que en este caso «tango» puede entenderse en un sentido amplio, no circunscrito a las variedades particulares que a él más le interesan. Un recurso parecido, el de evocar mediante la música imaginada aquello que no está en el texto pero «de algún modo es cierto», se repite en el prólogo del cancionero de milongas *Para las seis cuerdas* (1965). En su función principal, precisamente, la de anclaje y medio de recuperación temporal, Borges insiste en el poema sobre el tango en que solo «en la música están, en el cordaje / de la terca guitarra trabajosa / que trama en la milonga venturosa / la fiesta y la inocencia del coraje» (*op. cit.* 888).

El punto de partida de Ernesto Sábato es bien diferente. No cifra la trascendencia del tango en su poder de convocatoria del pasado, ni en su capacidad para guardar unos valores que le son ajenos, y que en sentido estricto también son ajenos a Borges, quien si algo supo de esas vidas de cuchilleros y burdeles fue como al sesgo, de oídas. En su ensayo *Tango. Discusión y clave* (1963), que —desde nuestra perspectiva actual— funciona como complementario coetáneo de *El tango* de Borges, Sábato defiende la legitimidad de lo que llama el «mal metafísico» de los argentinos, que tantos críticos tildan de extranjero, impropio e impostado, según el intelectual porteño:

A estos críticos hay que explicarles que si el mal metafísico atormenta a un europeo, a un argentino lo debe atormentar por partida doble, puesto que si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más, ya que tenemos la sensación de vivir esta transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal, sin ese respaldo de la eternidad que allá es la tradición milenaria. Cómo será verdad esto que todos los autores de tango hacen metafísica sin saberlo (1968: 20-21).

Insisto: solo dos años separan al texto escrito de Sábato del texto oral de Borges; la diferencia de enfoques e ideas apunta, más que a una confrontación —consciente o no, pues desconocemos si Borges leyó el ensayo de Sábato, y es improbable que Sábato acudiera a las conferencias de aquel—, a una divergencia de intereses y líneas de pensamiento. Sábato, por ejemplo, no plantea distinciones de época o estilo entre los tangos, aunque casi todos los ejemplos de letras que cita pertenecen a la época de la Guardia Nueva, la que Borges ha desestimado por afectada y cursi. El autor de *El túnel*, no obstante, considera el tango como un todo y lo describe como «ese suburbio de la literatura argentina» (21), lo cual una vez más tiene un valor metonímico, pues durante sus primeras décadas el tango fue, precisamente, música de los suburbios y la orilla (según la facción a la que se adscribe Sábato), y a su vez un suburbio de la música y la cultura nacionales. En cuanto al asunto de la inmigración y su representación en el tango, esta no solo derivaría en un sentir de desamparo y desubicación de los transterrados o sus hijos, que debía aflorar subjetivamente en la lírica y la música del tango. «Casi todos los integrantes de la llamada Guardia Vieja», señala Horacio Salas, «fueron italianos o hijos de italianos: ya que no podían integrarse a través de la lengua, lo hacían a través de la música» (2000: 91). Por ejemplo: el padre de Enrique Santos Discépolo, predilecto de Sábato, había llegado a Buenos Aires en 1872. El señor Santo Discepolo, napolitano, dirigió una banda de la Policía y otra del Cuerpo de Bomberos, y fue autor de tangos como «No empujés», «Caramba» o «Payaso»; es, de hecho, el protagonista de *Stefano* (1928), drama del cual su hijo Armando es autor (Salas, *id.*).

Aunque no se trata de un ensayo propiamente histórico, en *Tango. Discusión y clave* Sabato escritor comienza trazando una pequeña trayectoria del tango, y aquí sí hay una oposición directa a Borges, pues si, como se avanzó, este defendía la tesis del origen prostibulario y arrabalero, aquel se inclina por la tesis orillera. No se trata de una cuestión menor, como se refleja en la monografía de José Luis Salinas: el sentido final que Sábato concede al tango depende de sus raíces genuinamente mestizas, mientras que el que

defiende Borges está mucho más atado a su inmediato antepasado, la milonga, «genuinamente» argentina:

El crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires, la llegada de millones de seres humanos esperanzados y su casi inevitable frustración, la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión, la sensación de inseguridad y de fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente, el no encontrar un sentido seguro a la existencia, la falta de jerarquías absolutas, todo eso se manifiesta en la metafísica tanguística (Sábato, *op. cit.* 21).

Según Sábato, la plantilla instrumental que él propone para el tango orillero (guitarra, violín y flauta) es también prueba de su naturaleza mestiza, pues todos son instrumentos ligeros, portables, y forman una combinación poco usual, que conduce a la idea probable de una música y un grupo instrumental improvisados; es sabido que de las primeras décadas de la historia del tango no se conservan partituras, aunque haya transcripciones posteriores. Entre las fotografías de en torno a 1900 que muestran parejas de hombres bailando el tango —en teoría, practicando para la noche, cuando bailarán con mujeres—, alguna de las más célebres los muestra haciéndolo con los pies metidos en la orilla del Plata.



Sin título, 1904. Argentina, Archivo Histórico de la Nación.

No se trata de pruebas concluyentes, claro, pero ambos autores, al igual que muchos de los entendidos en el tango, admiten trabajar con especulaciones y teorías. En cuanto a la cuestión del «alma argentina», como la planteaba Borges, Sábato aprovecha para reflejar preocupaciones que extralimitan el hecho musical, y que aparecerían desarrolladas, en segundo plano, en *Sobre héroes y tumbas*. ¿Qué es (era) lo argentino, en qué consiste esa esencia para la que las descripciones de Güiraldes y Lugones ya no terminan de cuadrar?

Si es cierto que el tango es un producto del hibridaje, es falso que no sea argentino, ya que, para bien y para mal, no existen pueblos platónicos puros. [...]. Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires. En cuanto a la literatura del Plata, que tantos critican por prolongar en algún sentido los temas y las técnicas europeas, es otro fenómeno de hibridaje; porque, a menos de exigir que escribamos en querandí y describamos la caza del avestruz, no veo cómo coherentemente puede hablarse de una pureza nacional (12-13).

La falla del argumento de Sábato, también presente en los de Borges, proviene del centralismo cultural implícito que es tan común entre los escritores bonaerenses. Autores como Marechal o Moyano, al margen de sus ideologías —que eran claramente divergentes—, comparten nexos biográficos profundos con el campo (el primero) o la provincia (el segundo), y en parte así se explica el anacrónico interés del primero por la payada, o el casi absoluto silencio de Moyano respecto al tango en sus primeras décadas de producción literaria, como adelanté en la primera sección de esta Parte II. Sábato, que también creció en el campo (en Rojas, a más de 200 km de la capital), asume que cuando se habla de tango se habla de Buenos Aires o, en todo caso, de esta y de Montevideo. Por eso los planteamientos de Blas Matamoro sobre la cuestión, que por lo demás desarrolla teorías con base social en sintonía con los apuntes de Sábato, resultan más certeros: evita la identificación automática de Argentina entera con Buenos Aires, que se repite de forma inestable en los ensayos de Sábato y Borges, y circunscribe su discurso al área metropolitana. La existencia de la «ciudad del tango» no debiera conducir al automatismo de asumir que Argentina es, por extensión y de manera análoga, «el país del tango».

Sea como sea, los tangueros que Sábato cita (pone especial énfasis en Discépolo, y en composiciones como su «Cambalache») encajan con los temas recurrentes que propone, aunque ensayos más minuciosos como los de Idea Vilariño o, sobre todo, Ricardo Horvath, presentan un abanico más amplio y organizado de los mismos. Es

evidente que no se trata de desconocimiento o pereza por parte del autor, sino, como en el caso de Borges, de la acotación consciente de un *corpus* que ilustre la idea central del libro: *Tango, Discusión y clave* es ante todo un ensayo de tesis, y, si bien Sábato no deja de mencionar en el capítulo seis que la temática de las letras del tango es muy variada, no se detiene a analizar o enumerar las diferentes ramas.

Buena parte del libro se compone de una selección de citas acerca del tango, preparada en colaboración con T. Di Paula y Noemí Lagos, que, desgraciadamente, carecen de fuente precisa: solo se indica el autor. La gran mayoría de ellas no son comentadas, solo se listan organizadas por temas, y menudean las citas antitéticas, tanto entre ellas como con respecto a las tesis enunciadas por Sábato. En este sentido, a pesar de que faltan las fuentes primarias —unas pocas son fácilmente rastreables—, el escritor demuestra una imparcialidad mayor que la de Borges, ya que la mayoría de los fragmentos son párrafos de cierta extensión y, como dije, no están integrados en la construcción ideológica de los antólogos.

En modo alguno es casual que Borges dedicara todos sus acercamientos poéticos a las letras de tango a escribir milongas, o que los dos tangos que escribió Sábato encajen en el tópico del amor convulso y trágico, visto desde la nostalgia («Alejandra», en *14 con el tango*) y en el del canto agrídulce a la ciudad perdida, también marcadamente nostálgico («Al Buenos Aires que se fue», en *Los 14 de Julio de Caro*, que vio la luz en otro LP coordinado por Ben Molar, *Los 14 de Julio de Caro*, en 1975¹¹⁰). De hecho, este texto, que Sábato recita sobre la música melancólica de Aníbal Troilo, se puede considerar también como un poema con fondo musical. El sujeto lírico destaca recuerdos de niñez, y lamenta una ciudad y una época ya inaccesibles («ya murió el último organito, y el alma del suburbio se quedó sin voz»), pero también acusa el fin de la edad dorada del tango: «Pero ya Boedo no es el que cantó De Caro»; «Feliz de vos, Homero Manzi, que te fuiste a tiempo, cuando aún era posible escribir esas canciones de trenzas y almacenes»; etc. Es evidente que Sábato se refiere a los mismos tangos de Manzi que mencionaba

¹¹⁰ Hay otro fragmento del texto que debería llamarnos la atención. Sábato recita, recordando ese viejo Buenos Aires: «...cuando una chica casadera cantaba algo de un pañuelito blanco, mientras planchaba la ropa de su hermano...»; casi con seguridad, el escritor se refiere al tango que encabeza el primer capítulo de *Adán Buenosayres*, «El pañuelito» (1920; música de Juan de Dios Filiberto, letra de Gabino Coria Peñalosa): «El pañuelito blanco / que te ofrecí / bordado con mi pelo...» (en Marechal, 1969: 3). La antigüedad del tango y su carácter popular añaden un matiz nuevo a la letra de Sábato.

Andrés Neuman: «Tango» o «Barrio de tango», que ya en 1942 cantan con añoranza a un arrabal que ha perdido su antigua esencia.

El principio del texto de Sábato («cuando la dureza y el furor de Buenos Aires hacen sentir más la soledad [...]») sugiere la conexión, en parte por eufonía, con el primer poemario borgiano, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923. A pesar de los cincuenta años que separan ambas piezas, Borges mantuvo, variándolo en sucesivos textos, ese canto encendido a la Buenos Aires de su juventud (y de *antes* de su juventud), algo que Sábato elige expresar solo en forma de queja y elegía. El Borges poeta canta a la ciudad que quiere que creamos que fue, sin preocuparse de la que es, interesado solo en la perduración de aquella, «en un instante que hoy emerge aislado, / sin antes ni después, contra el olvido, / y que tiene el sabor de lo perdido, / de lo perdido y lo recuperado» (en «El tango», 1974: 888). Sábato también se permite la nostalgia de los patios y las muchachas «casaderas» que hacían la colada en la calle, pero se obceca en lo irrecuperable de las dos juventudes, la suya y la de la ciudad. Aunque ambos recurran al tópico del *Ubi sunt*, la diferencia principal se encuentra en el tono y en la posibilidad de conciliación entre lo pasado y lo actual, una capacidad que, como vimos, Borges sí concede a la música. Esta puede ser una prueba más de aquella diferencia quizá ya comúnmente aceptada entre la melancolía, que puede ser un estado fértil o creativo, y la nostalgia, que a primera vista se parece a la primera pero no está íntimamente vinculada con el temperamento artístico en la tradición occidental (desde Aristóteles), sino que tiende más al lamento circular por la pérdida de lo irrecuperable; así se muestran, en cualquier caso, en esta contraposición de tangos y memorias.

Es llamativo que el Borges de la década del veinte, el de *El tamaño de mi esperanza* (1925), él mismo embarcado en el proyecto de «poetizar» Buenos Aires, considerara, como señala Rovira, que la ciudad estaba todavía huérfana de poetas (una idea que luego abandonaría, hemos de entender, en *Evaristo Carriego*): «quizá en clave autorreferencial, [Borges] decía: “¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! [...]. Pero Buenos Aires, pese a los millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble [...]. La ciudad sigue en espera de una poetización”» (Rovira, 2005: 236). Cinco años después, ya se había convencido de que buena parte de esa poetización tenía que recaer sobre el tango, y no solo en sus letras, sino en el propio hecho musical.

En esa oposición entre el fervor y el furor, entre el amor del hombre por la ciudad que pudo ser (que, en sus textos, fue) y sigue siendo, y el rechazo del hombre a la ciudad

que es y lo destruye junto a la ciudad que fue, se encuentra una diferencia fundamental. De ahí que para Borges el tango sea vehículo lírico para la épica (el único, de hecho, al dejar al margen al payador-trovador, máxime si recordamos lo expuesto acerca de los rapsodas en el Capítulo 1), y tenga un papel trascendente en el mito fundacional de Buenos Aires, y para el novelista sea la expresión más viva y popular de la tragedia; una vez más, con Discépolo, «un pensamiento triste que se baila». Es, precisamente, en un artículo acerca del *Evaristo Carriego* donde Vicente Cervera habla del Borges que comienza a vislumbrar su madurez literaria en 1930 como de «ese demiurgo incansable», cuyo pensamiento ofrece, «incluso sobre el tapiz popular de la poesía castiza, la razón de ser de cuanto existe» (Cervera, 2002: 506). El Carriego de Borges, como el Buenos Aires de Carriego, son en un su ensayo biográfico creaciones, antes que recuperaciones, y el libro, con su añadido posterior sobre el tango, «expresa el germen de una transformación»,

La que se desliza sutilmente desde el género ensayo, «angular y astillado» en su forma, hasta el género cuento, que tomará como patrón compositivo precisamente la declaración antes citada. No es de extrañar que sea a partir de *Evaristo Carriego* cuando comience Borges su andadura como narrador. Solo faltaba dotar de forma, cohesión, argumento y estructura a lo que ya había nacido como impulso a la dicción, a la suplantación de la verdad histórica por la intuición mental y metafísica de personas y acontecimientos. No. Borges no biografio al poeta de los barrios y las veredas. Borges transfundió su ser con su ideal porteño y así, Borges, creo a Carriego (*ibid.* 507).

No me parece casual, entonces, que cuando Sábato actúa él mismo como demiurgo de otra Buenos Aires, ponga en el mundo la Buenos Aires subterránea y delirante del *Informe sobre ciegos*, o la caleidoscópica y hostil de *Abaddón*. Las nociones que ambos tienen de sus ciudades no son coincidentes ni en el presente ni en el pasado, y están estrechamente ligadas a la vertiente del tango que cada uno considera emblemático, la ciudad quintaesenciada.

Dadas las fechas en que tuvieron lugar las charlas coordinadas por Osvaldo Barone, comentadas al principio de este apartado, conviene insistir en su valor simbólico. Por un lado, en unas pocas páginas ambos escritores sintetizan sus principales ideas acerca del tango y su lugar en la cultura argentina: para Sábato, es trascendente y serio en tanto que ha servido para cantar «a la muerte, la soledad y la nostalgia»; «con austeridad», añade para alejarse de la sentimentalidad floja que Borges censura; Piazzolla es un genio y su

labor de renovación musical es loable. Para Borges, sin embargo, lo valioso es la milonga, o en todo caso el tango-milonga, porque «es valiente» y «alegre», en consonancia con sus instrumentos tradicionales (piano, flauta y violín; el autor desestima la guitarra), y en oposición al lánguido bandoneón. En cuanto a Piazzolla, el juicio es tan rotundo como inevitable: si la producción de la Guardia Nueva carece del espíritu auténtico de los tangos de antes, lo que hace el compositor, simple y llanamente, no es tango.

Por otro lado, la conversación, de manera natural, lleva a dos autores que han vivido buena parte de la historia del tango más tradicional, y desde luego toda su edad de oro, a certificar su fin, o al menos su estancamiento y su pérdida de preponderancia en Argentina, en consonancia con lo apuntado por Pujol respecto al auge del jazz y el rock y con las lecturas de ciertas letras de tango que proponía Neuman. Los jóvenes de finales de los sesenta escuchan rock —«¿El estruendo, el ruido?»—, pregunta Borges (63)—, y ambos autores coinciden en reconocer el valor del jazz y de algunas voces nuevas del folk, como Joan Baez o Bob Dylan. En sus respectivas obras quedan reflejadas sus posturas acerca del tango y su peso en la identidad cultural argentina, pero tanto sus comentarios como el triunfo indiscutible de la propuesta musical de Piazzolla no dejan lugar a dudas: ese diálogo vale como testimonio literario de dos de los escritores argentinos más relevantes de su siglo, cuya escritura ha estado intensamente ligada al tango, pero que ya lo reconocen como algo perteneciente al pasado de la nación, de la ciudad. Coinciden en el diagnóstico, pero Sábato no se concede el optimismo, fundado en una visión épica de la vida pasada, que Borges propone una y otra vez como paliativo.

2.3 Diversidad musical en Ernesto Sábato

La primera edición de *Sobre héroes y tumbas* salió de imprenta en Buenos Aires, en 1961, a través de la Compañía General Fabril Editora. La primera versión, en vinilo, del *Romance de la muerte de Juan Lavalle* también apareció en Buenos Aires, en 1965, editado por el sello Philips. Un año después, el tango «Alejandra», con letra de Sábato y música de Aníbal Troilo, veía la luz gracias a su inclusión en el álbum *14 con el tango*, coordinado por Ben Molar y publicado por Fermata en Argentina; el otro tango al que Sábato puso letra, «Al Buenos Aires que se fue» (con música de Julio de Caro), también estaba en un disco proyectado por Ben Molar: *Los 14 de Julio de Caro*, publicado por Fermata en 1975. Pero recordemos que en 1963, además, Sábato había publicado *Tango*.

discusión y clave, y el mismo año se ponía en venta el LP de Ástor Piazzolla *Tango contemporáneo* (CBS, 1963). En este disco se encuentra la pieza instrumental «Introducción a *Héroes y tumbas*», que contiene un breve recitado de Sábato, los versos que encabezan el *Informe sobre ciegos*:

¡Oh, dioses de la noche!
¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,
de la melancolía y del suicidio!
¡Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,
de los murciélagos, de las cucarachas!
¡Oh, violentos, inescrutables dioses
del sueño y de la muerte! (1983: 237)

En la grabación, el verso «oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen» se repite al final, y el heptasílabo «del incesto y del crimen» se repite tres veces más, distorsionándose según acaba la pieza. Sábato insistía, en *El escritor y sus fantasmas* (1963) y en numerosas entrevistas, en que los escritores (o, en todo caso, los escritores como él) poseen obsesiones que circulan por debajo de lo racional, en un plano inconsciente, y se repiten cíclicamente en sus obras, con pequeñas variaciones; es la respuesta que ha dado cada vez que se le ha preguntado por el significado y la génesis del *Informe sobre ciegos*.

Sin embargo, el análisis conjunto de estas obras, puestas en relación con la novela, cancela la posibilidad de una creación arbitraria, de una mera repetición de motivos que durante aquellos años obsesionaban al autor. Con la excepción de «Al Buenos Aires que se fue», que podría vincularse también con *Abaddón, el exterminador* (1974, un año antes del segundo disco con Ben Molar), todas las demás obras orbitan en torno a *Sobre héroes y tumbas*, y aquí radica precisamente su interés añadido. Y, aunque no es una producción extensa (quiero decir que otros escritores han mantenido colaboraciones más prolíficas con la música), sí es razonablemente diversa, y sí parece obedecer a ciertos patrones: detrás de este sistema textual hay un plan, tal vez no premeditado desde el inicio, pero sí construido paso a paso, con plena conciencia; y en ese plan resulta indispensable la música. En *Medio siglo con Sábato* (2000), Julia Constenla recopila un *corpus* de entrevistas al escritor. En una de ellas, que data también de 1963, Sábato ratifica esta concepción musical y estudiada de *Héroes y tumbas*:

He trabajado todo eso con una gran preocupación técnica, con ideas musicales; temas y contratemas, temas que se contraponen, se imbrican y nuevamente se separan. La obra entera está arquitecturada [sic.] como una sinfonía en cuatro tiempos. Esa concepción sinfónica me permite al mismo tiempo dar más fuerza emocional al relato y expresar una realidad contradictoria y dinámica (2000: 95).

Se entiende que por «tiempos» quiere decir «movimientos». Aunque la confirmación del autor es de gran ayuda, la estrecha trabazón de voces y temas de la novela es tan evidente que no era necesaria. El factor determinante para poner en funcionamiento esos «temas y contratemas» es la estructura narrativa. Sábato dispone ante el lector tres tramas diferenciadas con claridad (cuando habla de «cuatro tiempos» no se refiere a la superposición pretendidamente polifónica de las tramas, sino a las divisiones textuales de la novela: *El dragón y la princesa*, *Los rostros invisibles*, el *Informe sobre ciegos* y *Un dios desconocido*). El hilo principal es el que sigue el avance de Martín y su relación con Alejandra, desde que la conoce en el parque Lezama hasta que abandona Buenos Aires tras la muerte de ella. La siguiente trama, anunciada por vagas insinuaciones en boca de ella, tiene como protagonista y narrador a Fernando, su padre, y queda contenida en el *Informe sobre ciegos*, un texto casi autónomo —a menudo se ha publicado por separado— contado en forma de diario, que recuerda vivamente a la anterior *El túnel*.

La tercera trama principal, que aparece diseminada en fragmentos en cursiva dentro de la primera, es la que narra las últimas jornadas de la legión derrotada del general Lavalle, durante la guerra civil: «ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados, perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la quebrada» (1985: 74). Este arco narrativo, germen del *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, se inicia cuando en la primera parte Alejandra le cuenta la historia familiar a Martín en su decadente mansión de Barracas: ella es descendiente del alférez Celedonio Olmos, uno de los personajes centrales de dicha historia. En esa misma visita Martín se encuentra por primera vez con la escabrosa historia de la cabeza del alférez, con el tío Bebe (el loco del clarinete) y con el pasado épico/trágico de la familia (la legión de Lavalle) y con su ruinoso presente. La historia se retoma hacia el final de la cuarta parte, solapándose con la inminente marcha de Martín de la ciudad: dos huidas que se superponen.

Estas tres vetas del relato tienen, también, tres narradores distintos. El del *Informe* es Fernando; los de las otras dos parecen ser narradores omniscientes, aunque en el caso de Martín a veces pareciera ser Bruno, cuyas reflexiones puntúan la narración y son el resultado de la historia que le narra Martín años después, cosa que en la novela sí queda patente. En cuanto al narrador de las partes de Lavalle, sí se trata de una voz autónoma que conoce todos los hechos y los refiere en un tono trágico, conciso y con aires de leyenda o gesta. Escasean los detalles, salvo cuando pueden aportar material para la construcción del mito —y del héroe, pues el General es presentado como tal—, como el color del poncho o los escuetos diálogos de los soldados, y el tratamiento del tiempo es irregular, con grandes elipsis que se acentúan por la separación entre los fragmentos. Esta economía léxica, además de entroncar con buena parte de la tradición del romance español, prepara el terreno para el *Romance* con Falú, dejando espacio para la música por adelantado.

El resultado de esta estructuración y de las oscilaciones del foco narrativo en la trama de Martín es una novela compleja y que puede resultar caótica en lo micro, pues carece de una simetría detallada o de patrones estables. La impresión que generan los niveles superiores de la estructura, no obstante, es la de un objeto sólido, orgánico, homogéneo a pesar de sus diferencias menores, que, como veremos a continuación, quedan equilibradas por los textos satélite. De entre estos, el más extenso y complejo es el *Romance*, que desarrolla y profundiza en la trama de la huida de Lavalle.

2.3.1 Romance de la muerte de Juan Lavalle: el eco de la historia

Dentro de la narrativa de Ernesto Sábato, el *Romance de la muerte de Juan Lavalle* es, con diferencia, la obra que ha atraído menos atención académica; tiene forma lírica, pero se inserta en la tradición de los cantares de gesta, y la modalidad discursiva es eminentemente diegética. Si antes he insistido en la oposición épica/tragedia entre Borges y Sábato, es porque esta es la única pieza «épica» de Sábato, y está en el extremo opuesto al tango en el espectro musical argentino.

En su artículo «Réquiem para un cóndor ciego», de 2006, Ariel Mamani realiza uno de los pocos comentarios críticos que ha motivado el *Romance*. De acuerdo con el autor, «cierta (mucho) nostalgia volcada en esta obra concluye estetizando al proceso histórico, terminando por quitarle todo su carácter dinámico y conflictivo» (2006: 184). Sábato habría tomado un tema histórico, que ya le interesaba sobremanera, con la intención de

profundizar en los aspectos más humanos de sus personajes, y no tanto de explicar o sostener ideas complejas acerca de Argentina y sus guerras civiles. «Es la lógica estética», escribe Mamani, «la que teje una trama de traiciones, desdichas e infortunios para los protagonistas, al parecer solo movidos por ideales prístinos» (*id.*). Se trata, en todo caso, de abrir «un áspero espacio de reflexión sobre un pasaje particularmente sangriento de la historia argentina» (183); estas afirmaciones resultan válidas, pero no completas. En el libreto del *Romance*, el propio Sábato ofrece un desarrollo mayor:

Quando decidí tomarlo para mi novela, no era, en modo alguno el deseo de exaltar a Lavalle, ni de justificar el fusilamiento de otro gran patriota como fue Dorrego, sino el de lograr mediante el lenguaje poético lo que jamás se logra mediante documentos de partidarios y enemigos; intentar penetrar en ese corazón que alberga el amor y el odio, las grandes pasiones y las infinitas contradicciones del ser humano en todos los tiempos y circunstancias, lo que sólo se logra mediante lo que debe llamarse poesía... (*apud* Mamani, 2006: 183).

En efecto, el fusilamiento del coronel Manuel Dorrego (1787-1828), tras ser depuesto de su cargo de Gobernador de Buenos Aires por el general Juan Galo Lavalle (1797-1841), es el detonante que Sábato elige para dar inicio a sus dos versiones de la historia, la de la novela y la del *Romance*. Aunque se trata, para la historiografía, de un episodio controvertido de la guerra civil, las razones que llevaron a la última derrota de Lavalle en Quebracho Herrado y la subsiguiente persecución por parte de las tropas de Oribe son mucho más complejas. Sábato está narrando la historia de Argentina, pero escoge solo dos hechos simbólicos —de nuevo: la ejecución de Dorrego y la última batalla perdida— en pos de un mayor sentido dramático, como si el *Fatum* del general Lavalle se hubiera cerrado con el asesinato de su antiguo compañero de armas. ¿Acaso es concebible una tragedia clásica, pongamos de Sófocles, sin la intervención irrefrenable del hado? El autor necesita reducir el número de acontecimientos, resaltar los componentes trágicos de la trama. Y la selección episódica del *Romance* no es el único recurso que utiliza: para vincular la figura del general a la de otros héroes trágicos, recurre a la identificación del mismo con Rodrigo Díaz de Vivar (en «Poncho celeste»: «Piensa Félix Frías: / Cid Campeador de ojos azules»), con el rey don Pelayo y con Hernán Cortés (también en «Poncho celeste»: piensa el ayudante Lacasa: / ahí marcha hacia la muerte / el General Juan Galo de Lavalle / descendiente de Pelayo y de Hernán Cortés»). Aunque tanto la biografía —es decir, el cantar de gesta— del Cid como la de Hernán Cortés

presentan ciertos paralelismos con la de Lavalle, la asociación más relevante es con el conquistador de México, pues el general argentino era descendiente directo suyo, por vía de su abuela materna. A pesar de las licencias y elipsis que se permite Sábato, sabemos que se documentó concienzudamente para la escritura del *Romance*, lo cual refuerza la idea de que su voluntad era tomar la verdad histórica como motivo de desarrollo para una composición de carácter lírico/épico.

Al mismo impulso estetizante responde el tratamiento de la toponomástica en el cantar: el escritor menciona algunos lugares clave para la historia, pero evita muchos otros, especialmente en la ruta de escape de la legión hacia Bolivia, en el norte: «este camino está trazado sobre una línea de poblados que ni siquiera son nombrados, a pesar de que Lavalle fue abatido en San Salvador de Jujuy, su cuerpo fue velado en Tilcara y, finalmente, fue descarnado en un paraje llamado Huacalera» (Mamani, 2006: 181). En contraste con la torrencial *Héroes y tumbas* o, más aún, con la caótica *Abaddón*, de nuevo es evidente cómo Sábato minimiza datos y episodios para acentuar el aliento épico de la historia de Lavalle.

Ahora bien, la anterior afirmación de Mamani (o sea, que el autor, al estetizar el proceso, termina por «quitarle todo su carácter dinámico y conflictivo») resulta un tanto contradictoria, pues el motivo de la conciencia atormentada de Lavalle se repite casi desde el principio: «Cielito y cielo enlutado / por el crimen de Lavalle. / Que dios castigue su suerte / donde quiera que lo halle», (en la segunda pieza, «Cielito enlutado»¹¹¹). Tampoco parece haber, en última instancia, una voluntad exculpatoria: Sábato se centra en la tragedia del general, pero en ningún momento trata de redimirlo de la ejecución de Dorrego, aunque acuse su culpa: en la misma «Cielito enlutado», el recitado de Sábato cuenta lo siguiente:

En aquellos campos en que había sacrificado a su camarada pasó una de las noches más angustiosas de su vida. Luego, cuando las primeras luces del amanecer entraron al cuarto donde Lavalle velaba pensativo, el mismo cuarto donde once años atrás había firmado la sentencia de muerte, dio orden de montar. Y marchando hacia

¹¹¹ En *Sobre héroes y tumbas* «Cielito enlutado» aparece en una divagación de Martín, en la que se cita la primera estrofa mientras el adolescente imagina al general Lavalle «envuelto en su poncho celeste, taciturno, mirando las cambiantes llamas del fogón, quizá oyendo el apagado eco de coplas hostiles en anónimos paisanos: *Cielito y cielo nublado* [...]» (Sábato: *op. cit.* 181); «enlutado» cambia aquí por «nublado», sin afectar a la métrica. Parece, sin embargo, que la copla original sería muy antigua, y su autor sería el franciscano Francisco de Paula y Castañeda (1776-1832), que dirigió varios periódicos de vida fugaz, escribió coplillas y artículos satíricos, y ocupó diversos cargos políticos, oponiéndose a Rivadavia por sus políticas religiosas, y a Lavalle a partir de 1928.

el norte, dio comienzo aquel loco peregrinaje que durará casi dos años, y estará marcado por la derrota y la desgracia. En Quebracho Herrado se inicia el desastre final, y así lo dicen las coplas.

De este modo también en el *Romance*, como en *Héroes y tumbas*, es evidente el propósito de trabar una polifonía narrativa. Los pasajes recitados sobre la base musical corresponden a un narrador externo, mientras que las coplas cantadas por Falú y el coro, —este remedando el papel del coro en el teatro griego—, van desarrollando episodios aislados, que la narración vocal de Sábato enlaza. Hay, por tanto, dos niveles textuales diferentes y sucesivos, que precisamente satisfacen las cualidades que Mamani dice echar en falta: aunque a veces las funciones se entrecruzan, son esencialmente las partes recitadas las que aportan el dinamismo narrativo, y las partes cantadas profundizan en los conflictos de los distintos personajes. La forma elegida por Sábato y Falú parece por tanto una opción más que acertada, a pesar de su anacronismo (que, a fin de cuentas, lo convierte en un producto literario muy original para su época, aunque su escasa repercusión no haya premiado el atrevimiento de los autores). Este conglomerado de lenguajes (la parte instrumental, las partes cantadas y las recitadas) confiere una especial solidez a la estructura del *Romance* y, dicho sea de paso, hace su audición más amena y accesible.

Pero el valor de la composición no radica solo en su forma mixta. Es necesario reparar en las formas musicales escogidas: el *Romance* contiene, además de cinco piezas de solo recitado sobre música, algunas de las principales formas cantadas de la tradición folclórica argentina: el cielito («Cielito enlutado»); el gato («Quebracho Herrado»); la chacarera («Poncho celeste»); la zamba (tres: dos versiones de «La artillera» y «El sueño...»); el estilo («María de los Dolores»); la canción (tres versiones distintas de «Guarda mi llanto»); la vidalita («Palomita del valle»); y la tonada («Aparicio sosa»).

El vínculo con *Sobre héroes y tumbas* se refuerza precisamente a través de las formas tradicionales escogidas para la música, ya que la vidalita «Palomita del valle» proviene de la novela, y sería la célula inicial del *Romance*, cuanto menos cronológicamente, ya que Sábato la escribió especialmente para el libro, aunque tenga un aire folclórico veraz. Aparece casi al final, en un pasaje de la trama de Lavalle en el que hace días que la legión galopa llevando el cadáver del general:

La noche es helada y la luna ilumina frígidamente la quebrada. Los ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pendientes de los rumores del sur. El Río Grande

serpentea como mercurio brillante, testigo indiferente de luchas, expediciones y matanzas. Ejércitos del Inca, caravanas de cautivos, columnas de conquistadores que ya traían su sangre (piensa el alférez Celedonio Olmos) y que cuatrocientos años más tarde vivirán secretamente en la sangre de Alejandra (piensa Martín) [...]. Ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pues, en la noche mineral. Y una voz apagada rasgando una guitarra, canta:

Palomita blanca,
Vidalitá,
Que cruzas el valle,
Ve a decir a todos,
Vidalitá,
Que ha muerto Lavalle.

Y cuando el nuevo día amanece reinician la marcha hacia el norte (1983: 450).

En el párrafo inicial Sábato no solo establece la relación entre el alférez Olmos y la familia de Alejandra, que ya era conocida para el lector, sino que además vincula los destinos de la legión y Martín, en los apuntes entre paréntesis, y enlaza la historia triste y cíclica del protagonista y de las revueltas recientes con un sentido circular o recursivo del tiempo, explicitado en la enumeración de tropas que el Río Grande, «testigo indiferente», ha visto pasar con los siglos; la referencia al río heraclitiano puede, me parece, darse por sentada. Nótese, por otra parte, el cariz irreal con que aparece la copla de «Palomita blanca»: según el narrador, «una voz apagada rasgando una guitarra canta»; obviamente no se trata de ninguno de los soldados, ni hay un rapsoda que acompañe a la tropa derrotada para estas eventualidades. Sábato sencillamente suspende la verosimilitud, ya puesta en cuestión en una trama en la que aparecen fantasmas y todo está contado en tono de leyenda.

El fragmento finaliza con la legión reanudando la marcha al alba. En el *Romance*, la parte recitada de «Palomita del valle» narra los mismos hechos: «Cuando amanece, reinician la retirada hacia el norte [...]»; la guitarra retoma el motivo melódico de la introducción, la «Elegía», añadiendo un pedal rítmico a corcheas que no estaba en aquella y que remeda el galope de los caballos. La frase que el sargento Sosa le dice a Olmos en la novela, «Nunca Oribe tendrá la cabeza» (451), Sábato la traslada al recitado de la siguiente pieza, titulada «El sueño de Celedonio Olmos»: «¡No tendrán nunca la cabeza del General!». Dicha pieza comienza con los siguientes versos cantados: «adolescente sin luz / tu grave pena llorás, / tus sueños no volverán, corazón, / tu infancia ya terminó».

Parece casi obligada la identificación del jovencísimo Olmos con Martín, que unas líneas más abajo comienza a preparar su partida —casi su huida— hacia el sur con Bucich en el camión, ya enterado de la muerte de Alejandra. Al inicio del fragmento, de nuevo perteneciente a la trama de Martín, amanece sobre Buenos Aires, como amanecía sobre la Quebrada donde la legión pasó la noche.

Debemos tener en cuenta, en primer lugar, el orden cronológico de publicación de las obras. La siguiente «ficción» que Sábato da a la imprenta, después de *Héroes y tumbas*, es el *Romance*, que surge directamente de la novela. Esto evidencia, por un lado, una voluntad de cohesión notable y, por otro, que la tragedia de Lavalle y su peso en la historia cuasi mítica de la nación eran una preocupación recurrente para Sábato. Si bien era imposible desarrollar en el *Romance* una red de ideas tan densa como la de la novela, sí era factible usarlo para desarrollar la trama aislada con menor desarrollo, y la que, tanto argumental como tipográficamente (los fragmentos sobre Lavalle, en la novela, siempre van en cursiva) quedaba más alejada del núcleo, por más que múltiples hilos la enlacen con la historia decadente de la familia de los Olmos.

Consideremos, por último, las formas musicales que eligieron los autores. Desde luego, la obra suena «coherente» al oído, pero, ¿por qué precisamente ese color añejo, por qué la tradición rural que vindicaban Lugones, Martínez Estrada y los demás en los años 20 y 30? Ya sabemos que no es la única vez que Sábato consideró implicarse en un proyecto musical de cierta envergadura: prueba de ello es el intento fallido de armar una ópera con Piazzolla, a partir de *Sobre héroes y tumbas*, cuyo único resultado palpable fue la inclusión de la mencionada «Introducción» en el disco *Tango contemporáneo*. La parte musical de este proyecto, o al cabo de lo que ha quedado del mismo, estaba muy lejos del tango y tenía mucho más que ver con los recursos de orquestación de las vanguardias europeas que con ningún producto local; el gusto estético de Sábato era amplio y flexible en este campo, así que resulta evidente estaba dispuesto a adaptarse a distintos géneros, si cuadraban con el alma del proyecto. La decisión de componer toda la música del *Romance* a partir de los géneros tradicionales, con las oportunas modificaciones por parte de Falú (quien declaró, según Sábato, que habían sido muy pocas), es el equivalente a una declaración de principios y entronca con el acalorado debate del que participaron Lugones y Güiraldes respecto al tango y las músicas de la provincia. Si esta era la tragedia de un general argentino y, por extensión, el lamento por un periodo convulso y fundacional de la historia del país, la música y las formas estróficas tenían que ser locales. Es como si Sábato y Falú quisieran adherirse a la misma tradición del *Martín Fierro* o de poetas

«clásicos» argentinos como Almafuerce, recuperar, junto con la métrica tradicional, la música que se tocaba cuando sucedió lo narrado. Es, en fin, un decidido intento de dotar a la obra de una autenticidad local (y de provincias, pues prácticamente toda sucede en los baldíos del norte, y nunca en la capital), de un carácter genuinamente nacional que su voluntario anacronismo no hace más que reforzar.

2.3.2 Un tango para Alejandra

«Alejandra», con letra de Ernesto Sábato y música de Aníbal Troilo, se incluyó en el disco *14 con el tango*, acompañada de una pintura un tanto didascálica de Onofrio Pacenza. Como todos los cortes de aquel LP tiene interés por sí mismo, en tanto que cruce entre un escritor y un músico relevantes en su tiempo. A diferencia de las otras canciones del álbum, sin embargo, «Alejandra» presenta el interés adicional de vincularse directamente a una de las novelas del letrista, *Sobre héroes y tumbas*. La letra la forman veinte versos dodecasílabos, agrupados de cuatro en cuatro para formar estrofas (que cuadran con las divisiones de la música); la cuarta estrofa es una repetición de la primera. Aquí la letra completa:

He vuelto a aquel banco del Parque Lezama.
Lo mismo que entonces se oye en la noche
la sorda sirena de un barco lejano.
Mis ojos nublados te buscan en vano.

Después de diez años he vuelto aquí solo,
soñando aquel tiempo, oyendo aquel barco.
Mis penas sintieron el tiempo y la lluvia,
el viento y la muerte ya todo llevaron.

¿En qué soledades de hondos dolores,
en cuáles regiones de negros malvones
estás, Alejandra? ¿Por cuáles caminos,
con grave tristeza, oh muerta princesa?

He vuelto a aquel banco del Parque Lezama.
Lo mismo que entonces se oye en la noche
la sorda sirena de un barco lejano.
Mis ojos nublados te buscan en vano.

Ahora, tan solo, la bruma de otoño,
un viejo que duerme, las hojas caídas...

El tiempo y la lluvia, el viento y la muerte
ya todo llevaron, ya nada dejaron.

Idea Vilariño apuntaba que «uno de los caracteres de la literatura tanguística es el apego a una tradición que durante medio siglo reiteró temas, motivos, fórmulas expresivas, símbolos y hasta figuras de lenguaje [...]. Pascual Contursi no solo *creó* el tango cantado sino que fijó algunos de los asuntos que integrarían aquella tradición, que, en buena parte, son variantes del tema del amor» (1980: 20). En *Mi noche triste*, letra casi inaugural en la tradición documentada del tango cantado, la variante, según Vilariño, es «la del hombre abandonado por una mujer a quien sigue amando»; en *Flor de fango* (Pascual Contursi/Augusto Gentile, 1917), el tema planteado sería «el del ascenso y la declinación de la muchacha que abandona la vida ¿decente? del conventillo en busca de placeres y de lujos»; Fraschini coincide con estas agrupaciones de letras de tangos en grandes corrientes temáticas (*cf.* Fraschini, 2008: 119 y ss.). El del paso del tiempo sería otro de los grandes núcleos temáticos, y una de sus ramificaciones la que más nos interesa aquí: el de la vuelta, el regreso: «por ejemplo, la vuelta al barrio, al lugar donde se vivieron la infancia, la juventud, los años supuestamente felices [...]. El objeto de la nostalgia, el lugar a donde se vuelve, puede ser una calle, una casa o una ciudad» (22). Dentro de estas posibilidades, la poeta distingue la variante en que el que regresa sea el fracasado, aunque el planteamiento pueda ser humorístico. Dentro del motivo del regreso triste al barrio, aunque Vilariño no los contempla, podemos incluir las letras ya mencionadas de «Tango» y «Barrio de tango» (Aníbal Troilo/Homero Manzi, 1942). Estos y otros temas pueden mezclarse y sufrir modificaciones puntuales, aunque en sus primeras apariciones se presenten más «puros»: el «Percanta que me amuraste...» con que comienza *Mi noche triste* marca ya el tono de toda la letra y se ha convertido en un verso de antología.

Dejando a un lado la «Introducción a *Sobre héroes y tumbas*», los dos tangos canónicos de Sábato participan del tema de la nostalgia por la ciudad cambiada, del regreso amargo a los lugares de la juventud. Ahora bien, mientras que en «Al Buenos Aires que se fue» es —obviamente— el tema central y casi único, en «Alejandra» se dan más temas cruzados, todos ellos incluidos no ya en el repertorio de la Guardia Vieja, sino solamente en el de Contursi, como detallaba Vilariño. La artimaña de Sábato, por un lado, está en que para entender bien el tango hay que haber leído la novela. El sujeto lírico es, obviamente, Martín, y tanto la canción como la novela comienzan en un banco del parque

Lezama de Buenos Aires. En ambos bancos Martín está solo y Alejandra aparece con lo que Sábato abre y cierra circularmente un arco narrativo de diez años en el que las escenas inicial y final se repiten: Martín, solo en el parque Lezama, habla por primera y última vez con Alejandra; en la segunda versión, ella está muerta, y el diálogo de Martín es con la Alejandra de su recuerdo (o sea, es un monólogo). Además, Martín repite en el tango un ritual de juventud, pues tras su primer encuentro fortuito en el parque, en la novela, el adolescente pasa meses regresando al mismo sitio con la esperanza de encontrarla. El planteamiento de la canción es justamente este, que Martín ha vuelto al parque a «buscar» a la Alejandra de entonces: «mis ojos nublados te buscan en vano».

Por una parte, entonces, está el tema de la vuelta. A propósito de los tangos que participan del tema del exilio, y particularmente los que se centran en el retorno (el paradigma, claro, es el «Volver» de Gardel), Fraschini escribe que el centro argumental siempre es «el acto de volver (no sabemos de dónde ni hacia dónde), que prevalece sobre la voluntad de permanecer lejos; el regreso como cierre de un ciclo, una manifestación más de la fugacidad de la vida. La fuerza que guía al regreso es un *recuerdo* al cual el alma se aferra; sin embargo, el temor lo provoca el encuentro y no el olvido, y la esperanza subsiste como única fortuna» (*op. cit.* 128). Así, el primer verso de «Alejandra» («He vuelto a aquel banco del parque Lezama») encaja perfectamente en este modelo temático, mientras que el tema de la naturaleza ajena a los pesares individuales (un estilema que Fraschini destaca, precisamente, en «Volver») aparece concentrado en los versos finales: «Ahora tan solo la bruma de otoño [...] / El tiempo y la lluvia, el viento y la muerte / ya todo llevaron, ya nada dejaron». No olvidemos que Martín, el sujeto lírico de este tango, había partido a su particular exilio pampeano con Bucich al final de la novela; no sabemos si ha seguido viajando con el camionero, si vivió en otros lugares, o si ha permanecido en Buenos Aires. A todos los efectos, en cualquier caso, es un exiliado que vuelve, forzado por el recuerdo de algo (de alguien) irrecuperable.

Por otra parte, el tema del hombre abandonado (con cierta crueldad) por la amada, el amor por la cual se presupone que dura, es el más obvio. El trasfondo de *Sobre héroes y tumbas* permite una lectura más compleja, pero en el imaginario de Martín Alejandra no deja de mantenerse, al menos parcialmente, dentro del estereotipo de la mujer fatal, misteriosa, solo que no lo es con la ligereza de las «percantás» de Contursi y otros letristas: Alejandra se nos presenta siguiendo el tópico en su vertiente más trágica, y esto enlaza con el segundo tema recurrente cruzado en este tango, el de la «mina» joven arrasada por la vida de la ciudad. La heredera de los Olmos no viene de ningún

conventillo, pero sí de un caserón miserable y de una familia arruinada, y de ahí que uno de los mayores problemas, en la novela, sean los extenuantes trabajos de Alejandra, que pertenecen a un mundo que asquea y rechaza a Martín; incluso, aunque nunca se explicita, se insinúa que en ocasiones ella llega a prostituirse.

Los daños causados por el paso del tiempo, que entroncan con el tema de la vuelta a un lugar conocido, pero ya hostil, también son evidentes en la letra: «ahora, tan solo, la bruma de otoño, / un viejo que duerme, las hojas caídas... / El tiempo y la lluvia, el viento y la muerte / ya todo llevaron, ya nada dejaron». Además del escenario, también las sirenas de los barcos que se repiten ayudan a fijar la sensación de fracaso y de eterno retorno. Martín solo ha vuelto al parque para hablar con el fantasma de su novia, para entregarse a la melancolía y corroborar que nada es mejor que antes. La música de Troilo es un buen compendio de todo lo que detestaba Borges: un bandoneón plañidero, unas cuerdas histriónicas, cambios bruscos de dinámica y fraseo, y una vocalización patética, pastosa y de intensidad irregular. Todo esto no implica que la música sea mala, al contrario, los músicos son excelentes, pero es inevitable, dada la fecha de grabación, admitir que no destaca especialmente dentro de un repertorio ya largamente establecido y varias veces reformulado.

Existe la posibilidad, creo que algo capciosa, de considerar la letra del tango como un mero producto derivado de la novela, la reutilización de algunos remanentes para armar un tango al uso; quizá se podría sostener esto con mayor fundamento respecto a «Al Buenos Aires que se fue». Pienso que, como se verá a continuación, más bien se trata de una oportunidad aprovechada por el autor para ampliar la estructura de su novela más lograda, que terminaría repercutiendo en la construcción posterior de una obra compuesta compleja e interdisciplinar. Sábato toma los tópicos más arraigados del tango-canción y con ellos arma una coda para la novela, años después, fundiendo ambos textos en un continuo inusual en el que las dos partes, sin ser imprescindibles, se amplifican y completan recíprocamente.

Lo más cómodo sería pensar en «Alejandra» o en las composiciones de Falú para el *Romance* como en la banda sonora de una película genérica: un tango tristón de amor truncado para el cursi Martín, una revisión pomposa del folclore patriótico para las desventuras de Lavalle... Creo que sería injusto. Aún en la primera mitad de la novela, donde ya los términos de la relación de la pareja parecían inamovibles, el narrador proponía una metáfora velada que iría ganando fuerza según avanzaba el relato, y tendría pleno sentido años después, cuando aparecieran los tangos y el *Romance*:

Todo se mezclaba en su mente ansiosa y como mareada, y todo giraba vertiginosamente en torno de la figura de Alejandra, hasta cuando pensaba en Perón y en Rosas, pues en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, equívoco y opaco. Y entonces lo volvía a ver al pobre Lavalle, adentrándose en el territorio silenciosos y hostil de la provincia, perplejo y rencoroso [...] (*op. cit.* 181).

Es cierto que con frecuencia Sábato bordea lo sentimental, que puntualmente cae en ello, pero al cabo personajes y tramas como los de Alejandra y Martín se integran en estructuras mayores, y ni los episodios aislados ni la complejidad de las redes que forman son gratuitos. Que el noviazgo de ambos se acerque, por momentos, al melodrama o a los tangos más lastimeros no es casual, ni un tic de un escritor ocasionalmente cursi. Estas decisiones son conscientes y responden a motivos literarios que trascienden el mero suceso, y ponen en juego los conflictos morales, emocionales e identitarios con los que Sábato trabaja todo el tiempo, *sotto voce*. Inmediatamente después de ese pasaje, y de citar el «Cielito» a Dorrego, el autor sigue con el torrente de conciencia de Martín, en una enumeración desalentadora de los personajes del libro y de su confusión existencial, cuyo emisor pasa a ser Burno, bruscamente y sin indicación:

Él, Martín, Alejandra, y los millones de habitantes que parecían ambular por Buenos Aires como en un caos, sin que nadie supiese dónde estaba la verdad, sin que nadie creyese firmemente en nada; los viejos como don Pancho (pensaba Bruno) viviendo en el sueño del pasado, los aventurero haciendo fortuna sin importárseles de nada ni de nadie, los cínicos profesores que se adaptaban al nuevo orden enseñando lo que antes habían repudiado, los estudiantes luchando contra Perón y aliándose de hecho con hipócritas u aprovechadores defensores de la libertad, y los viejos inmigrantes solando (también ellos) con otra realidad, una realidad fantástica y remota, como el viejo D'Arcángelo, mirando hacia aquel territorio ya inalcanzable y murmurando:

Addio padre e matre
addio sorelli e fratelli

Palabras que algún inmigrante-poeta habría dicho al lado del viejo, en aquel momento en que el barco se alejaba de las costas del Regio o Paola [...] (*ibid.* 182).

Recordemos el fragmento de *Tango. Discusión y clave*, en que Sábato hablaba del «mal metafísico» de los argentinos, que tienen «la sensación de vivir esta transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal»; aquí están las mismas ideas, y más de cien años de historia nacional contenidos en una copla sobre el fusilamiento de Dorrego y otra de un emigrante italiano que parte hacia Buenos Aires. Pero, más allá de la analogía nacional, los dos fragmentos en cursiva marcan el camino de vital de Martín, que está por venir en las siguientes páginas de la novela, y que va desde las sombrías estancias de la familia Olmos hacia el alegre D’Arcángelo y su compañero Bucich, el transportista. Los versos del emigrante anticipan la partida del propio Martín, que también tendrá que dejar atrás, en la Buenos Aires tumultuosa que acaba de describir, a las pocas personas que para él han podido parecerse vagamente a una familia.

2.3.3 Sobre héroes y tumbas como novela sinfónica

En la primera parte de esta tesis comprobamos que las novelas pretendidamente construidas con detalle a partir de una obra musical encuentran numerosos problemas, derivados principalmente de la imposibilidad de una traducción intersemiótica directa. Las correspondencias serán, en el mejor de los casos, parciales, y habitualmente necesitan de una clave externa, una serie de indicaciones que justifiquen o dirijan la lectura, aunque se limiten a la mera sugerencia. Algo similar sucede con los términos metafóricos (o, mejor, con las analogías prolongadas) que han quedado en cuestión, como el de «novela coral» o el de «polifonía literaria». ¿Cómo operar ahora, entonces, con el término implicado por el autor, igual o más escurridizo, de «novela sinfónica»?

La relación de Sábato con la música es, ya lo hemos comprobado, intensa y duradera. A pesar de su afición práctica a la pintura, esta, fuera de *El túnel*, tiene escaso protagonismo en su narrativa, mientras que la música recorre sus ensayos, sus ficciones, sus entrevistas y algunos de sus proyectos no estrictamente literarios. No obstante, el argentino nunca fue sistemático a la hora de hablar sobre ella, y esa concepción sinfónica a la que se refería en la entrevista que cité antes requiere alguna aclaración. En primer lugar, Sábato establece una analogía para explicar su método de trabajo, no ofreciendo una clave de lectura para la obra, y la analogía es de carácter libre. En segundo, el escritor está hablando de paralelismos estructurales generales, explicando que ha concebido la novela «arquitecturada como una sinfonía en cuatro tiempos», no que la novela en sí sea

una sinfonía o deba ser leída como tal; puntualización que nos devuelve a la distinción básica de Jankélévitch que ya desarrollé en la parte I. En tercer y último lugar, esas declaraciones, más que motivar la presente perspectiva de análisis, han servido para confirmarla. El papel de la música en estos textos de Sábato es parecido al que desempeña en las obras de Hernández y Moyano, aunque es menos regular: despierta asociaciones, une y rompe líneas temporales, aparece y actúa con propósitos que no se explicitan en el texto, y termina por localizarse en un nivel profundo de la construcción literaria; trabaja en la sombra.

Los personajes principales de la novela son Alejandra y Martín; el resto de los actantes se organizan en torno a ellos (Bruno es más bien un narrador animado), y sus apariciones son consecuencia o causa de sus encuentros o sus decisiones. Estos dos protagonistas y el tono de algunas de sus interacciones se dibujan, en buena parte, gracias a las músicas que los acompañan y con las que se identifican en la narración, lo sepan ellos o no. En la primera visita de Martín a la quinta de los Olmos, por ejemplo, la presencia del loco de la familia, el tío Bebe, se anuncia primero en el ámbito sonoro:

La casa era viejísima, sus ventanas daban a la galería y aún conservaban sus rejas coloniales; las grandes baldosas eran seguramente de aquel tiempo, pues se sentían hundidas, gastadas y rotas. Se oyó un clarinete: una frase sin estructura musical, lánguida, desarticulada y obsesiva.

—¿Y eso? —preguntó Martín.

—El tío Bebe —explicó Alejandra—, el loco (1983: 40).

Esta presencia, intuida y escuchada pero casi nunca vista, se convierte para Martín en una constante de la casa de Alejandra, donde la pareja suele pasar el tiempo. Amén del genuino malestar que le provoca, las frases «desarticuladas y obsesivas» del clarinete valen por la historia tortuosa de la familia, encerrada en sí misma y en las discutibles glorias del pasado, y el loco como metáfora de la propia familia, y de su imposibilidad para percibir o interpretar la realidad. Sábato inserta, además, la primera aparición del clarinete en la descripción del estado de ruina en que se encuentra la casa, convirtiendo esa música sin sentido en un elemento más del espacio, y del edificio en sí. Mientras el texto adquiere momentáneamente rasgos de novela de terror sobrenatural, que ya serán ominosos en el posterior *Informe sobre ciegos*, en estas escenas por las que transitan los fantasmas figurados de Acevedo, la loca Escolástica, Fernando Vidal y el resto de los locos y fracasados de la familia, la música desquiciada del clarinete torna al tío Bebe en

un fantasma más. La casa de los Olmos, en suma, puede y debe leerse como un paisaje sonoro como los descritos por Schafer, donde la música que escuchan los amantes, el clarinete del loco y los ruidos de la casa en decadencia han dejado de ser sonidos excepcionales («señales») y ya se han convertido en «marcas» (*soundmarks*), en parte de la esencia del lugar. Sábato construye así un paisaje sonoro desquiciado, cuyas marcas distintivas no casan entre sí, al contrario, y configuran una identidad caracterizada por la disonancia, tanto musical como cognitiva. En el centro de esa burbuja de sonidos en pugna se desarrolla la mayor parte del romance entre Martín y Alejandra.

Se trata solo de un pequeño ejemplo, un mecanismo que el escritor repite en numerosas ocasiones. El tío Bebe tiene su melodía disparatada, que puede operar a modo de *leitmotiv* wagneriano¹¹², pero la construcción de la vertiente musical de los protagonistas es más compleja: a cada uno se les adjudican unas músicas con las que se los asocia de ahí en adelante. A veces, como sucede en los buenos tiempos que la pareja comparte en el mirador, esas músicas pueden servir para delimitar un espacio seguro en torno a ellos, como observamos que sucedía en Moyano y Hernández. A veces, esas mismas músicas que los identifican provocan choques entre ellos, evidenciando su incompatibilidad. A veces, esas músicas cambian o ganan protagonismo en un determinado momento.

En el caso de Martín, su vínculo más interesante es con el tango. ¿Cuándo deviene un elemento importante, hasta el punto no ya de identificar al personaje y sus atributos, sino incluso de modificar su conducta? Encontramos la respuesta en el primer cuarto de la novela, cuando uno de los parroquianos del bar, D’Arcangelo, descubre que el joven está viviendo en la calle, y lo lleva a comer y lo invita a casa. Pone música de Gardel:

—La gran puta. Todo lo demás que vinieron después son una cagada.

Puso el disco en un sobre viejísimo, emparchado, lo colocó con cuidado sobre un pila, mientras preguntaba:

—A vos te gusta el tango, pibe, ¿eh?

—Sí, claro —respondió Martín con cautela.

—Qué bueno. Porque ahora, te voy a ser sincero, la nueva generación no sabe nada ya de tango. Meta fustró y todo eso merengue de bolero, de rumba, toda esa

¹¹²Aquí se evidencian nuevos problemas derivados de la aplicación del término *leitmotiv* en la crítica literaria: es así como lo diríamos, es la expresión más acertada en la que podríamos pensar, y, sin embargo, la frase del tío Bebe podría ser precisamente lo contrario de un *leitmotiv*, por su esencial falta de fijeza. Siempre es reconocible pero lo es por cómo se parecen, conceptualmente, una frase musical caótica y la siguiente, cada vez que aparecen. Lo que define al *leitmotiv* es, precisamente, lo contrario: que una y otra aparición del motivo se puedan conectar por su similitud formal, no por su afinidad desestructurada.

payasada. El tango e algo serio, algo profundo. Te habla al alma. Te hace pensar [...]. Y cuando alguno de eso payaso te quiere hacer tango nuevo, pa qué vamo a hablar. El tango tiene que ser tango o nada. Y eso terminó, pibe, ponele la firma. E algo que te parte el corazón, pero e una verdá grande como una casa.

Luego agregó, porque siempre trataba de ser justo:

—Y bueno, a lo mejor e música importante, qué sé yo. Capá que Piazzola y eso muchacho de ahora hacen algo importante, música seria, como lo valse de Estrau. No me aparto. Pero tango, lo que se dice tango, eso, pibe, te garanto que no e.

Respeto la ortografía original; Sábato huye de los tópicos del lunfardo, de los que otros abusaron más allá de la verosimilitud, para tratar de recrear el habla verdadera de las clases humilde porteñas. El tango se muestra así como una cuestión de clase, más que de nación. La labor que músicos como Piazzola, Villalobos o Gershwin hicieron con las músicas populares podría ser, en cierto sentido, ilícita: *Rhapsody in blue* no termina de ser *jazz*, porque sacar el *jazz* de los tugurios y las calles, meterlo en el salón de conciertos y ponerle un *smoking* es volverlo «serio», es quitarle su esencia; lo mismo sucedería con el tango, como afirmaba airado Lugones refiriéndose al sinfonismo derivado del folclore nacional¹¹³. Sin embargo, aunque el tango es, para Sábato, parte de la esencia de una presunta «argentinidad», ante todo es la voz de un tipo particular de argentinos, aquellos a quienes pertenece por derecho propio, por derecho de clase. La música no sabe de lealtades, pero la fidelidad de las clases trabajadoras argentinas para con el tango evidencia una relación bidireccional, como demuestran Horvath, Matamoros y Neuman, que no se rompió hasta bien entrados los años 60, y que en cierto sentido aún perdura, si tenemos en cuenta los diversos estratos generacionales de los argentinos. El primero insistía en su monografía en detallar los oficios de juventud de algunos tangueros célebres, como Ignacio Corsini, que era albañil, o Roberto Goyeneche, conductor de autobús —«colectivero»— (Horvath, *op. cit.*, 175). El público lo sabía, naturalmente, y este origen compartido estrechaba el vínculo entre cantantes y oyentes, especialmente cuando los cantantes demostraban no olvidarse de su origen: aún una década después de la publicación de *Sobre héroes y tumbas* se siguen componiendo y difundiendo tangos «costumbristas» como los de Eladia Blázquez, autora de «Domingos de Buenos Aires» y «Somos como somos», entre otros; también los de Susana Rinaldi, entre los que destaca

¹¹³ Leopoldo Lugones, en *El payador*, acerca de los motivos de la música folclórica usados por músicos académicos: «Deformarlos, so pretexto de tomarlos por temas, sería un deplorable error. En su sencillez campesina, ellos saben, por otra parte, más verdadera música que los compositores de conservatorio [...]. Tanto valdría aplicar la tijera de la florista a la margarita de la pradera. Hacer estas cosas es atentar contra la belleza y contra la vida» (1962: 1178).

«Sexto piso», o algunos anteriores como «Nuestro pueblo» (Miguel Ángel Montero, 1971) o «Peón metalúrgico» (Julio Camilloni, 1969).

La corriente de temática social del tango, más allá de clásicos como «Cambalache», que pertenece a un discurso distinto, aunque comparta zonas de contacto con estos tangos menos conocidos. Pero lo que resulta indiscutible es que el tango, tras el advenimiento de la Guardia Nueva, se volvería a dividir en corrientes muy diversas y volvería, de un modo diferente, a ser la música del pueblo: como símbolo, sí, como sucede con la pasión de D'Arcángelo por Gardel, pero también como vehículo de expresión, como registro de mitos y acontecimientos.

En esta misma escena de la novela, la audición de «Alma en pena» va precedida por el recuerdo de la humilde historia familiar de D'Arcangelo, y ese vínculo entre tango, clase trabajadora y orgullo proletario se concreta en el mimo con que el parroquiano limpia su viejísimo gramófono:

—Ya se quisiera má de uno de eso tocadisco de ahora funcionar como este.

Se acercó y limpió con su pañuelo una basurita que había en la gran bocina.

—Ni con plata lo cambiaría por uno de eso. Sabé qué pasa, que eso aparato tienen demasiada complicación. Esto eran más naturale, y la voz era tal cual (99).

Esta es una novela extensa, pero contiene pocos diálogos gratuitos. Sábado recurre a los personajes para clarificar ideas, aunque ello no afecte a la naturalidad de sus intervenciones. D'Arcángelo, como se espera de él, reivindica la esencia del tango como reivindica la esencia de las cosas que para él son más auténticas, por conocidas, y por su estrecho vínculo con su juventud o infancia. Todos estos personajes son el contrapunto del discurso confuso y alienado de Martín y del elaborado, casi sofisticado, de Bruno. Lo que hacen y dicen es producto de principios y convicciones adquiridas, sólidamente arraigadas; tienen orgullo, conciencia y pensamiento de clase, de clase obrera.

Así empieza a resolverse la cuestión del significado general del tango en la narrativa de Sábado: para sus personajes, y, al parecer, para él mismo, este género tan argentino no es, en última instancia, portador ni seguro de identidad nacional, aunque sí de identidad local, pero sobre todo es un símbolo de identidad de clase, de clase social, y de humanidad en general. Incluso Castel, el torturado pintor protagonista y narrador de *El túnel*, encuentra en el tango uno de sus fugaces momentos de paz: «Esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente.

Entré en el café Marzotto. Supongo que ustedes saben que la gente va allí a oír tangos, pero a oírlos como un creyente en Dios oye *La pasión según San Mateo*» (2018: 50).

Es uno de los escasos momentos en que el escritor humaniza tanto al monstruoso Castel: no solo coincide con un momento de descanso de su carácter obsesivo y misántropo, sino que además se le representa viviendo un momento de comunión, religioso en el sentido etimológico: reunido con sus semejantes, oyendo tangos en un café de Buenos Aires (que ahora también es famoso, por cierto, en calidad de atracción para turistas), experimentando una sensación salvífica. La liturgia del tango: la escena remite, inevitablemente, a las *Misas herejes* de Máximo Sáenz.

No olvidemos las palabras de Sábato, antes citadas: «negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires». Sin embargo, el matiz es importante, pues Sábato afirma que el tango es genuinamente argentino, pero no que Argentina esté plenamente representada por o en el tango. Para el escritor, lo más trascendente del tango es que, como dice D'Arcángelo en el texto, «e algo profundo, algo serio. Te habla al alma. Te hace pensar». Se perfilan aun con mayor claridad los valores centrales del tango para Ernesto Sábato: en tanto que música sentimental, a través de su naturaleza trágica concita una experiencia catártica, redentora; en tanto que música «nacional», popular, construye y refuerza la noción de un patrimonio colectivo, como podrían hacerlo el flamenco, el blues o las músicas folclóricas del interior. En la transición del campo y el arrabal a la pura urbe, en este sentido, el tango va sustituyendo a la payada y formas afines durante las primeras décadas del siglo XX, generando un malestar palpable entre los intelectuales más conservadores.

En el caso de Martín, las músicas «cultas» (el jazz, Brahms...), como las conversaciones con Bruno, pertenecen más bien al ámbito elevado, pero densamente oscuro, que compartía con Alejandra. Este ámbito, un espacio virtual delimitado expresamente por la música, separa a Martín de su contexto de origen, aquel en que habitan Bucich, D'Arcangelo y los demás. Por eso los tangos que aparecen estrechamente ligados a su experiencia amorosa, como el tango del que es ficticio autor —me refiero a «Alejandra»—, no hablan tanto del arrabal o de las calles de Buenos Aires, y se encuadran en una de las dos vertientes que interesan a Sábato: la trágica, la sentimental. Cuando el joven escucha tangos con Alejandra en la quinta de los Olmos, Sábato escoge citar una

estrofa de corte pronunciadamente existencialista: «Yo quiero morir contigo / sin confesión y sin Dios / crucificado en mi pena, / como abrazado a un rencor»¹¹⁴.

Ya hemos comprobado antes la querencia del autor por esta pieza de Discépolo. Algunas semanas después, Martín y Alejandra vuelen a poner un disco, esta vez de Ella Fitzgerald, *Trying* (1952). El fragmento que elige Sábato es el inicio de la canción homónima: «I'm trying to forget you, but try as I may, / you're still my every thought every day...» (170). La letra viene a describir la situación de Martín respecto a Alejandra: «And I'll be tryin' to impress you, / hopin' to possess you. / Now I know I haven't a chance, Dear, there's no denyin' / but you can't blame a fellow for tryin'»¹¹⁵. Estas escenas se repiten todavía cuando ponen un concierto para piano de Brahms, o cuando escuchan algo de Tchaikovski en la taberna de Vania. En ambas escenas Alejandra le hace ver a Martín lo trágico y desconsolado de esas músicas (le explica que cuando Brahms estrenó ese concierto el público lo silbó, el calvario del Tchaikovski homosexual en la Rusia zarista...). Martín, en intentos vanos de iluminar las sombras del carácter de Alejandra, trata de razonar con ella, de revolve contra el fatalismo viscoso que empieza a ganar terreno en su relación. Cuando cuenta con amargura el caso de Brahms, Martín responde: «Pero este músico también es la humanidad...». «Mirá, Martín», contesta ella, «esos son los que sufren por el resto. Y el resto son nada más que hinchapelotas, hijos de puta o cretinos, ¿sabés? [...]. ¿Te das cuenta, Martín, la cantidad de sufrimiento que ha tenido que producirse en el mundo para que haya hecho música así?» (*op. cit.* 42-43). No solo la gran música tiene una dimensión exclusivamente trágica para Alejandra: se le niega su capacidad redentora, sobrepasada por el supuesto dolor difuso, universal, de que es resultado.

Para Martín, en medio de su accidentada adolescencia, la situación se acabará volviendo insostenible; no solo por las apreciaciones sobre música, claro, pero por sí solas forman un reflejo fiel de la penumbra en que se desarrolla, a trompicones, el romance. La salida del círculo vicioso de su vida en Buenos Aires y de su amor imposible pasa por la huida hacia la Pampa en el camión de Bucich, otro de los parroquianos del bar donde

¹¹⁴ «Como abrazado a un rencor» (1930), popularizada por Carlos Gardel. La letra es de Antonio Podestá y la música de Rafael Rossi. En el apartado anterior, en la entrevista con Borges y Barone, hemos visto cómo Sábato defendía esta letra como epítome de la trascendencia metafísica del tango de la Guardia Nueva.

¹¹⁵ «Estoy tratando de olvidarte, pero por más que lo intente / tú eres aún mi único pensamiento cada día [...]. Y estaré tratando de impresionarte, / esperando poseerte. / Ahora que sé que es imposible, amor, no hay salida / pero no puedes culpar a una chica por intentarlo».

conoce a D'Arcángelo. Martín comienza la larga novela nadando entre dos aguas, entre el odio por la madre y la fascinación por Alejandra, y sin una conciencia de clase clara: primero corrector de pruebas *freelance*, que es un trabajo miserable, pero pretendidamente elevado, culto (o así lo percibe él); luego probará suerte en la gran corporación de Molinari, recomendado por Alejandra, y fracasará ya en la entrevista. El progresivo rechazo por el mundo velado de Alejandra coincide con decepciones y humillaciones como la sufrida en la entrevista de trabajo, orquestada por ella —y Molinari muestra, de una manera perturbadora para Martín, que la conoce, implicando incluso que podría haberse acostado con ella—, actúan para Martín como estímulos para tomar una decisión drástica.

Sábato arma de este modo una estructura tripartita de grupos humanos que se sustenta, en buena medida, en la música que los define. En el camino desde la odiada y trivial música comercial de la madre a las alturas de tragedia y genio del Brahms de Alejandra y Vania, (así lo percibe Martín, en todo caso) el joven acaba por recalar en los mundos del tango, el «pensamiento triste que se baila» de Discépolo. Un género musical y lírico que para él contiene metafísica, tragedia, amor, soledad, muerte... Los grandes temas de siempre, de acuerdo con el autor, pero con unas raíces muy hondas clavadas en la orilla del Plata y en las clases más humildes, lo cual libera a Martín del quiero y no puedo (de clase y de arte) de una familia en decadencia como los Olmos, consumida por la negligencia, el infortunio y la locura.

Pero el periplo existencial de Martín en la novela no se cierra solo con esa integración de clase que asumimos temporal, dado que el Martín futuro, el autor de «Alejandra», recuerda sobre todo al Bruno del presente, cuyos pasos parece remedar a través del desfase temporal (si este estaba enamorado de la Georgina, la madre de Alejandra, aquel lo estaba de su hija todavía una década después de su muerte). Como avancé, el arco narrativo de Martín en la novela solo se cierra en la última página, en los cuatro párrafos que siguen al último fragmento de la trama de Lavalle. Bucich ha detenido el camión en medio del camino, en los límites del sur de la Pampa con la Patagonia:

El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida. El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo. Bucich dijo:

—Qué grande es nuestro país, pibe...

Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado; mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.

Oteando el horizonte, mientras se abrochaba, Bucich agregó:
—Bueno, a dormir, pibe. A las cinco le metemos. Mañana atravesaremos el Colorado.

Al margen del simbolismo obvio del cruce del río, en este pasaje final suceden muchas otras cosas. En el plano geográfico, la salida de Martín de Buenos Aires queda irrevocable y geográficamente definida, con todo lo que ello implica. Ha cambiado la devastadora ciudad, la ciudad del furor del tango de Sábato, por las anchas llanuras, pero sobre todo ha cambiado su modo de vida. Al entrar en la compañía de transportes de Bucich realiza el mismo acto que el Fabio de *Don Segundo Sombra* al entrar en la tropilla de su mentor. Al iniciar una etapa que consiste, básicamente, en cruzar la Pampa de medio a medio, Martín deviene una suerte de gaucho o, mejor, aprendiz de gaucho moderno y comienza un viaje iniciático que lo saca de los bucles improductivos de su juventud desorientada. A diferencia de la novela de Güiraldes, no obstante, el viaje de Martín queda fuera del texto, y esta decisión narrativa de Sábato tampoco es gratuita o un mero golpe de efecto, pues si la trama de Martín sigue los patrones generales del *Bildungsroman*, al rematarla con ese final abierto el narrador da a entender que el verdadero viaje de conocimiento comienza justamente ahí.

Simultáneamente, y no es algo baladí, aquí también confluye el arco narrativo de Martín con el de la legión deshecha de Lavalle. Sábato cierra su viaje del siguiente modo:

El coronel Pedernera comprende que ya basta, y da la orden de marcha y todos tiran de sus riendas y hacen volver sus cabalgaduras hacia el norte.

Ya se alejan en medio del polvo, en la soledad mineral en aquella desolada región planetaria. Y pronto no se distinguirán, polvo entre el polvo [...]. Pero es como un sueño: un momento más y en seguida [el fantasma de Lavalle] desaparece en la sombra de la noche, cruzando el río hacia los cerros del poniente... (460).

La soledad nocturna que recorre el espectro de Lavalle es una «soledad mineral», como lo era la noche en un fragmento anterior («la noche mineral», 450); el cielo nocturno sobre Martín en la Pampa, apenas unas líneas más abajo, es «transparente y duro como un diamante negro». Tanto la legión de Lavalle como el propio Martín, después de numerosos desastres, han terminado por abandonar sus luchas vanas, han perdido mucho en el camino, y encuentran una suerte de redención en la pureza de los vastos paisajes naturales argentinos. Martín Fierro, don Segundo y su pupilo, los soldados de Lavalle y Martín y Bucich en el camión, todos son jinetes, todos logran una paz, a veces completa,

siempre con sesgos de mística, en el cruce de las llanuras, en las amplias noches al raso, tras sus encontronazos con el resto de los hombres. El gaucho Martín Fierro y don Segundo Sombra son arquetipos, y Lavalle y sus soldados son héroes trágicos; los Olmos del presente de la narración, en la novela, son los hijos más débiles y menos dignos de un linaje de héroes que, en su huida, recuerda tanto a Eneas guiando a los exiliados de Troya como a los griegos de la tradición mítica de los *nostoi*.

Martín, por el contrario, ya es el antihéroe de una novela contemporánea, y, como el Adán de Marechal—y este, a su vez, como el héroe de Joyce—, debe moderar las dimensiones de su epopeya de acuerdo con el mundo literario que habita. Por eso un camión de transportes, y no un alazán, es su montura, y su mentor un camionero de familia emigrante, y por eso su historia no se clausura mientras cruza un río con sus compañeros de armas, o mientras se establece en una estancia propia tras una cumplida juventud de aventurero. Su historia se clausura en un viaje abierto hacia la incertidumbre, tras un pasado decepcionante que discutiblemente encierra alguna lección, mientras orina con su compañero al lado del camión, en mitad de la noche.

A raíz de los paralelismos entre el joven Martín y el joven Fabio, antes de terminar vale la pena detenerse en una de las recreaciones de la Pampa más relevantes para este comentario. Se trata de la contenida en el único libro de poesía de Güiraldes, *El cencerro de cristal* (1915). Se trata de un libro breve e impresionista, hecho de estampas fragmentarias marcadas por constantes puntos y seguidos. Podríamos extraer citas muy similares de la novela, pero considero que estas son más sugerentes, y cabe considerar que la narrativa y la lírica de Güiraldes tienen lindes difuminadas; de hecho, según Luis Harss en su edición de *Prosas y poemas*, «para Lugones, Güiraldes fue siempre poeta, aun en *Don Segundo*: “un poema en episodios”. Y Güiraldes mismo le dijo a Adelina del Carril que se había pasado la vida escribiendo “un largo *Cencerro de Cristal*”» (*apud* Güiraldes, 1983: xv). De las escasas páginas del primer poemario se destilan pinceladas que dibujan esa trascendencia telúrica de la pampa que traspasa a todos estos personajes: en «Tríptico», poema de apertura, «Es la noche de las estrellas; soñolientas parpadean, para dormir en la violencia del día»; algo más adelante, en el mismo poema: «Lentamente, la noche se ha dormido, acostada en el llano», y justo después, «está el llano perdido en su grandura» (*ibid.*, 3). Luego, en «Reposo»: «Acostado sobre la tierra, en la calma absoluta de la noche, hilvano incoherencias. // Mis oídos se tienden hacia los sonidos. Un vago rumor, hecho de mil imperceptibles. Junto a mí, un pasto que escapa al peso del cuerpo cruje apenas» (5), y seguidamente, en «Viajar»: «Asimilar horizontes [...]. Huir

lo viejo. / Mirar el filo que corta un agua espumosa y pesada. / Arrancarse de lo conocido. / Beber lo que viene» (*id.*).

Todas estas impresiones sobre la pampa y el viaje, el acto de alejarse de la propia tierra, que en buena medida no hacen sino decantar en forma vanguardista un imaginario ya establecido, se reconocen en esa noche y esa soledad «minerales» que son las de la legión derrotada y las de Martín, que huye de «un agua espumosa y pesada», la laguna estancada de su vida en Buenos Aires. Este tipo de oposiciones entre la ciudad asfixiante y el campo abierto, entre el estancamiento del ser y el movimiento simbólico, entre cautiverio aceptado y libertad, están presentes en todos los textos que venimos comentando, incluso en «Alejandra» (cuyo sujeto lírico está estancado en un proceso circular de recuerdo, nostalgia y pérdida), y parten del conflictivo proceso de construcción de la identidad nacional en la literatura argentina. Aunque esas oposiciones se han ido diluyendo a lo largo del siglo XX, todavía pueden funcionar de manera simbólica y consciente. No están en *El túnel*, y están algo desvaídas en *Abaddón*, pero Sábato las reaviva para *Héroes y tumbas* con resultados sorprendentes.

Tal vez huelga la apostilla, pero todos estos personajes no se comprenden en su totalidad sin sus marcos musicales; en todos los casos, salvo en el de los soldados, estos marcos son generados por ellos mismos o por sus acciones. En el caso de la legión, el marco musical-folclórico lo han establecido Sábato y Falú, con el resultado de que el *Romance* y, por enlace, los pasajes correspondientes de *Sobre héroes y tumbas*, son la representación literaria más trascendente, aunque la única fuera de la historiografía, de estas figuras. Pensar en esta obra como en una «novela sinfónica» pasa por tener en consideración todos estos elementos. Tengamos en cuenta que el carácter de la sinfonía clásica (Haydn, Mozart, Beethoven...), su sometimiento a la forma sonata y a otras convenciones formales, no convienen demasiado a las irregularidades estructurales de esta obra. En los ejemplos de la novela los sinfonistas que aparecen (Brahms, Chaikovski) son compositores posrománticos; y, en cualquier caso, el modelo canónico de sinfonía que más se asemeja estructuralmente a *Héroes y tumbas* sería el de Mahler. Esta sí puede ser nuestra guía para comprender las implicaciones de la explicación del autor. En Mahler, especialmente en sus últimas sinfonías, las estructuras existen, pero sus patrones son más libres, y el interés por la presunta simetría de los siglos XVII y XVIII queda suspendido. A menudo las transiciones son bruscas, y en muchos pasajes el sistema tonal clásico se ve seriamente comprometido, a favor de desarrollos más orgánicos. Las voces

y los temas entran y salen de acuerdo con reglas propias, y no tanto con la tradición académica. La melodía y la polifonía son fundamentales.

Todo esto encuentra su reflejo literario en Sábato, en su modo de distribuir las voces narrativas y las tramas: el equilibrio del conjunto depende exclusivamente de su armonía interna, de su sentido orgánico. Pero lo revelador es que el autor va más allá y, pocos años después de publicar la novela, difunde dos textos satélite que derivan directamente de ella: el *Romance* y «Alejandra», que son, al cabo, textos musicales. El enlace musical directo de la historia de Lavalle son la vidalita y el cielito que aparecen en la novela. El del tango con música de Aníbal Troilo es la historia de Martín y Alejandra, no solo porque ellos mismos escuchan juntos el premonitorio «Como abrazado a un rencor», sino por el hecho de que esa historia trágica de amor y nostalgia es profundamente tanguera en sí misma, y la reiterada estrofa de Discépolo (recordemos: «Yo quiero morir contigo, / sin confesión y sin Dios, / crucificado en mi pena, / como abrazado a un rencor») no solo anuncia la muerte de Alejandra en el fuego, sino cómo vivirá Martín los siguientes años.

Por el final de la novela sabemos que Martín ha partido hacia el sur cristalino, cruzando las pampas; por el tango posterior, todo lo que parecía resuelto del personaje vuelve a quedar en entredicho, y es por ello que hablo de un diálogo entre los textos. Sábato escoge la forma tanguística para ampliar la historia de Martín porque es la que más asociada ha quedado a él en la novela, y porque un tango desgarrado y nostálgico es lo que mejor cuadra a su turbulento romance con Alejandra. Con Falú, escoge las formas folclóricas y el tono arromanzado de las coplas y el solemne de las narraciones porque estas son las más adecuadas para regresar a las guerras civiles y para cantar la tragedia de un cuasi-mártir de la patria. Desgraciadamente, solo disponemos del «Preludio» que compuso Piazzolla para el abandonado proyecto operístico para pensar en lo que podría haber sido una obra de la envergadura de *María de Buenos Aires* basada en *Sobre héroes y tumbas*, pero la estructura resultante de esta suma de textos ya tiene una envergadura y una complejidad suficientes, creo, para considerarla una notable excepción entre la literatura rioplatense que ha buscado interactuar a un nivel profundo con la música, nacional o no.

2.4 Música de fondo

*Arrabal, te has metido: suburbio, tu ceño fiero
y tu ecléctico humor bravío se adentran en el centro.*

Last Reason, «Elogio del Gotán»

La primera obra narrativa razonablemente extensa dedicada explícitamente al tango es el libro de cuentos *Tangos* (1926), de Enrique González Tuñón (1901-1943), escritor, periodista y hermano del poeta Raúl González Tuñón. Recientemente ha aparecido una edición de su primera narrativa (*Narrativa 1920-1930*, 2006), que incluye *El alma de las cosas inanimadas* (1927), *La rueda del molino mal pintado* (1928), y *El tirano* (1932), pero curiosamente no *Tangos* ni *Camas desde un peso* (1932); quizá porque algunos de los cuentos de *Tangos* ya se habían publicado en la prensa antes de su inclusión en la primera edición del libro. En el «Estudio preliminar» Ojeda y Carbone sostienen que, en el panorama literario de los años 20-30, González Tuñón y algunos escritores afines ocuparían una «tercera zona» una que estaría a medio camino entre los tradicionales extremos de Florida y Boedo (2006: 26) y, además, que tal lugar también se encontraría «distante de los grandes nombres del momento: Gálvez, Lugones, Güiraldes, Larreta, Wast, Lynch, Banchs»; esto último parece inevitable. Los editores cuentan al autor de *Tangos* entre las figuras «que hasta ahora han sido consideradas por la crítica especializada como “de frontera” porque [son] ubicables en las dos corrientes del momento (artepurismo / arte comprometido), o en ninguna» (*id.*).

La tendencia de González Tuñón a una presentación literaria grotesca de muchos aspectos de la vida cotidiana bonaerense, con evidente inclinación por ambientes y personajes entre lo marginal y lo delictivo (muy presente en *Tangos*), lo alinearían también con otros autores, la mayoría de los cuales se han incluido a menudo en lo que habitualmente se considera el grupo de Boedo:

«[Armando] Discépolo, [Enrique Santos] Discepolín, Arlt, [Nicolás] Olivari, [Roberto] Mariani, E. González Tuñón y [Raúl] Scalabrini Ortiz, exponentes de

aquella conjunción de elementos heterogéneos que comprenden la primera inmigración del siglo a una de las orillas del Río de la Plata, con obras que abarcan todos los géneros, arman y describen un sistema compartido de operaciones, es decir, ese espacio textual cuya fórmula general y aglutinante es una representación estética de la inmigración. Sus nombres integran nuestra tercera zona, cuyo *corpus* lleva adelante una nueva literatura porque incorpora un gesto inédito hasta ese entonces: *transfiere la realidad conocida sobre otro plano de valores*. Estos textos someten su referente a un nuevo tipo de representación —que no procede por analogía, aproximación o imitación, sino por *degradación*— que sin embargo es capaz de reorganizarlo, individualizarlo y caracterizarlo. Toma en cuenta cosas familiares pertenecientes a ese Buenos Aires que les es contemporáneo y las presentan tal cual son: mezcladas (27-28).

Con la exención de los hermanos Discépolo, no pasará desapercibido el hecho de que a estos nombres también hay que vincularlos con la revista *Martín Fierro*. Aunque ya más de una vez se han señalado las similitudes entre lo grotesco en Arlt y lo esperpéntico en Valle-Inclán¹¹⁶, el mecanismo del esperpento valleinclanesco es más preciso, más refinado, más «literario»; probablemente, la diferencia mayor estriba en ese aire de cambalache que tienen buena parte de sus prosas (me refiero tanto al tango de Discépolo, citado por Ojeda y Carbone, como al concepto de «cambalache» en sí), y en el pretendido verismo de los diálogos, que también podría distinguirse en estas primeras narraciones de González Tuñón.

Convendría, asimismo, tener en cuenta las similitudes directas entre las letras de tangos de hasta los años cuarenta y estas escrituras urbanas y abigarradas, independientemente de que ellas mismas hablen más o menos del tango: ambos cumplen esa función de «transferir la realidad conocida sobre otro plano de valores», como se expresa en la cita; dicho de otro modo, una parte de los tangos del momento, previos a la definitiva estetización de la Guardia Nueva, y los autores mencionados en la cita anterior coinciden en los modos de representación de la realidad circundante, concurriendo en exageraciones y parodias voluntarias de dicha realidad. Veremos más adelante que no es algo muy diferente de lo que haría Marechal en *Adán Buenosayres*, aunque aquí los paralelismos con *Luces de bohemia* se acentúan. Eso sí, a medida que las letras de los tangos se van acercando a esa sensiblería que tanto molestaba a Borges, ese factor de

¹¹⁶ El propio Arlt se refiere a alguno de sus cuentos como «ese esperpento» en *Autobiografías*. Cfr. Ortega (1995) y Cid Hidalgo (2015).

«degradación» al que aluden los críticos en general va decreciendo y siendo sustituido por un patetismo sentimental que no llega ni pretende acercarse al esperpento.

Los aspectos que ahora me interesa destacar, sin embargo, aunque no totalmente alejados de estos mecanismos narrativos, tienen más que ver con la capacidad del autor para reflejar el contexto de nacimiento y popularización del tango, transfigurado por la sintaxis narrativa, pero aun así depositario de un número suficiente de sus rasgos como para bosquejar un retrato vivo y fiel de su época, donde las exageraciones suelen ser rentables, por evidentes: «así, se participa *simultáneamente* de dos dimensiones —una conocida y otra inédita—, de la ambigüedad y el absurdo de manera dúctil, desenvuelta. // Esta literatura, alejada de los módulos vigentes y canonizados en la década del 20, inaugura en las letras argentinas un nuevo ciclo: la estética de lo grotesco» (Ojeda/Carbone, 2006: 28). A todos estos modos de representación subyace una voluntad crítica o satírica, que, en el caso de los escritores, no puede desvincularse del hecho de que la mayoría fueran periodistas de profesión, periodistas que además comenzaron a escribir muy jóvenes y que nacieron todos en torno a 1900, muchos de ellos con apenas uno o dos años de diferencia¹¹⁷. Pero si muchos de los textos de este grupo pueden —o deben— leerse como crítica social, incluso como una crítica de lo que sucede en «los ambientes del tango», no queda más remedio que leer, simultáneamente, algunos de ellos como loas a la pujante «nueva» música urbana.

2.4.1 «El conventillo de nuestra literatura»

El primer texto destacable de *Tangos* no lo escribió su autor, González Tuñón, pues se trata del prólogo de Last Reason, «Elogio al gotán». Planteado como una alabanza al tango, no habla tanto del libro que encabeza como del fenómeno musical en sí, por lo que funciona también como una historia comprimida —y muy libre— del tango hasta 1927, y, lo que es más importante, como estado de la cuestión de los modos de representación del tango en la prosa y la lírica de esos años. Es al mismo tiempo una descripción impresionista de las virtudes de esta música y un conglomerado de tópicos de largo recorrido que, como evidencia el texto, ya habían cristalizado antes de 1930, y se iban a perpetuar durante décadas. Tras referirse a su nacimiento y su parentesco con la milonga («te hicimos para darle a la milonga un motivo de alegría, y tu voz se puso ronca», 1967:

¹¹⁷ Roberto Arlt, con 18 años, comenzó a colaborar en *Extrema izquierda* y *Última hora*; Raúl González Tuñón, con 22, en *El noticiero*.

5), Last Reason pasa a narrar su viaje de ida y vuelta a París («te fuiste a París hecho un *jai*, hecho un *shusheta*. ¡La bronca que nos dio saberte dando juego a los bacanes de *bulevú* con soda!»), e insinuar una saturación manierista derivada de la aceptación europea: «¡Aburrirnos! Tenía que ser. Una racha de esnobismo parisién no podía durar más de lo que dura un lirio en el pecho de una *donna*» (*ibid.* 6).

Todos los párrafos siguientes ya están dedicados a insistir en la argentinidad del tango, en su genética de arrabal y su valor añadido como banda sonora de vidas truncadas:

Se olvidó el berretín de ir a París y se batió el justo escarbando la basura arrinconada en la calle atorranta y llena de vibraciones de tragedia [...]. El *rante*, el ex hombre, el sin techo, el taciturno bebedor de *dopetines*, escondido en el rincón de la cantina, también puso en el tango la escéptica parada que historiaba su muerte civil y su entrada a la legión de los cansados de vivir. Y hasta su purrete de carne flaca y amarilla, el guiñapo sin padres, la hez del vaso del vicio, el perrito aporreado por los hombres, el infeliz que se intoxica de maldad, respirándola y sufriendola, gritó sus amarguras en el regazo maternal de la canción plebeya [...]. Historia trazada en cuatro golpes y cuyo epílogo es el hospital Tornú¹¹⁸... Todo eso se fue enroscando entre la melodía del gotán hecho canción de vencidos y de estrago, de borrachos por amor y de tísicas por vicio [...]. Buenos Aires, la moderna se estremeció cual si en su carne se prendiera la angustia y la inquietud del suburbio, cintura sórdida puesta en torno de su lujo y su elegancia (*ibid.* 6-7).

Last Reason termina el párrafo insistiendo en la rapidez de la conquista del tango sobre todos los ámbitos de la ciudad («en el palacio vibra [el tango] desde el sótano hasta la mansarda») y todas las clases sociales («lo silba el *chauffeur* en la puerta y lo envía arriba el ascensor en boca de la mucamita; entra en el boudoir de la niña y da vueltas por los rizos perfumados con esencia de París»), y también en todos los ámbitos, incluido religioso: «vuela luego al oratorio donde la señora reza su rosario y la matrona empieza un Padre Nuestro blasfemando el ritmo del de Vaccarezza [sic.]» (*ibid.* 7)¹¹⁹.

Lo cierto es que esta acumulación de lunfardismos —aquí indiscutiblemente forzada, como criticaban los escritores de *Claridad*—, referencias al mundo de la noche y sus habitantes, y vindicaciones de las clases desfavorecidas y de los tipos marginales de la sociedad (prostitutas, vagabundos, alcohólicos...) viene a resumir el contenido de

¹¹⁸ El Hospital Tornú, nacido como Dispensario Enrique Tornú en 1904, fue un centro de tratamiento de tísicos que estuvo estrechamente vinculado a la Liga Argentina Antituberculosis. Hoy sigue funcionando como Hospital General de Agudos en el 3002 de Combatientes de Malvinas, en Villa Ortúzar.

¹¹⁹ «Padre Nuestro», tango con música de Enrique Delfino y letra de Alberto Vaccarezza, grabado por Gardel para Odeón en 1923.

los relatos que siguen. El primero de ellos, por ejemplo, «Bichitos de luz», es una serie de historias breves en torno al ambiente prostibulario —los «bichitos de luz» del título, es decir luciérnagas, serían obviamente las prostitutas—, que se plantea como un muestrario de escenas nocturnas de borrachos, marineros melancólicos y tragedias domésticas. «El brujo» es un relato de crímenes de amor y de honra, en el que el protagonista ejerce las dos formas de violencia aceptadas por el imaginario tanguero clásico (contra la pareja infiel —asesinada— y contra otro bravo, aquí un insolente pretendiente de su hija, también asesinado), mientras que «Tus besos fueron míos», que le sigue, es un cuento de desamor y abandono enmarcado en los festejos de Carnaval. Ahora bien, no solo los cuentos están inspirados por la incipiente mitología del tango, sino que (casi) todos sus títulos y argumentos se corresponden con canciones del repertorio clásico, casi todas ellas publicadas entre 1923 y 1926; la mayoría son de 1925¹²⁰. Si se le resta todo el contenido melodramático, que no es poco, las estampas no distan mucho de las que Borges había construido en *Fervor* o en «Hombre de la esquina rosada». González Tuñón había estado publicando glosas de estas canciones en *Crítica* desde 1925, y los cuentos de *Tangos* son, en esencia, estas piezas periodísticas, estilizadas (Stratta, *op. cit.* 155).

El valor literario de la obra —en todo caso, un concepto escurridizo— puede pasar para nosotros a un segundo plano. No solo es la primera obra narrativa enteramente dedicada al mundo del tango, sino que también es el primer libro (y uno de los pocos) basado directamente en una selección de tangos, la primera narrativización de un

¹²⁰ No he podido encontrar constancia precisa de alguna de estas correspondencias: «Por ella» debería vincularse con «Por ella ten piedad», letra y música de Antonio Polito; «Coralito» se grabó en versión instrumental en 1926 por la Orquesta Típica Víctor para el sello RCA Víctor, pero no me constan los créditos de músicos o compositores (el arreglista pudo ser Adolfo Carabelli); la letra y la música de «Viejo Amigo» son de Jorge Sareli, y parece que la primera grabación fue de Francisco Lomuto, en 1929; «Una limosnita» (el cuento) podría corresponder a «Una limosnita por amor de Dios», con música de Pedro Vergez y letra de Francisco A. Bastardi, grabada en 1930. El desfase entre la primera publicación de *Tangos* y las grabaciones de algunos de ellos probaría que estos tangos ya sonaban en Buenos Aires antes de 1927.

En cuanto al resto de cuentos, los tangos de los que parten son los siguientes: «Bichitos de luz» (Cátulo Castillo / Enrique Cadícamo, sin fecha); «El brujo» (Juan Carlos Bazán / Eduardo Carrasquilla, 1925), «Tus besos fueron míos» (Anselmo Arieta / Francisco García Jiménez, 1926); «Amigazo» (Juan de Dios Filiberto / Francisco Brancatti y Juan Velich, 1925); «Entrá nomás» (Fran Rezzano / F. Bastardi, 1925); «Langosta» (J. de Dios Filiberto / Juan Andrés Bruno, 1925); «Viejo Rincón» (Raúl de los Hoyos / Roberto Cayol, 1925); «Sentimiento gaucho» (Rafael y Francisco Canaro / Juan Andrés Caruso, 1924); «Copen la bancha» (Juan Maglio / Enrique Dizeo, grabada por Gardel en 1926); «Yo te bendigo» (Filiberto / J. A. Bruno, 1926); «Fea» (Horacio Pettorossi / Alfredo Navarine, 1925); «Rulitos» (Ricardo Brignolo / J. González Castillo, sin fecha); «Callecita de mi barrio» (Alberto Laporte y Otelio Gasparini / Enrique Maroni, 1925); «Corazón de arrabal» (Manuel Jovés / Manuel Romero, grabada por Gardel c. 1923); «Sobre el pucho» (Sebastián Piana / J. G. Castillo, 1923); «Adiós para siempre» (Antonio Scatasso / A. Vacarezza, grabada por Gardel en 1925); y «Silbando» (S. Piana y C. Castillo / J. G. Castillo, 1925).

cancionero seleccionado por el autor; es llamativo que Olivari no lo mencionara en la que es casi con seguridad la primera reseña de la obra, en el número 33, de 1927, de *Martín Fierro*. El libro contribuye, además, a esbozar un canon del tango en la década del veinte, y el hecho de que algunos tangos se grabaran por primera vez *después* de 1927 indica que ya era conocidos —incluso populares— antes, y que, por lo tanto, el fenómeno musical no dependía entonces exclusiva ni principalmente de los lanzamientos discográficos, sobre todo para aquellos que se movían en el ambiente y conocían a los letristas o los músicos. Es cierto, por otro lado, que tanto el léxico algo forzado del prologuista y el escritor como el tono mitificador de todos los relatos no terminan de encajar con la representación de lo grotesco que proponían Ojeda y Carbone para este grupo de escritores; podemos leer *Tangos* en clave paródica pero, si estamos dispuestos a conceder algún peso a la presumible intención del autor, es difícil leer el libro como algo más que un entusiasta tributo al pujante tango canción, que el autor aprovecha para tirar algunas instantáneas costumbristas del mundillo nocturno, sobreexpuestas por la carga tópica y estética que ya presagiaba el prólogo.

Ello no entra en conflicto con el foco interpretativo de este trabajo, pero sí nos impone ciertas reservas a la hora de hablar de una presunta sinergia estética en el grupo de los martinfierristas. Si la literaturización del tango es la lente con la que examinamos estas partes de sus respectivas obras, habrá que reconocer que donde verdaderamente coinciden es en la inclusión de la música como una parte prominente de las realidades socioculturales representadas. Tanto Roberto Arlt como González Tuñón están, podríamos decir, «a favor» del tango en el hecho literario contemporáneo, pero las versiones ofrecidas del mismo por cada uno no son absolutamente uniformes, y, si el segundo parece más preocupado por darle visibilidad y aprovechar su repertorio estético y temático, el segundo propone un panorama menos condicionado por lo sugerente de sus tópicos, más amplio y apegado a la variedad de sus manifestaciones en los distintos espacios y estratos sociales de Buenos Aires: hay mucho trago y cigarrillo y muy poca luz de día en los cuentos de González Tuñón.

Estas diferencias, menores pero no desdeñables, cobran algo de relevancia si tenemos en cuenta que los trabajos de Arlt que más nos interesan se publican en los mismos años. Aunque la musical no es una faceta muy destacada de su producción, sus referencias a la misma tampoco son escasas, y contribuyen a fijar en la prensa y la narrativa del momento una realidad viva y relativamente fugaz. Rita Gnutzmann, especialista en Arlt, ha comentado que en su obra «[Arlt] realmente parece ser más

sensible a lo visual. En sus descripciones urbanas, suele insistir más en colores, movimientos y posturas y, a veces, en olores que en los efectos acústicos» (2000: 1). En el mismo artículo, la autora apunta que las referencias de Arlt al tango son eminentemente negativas, especialmente frente a su presentación de otras músicas (sobre todo, la música clásica). Esta afirmación, incluso partiendo de las *Aguafuertes porteñas*, puede y debe matizarse.

Tanto la música en general como el tango en particular aparecen en las cuatro novelas del argentino, además de en algunos de sus cuentos, de publicación posterior (*El amor brujo*, titulado intencionalmente como el ballet de Manuel de Falla [1915], es de 1932, y el primer volumen de cuentos, *El jorobadito*, de 1933). Parece que la afirmación de Gnutzmann sobre la tematización negativa puede aplicarse con mayor acierto a esta parte del *corpus*. En *El juguete rabioso* (1926), por ejemplo, es el personaje del Rengo el que está más estrechamente vinculado al tango y, especialmente, a sus ambientes, música mediante o no. Poco difieren las presentaciones de Arlt de dichos ambientes de la que encontrábamos en «Música nochera» de Güiraldes: cafés donde se reúnen los malevos, sórdidos locales nocturnos, prostíbulos o incluso la cárcel son los lugares donde se cantan o evocan tangos, ya sea en boca de los personajes —véase la muerte de Haffner en *Los lanzallamas* (1931)—, ya en la del narrador.

De los cuentos, Gnutzmann destaca dos pertenecientes a *El jorobadito*, «Las fieras» y «Ester Primavera»:

El título del primero alude al ambiente que se acaba de detallar. El antro es el «Ambos Mundos» que ya recordaba[n] Haffner y el narrador el Pibe Repollo, también incluido en la lista del chulo; el local está poblado de mujeres «con labios perforados de chancros sifilíticos»; una negra que sostiene un recién nacido en un brazo y con la mano libre baja «los pantalones a un ebrio rijoso» mientras el negro Cipriano rememora «los menores que violó». El Pibe Repollo ha bailado «tangos más siniestros que agonías» en sus viajes y también ahora, en este antro, el tango «retoba el aburrimiento» y cuanto más bronco el tango, tanto más seguro el «espasmo que nos retuerce el alma». Pero el bandoneón también hace resurgir dulces recuerdos de la vida de «cafishio» (chulo). A pesar de que el espacio de «Ester Primavera» sea un sanatorio para tuberculosos, sus pacientes pertenecen al mismo estrato social, como el lector pronto deduce de sus apodos y descripciones (2000: 7).

El vínculo de los personajes de «Ester primavera» con los desquiciados protagonistas de *Los siete locos* resulta evidente, y la combinación de bajeza moral y taras físicas que Arlt usa para caracterizarlos —esto es más apreciable en «Las fieras», y

entronca con lo postulado por Ojeda y Carbone acerca de lo grotesco en la producción de este grupo de autores— es también un recurso recurrente en sus novelas. Por otra parte, el nombre de la protagonista y del cuento no es casual: evidentemente remite al tango «Milonguita (Esthercita)», de 1920 (Enrique Delfino / Samuel Linning), cuyo antecedente inmediato es «Flor de fango» (Agusuto Gentile / Pascual Contursi, 1917). En la letra de esos y otros tangos similares se establece el tópico de la milonguita, la *pebeta* de arrabal corrompida por la ilusión del salto de clase social y el mundo engañoso y «nochero» del tango nocturno. Luego volveremos sobre este tópico y sobre otra de sus reformulaciones, planteada por Arlt en las *Aguafuertes*.

Es precisamente en los textos periodísticos donde se encontrará una exposición más mesurada del fenómeno del tango. Las alusiones a la música son también escasas en el corpus, pero existen, y demuestran a fin de cuentas un oído o una sensibilidad que casi contradicen lo señalado al principio. Dentro de las *Españolas*, por ejemplo encontramos una vívida impresión de la esfera sonora en «Semana Santa en Sevilla»: «Las radios, por la mañana y la tarde, transmiten saetas, truenos que retumban su angustia en el fondo oscuro de los patios. Tristeza alegre que todos los sentidos gozan y apetecen [...]. Coches que cruzan cargados de maletas y extranjeros. Timbrazos de telegramas que llegan» (2015: 72-73), y algo más adelante: «en algunas cofradías los hermanos llevan gruesas trompetas de plata labrada, con cuyos sonos lastimeros tratan de recordar a los espectadores los ayes del Ajusticiado por el tribunal de Pilatos» (76); de nuevo, un paisaje sonoro parejo a los descritos por Murray Schafer en *The Tuning of the World*. El fragmento más interesante, sin embargo, se encuentra al final de la pieza. Los últimos párrafos están organizados como un *crescendo* musical y sonoro, una secuencia que comienza con «Redoble de tambores. Siempre este sordo martilleo» (*id.* 92), y que va intercalando impresiones sonoras de creciente intensidad hasta llegar a la saeta final:

Comienza a cantar un gitano, la cara cárdena del esfuerzo, las venas del cogote hinchadas a lo toro; se retuerce como un tornillo, no se entiende lo que dice, pero canta con una emoción tan espantosa y fúnebre, que un nazareno, de[1] sufrimiento y la exaltación, de un golpe contra las piedras tuerce la vara plateada de su insignia, y luego se coge la cabeza con las manos crispadas de furor. La gente revienta en aplausos y el hombre gordo, desde el balcón, canta también otra saeta, y los criados reparten vasos entre los servidores de la Virgen Gitana [...] (93).

Es notable el cambio en el tono respecto al habitual en las *Aguafuertes porteñas*, mucho más coloquial. Estos recursos, que, con menor intensidad, vuelven a aparecer en

«Granada» y otras crónicas, no se diferencian en lo esencial de los empleados en las novelas con respecto a la música: se trata de breves apuntes brillantes, que responden a la voluntad de intensificar o destacar impresiones, momentos, cualidades de los personajes o de la acción. Arlt demuestra una percepción aguda de lo musical y lo sonoro y una capacidad probada para transmitirlo, pero nunca un interés más profundo en sus mecanismos.

Para distinguir mayor implicación del autor en la cuestión, entonces, debemos remitirnos a las *Aguafuertes porteñas*. Naturalmente, Gnutzmann destaca en su comentario «Música y poesía populares», el equivalente arltiano en miniatura a las disertaciones de Borges y Sábato sobre la cuestión, y donde el autor se muestra abiertamente a favor del tango y su raigambre popular. Otras *Aguafuertes* destacadas por la estudiosa son «Silla en la vereda», «Espíritu de la calle Corrientes» y «Elogio del bandoneón arrabalero». De la suma de estas piezas breves, a las que se vinculan «A una muchacha que no baila» y «La muchacha del atado», se extrae una impresión más equilibrada del peso del tango en el imaginario de Roberto Arlt. «Silla en la vereda», una de las aguafuertes más típicamente costumbrista, propone un retrato cariñoso de «las familias estancadas en las puertas de sus casas» y «las noches del amor sentimental del “buenas noches, vecina”»:

Yo no sé qué tienen estos barrios porteños tan tristes en el día bajo el sol, y tan lindos cuando la luna los recorre oblicuamente [...]. Encanto mafioso, dulzura mistonga, ilusión *baratieri*, ¡qué se yo qué tienen todos estos barrios!; estos barrios porteños, largos, todos cortados con la misma tijera, todos semejantes con sus casitas atorrantas, sus jardines con la palmera al centro y unos yuyos semiflorecidos que aroman como si la noche reventara por ellos el apasionamiento que encierran las almas de la ciudad; almas que solo saben el ritmo del tango y del «te quiero». Fulería poética, eso y algo más (1991: 422).

«Barrio de tango, / luna y misterio», escribiría Manzi en el 42, en su ya citado «Barrio de tango». El dibujo de la estampa de las nohecitas porteñas continúa durante un par de páginas, pero si hay una tesis en el aguafuerte está en los primeros párrafos: «esto es el barrio porteño, barrio profundamente nuestro; barrio que todos, reos o inteligentes llevamos metido en el tuétano como una brujería de encanto que no muere, que no morirá jamás» (*ibid.* 65). Esta inclusión del tango de manera natural en la vida cotidiana de «todos, reos o inteligentes», es la característica más señera de este proceso en Arlt. Sí, en las novelas tiene una función escénica más concreta, es la música de fondo

escogida para un ambiente determinado, y aquí es plenamente acertado el análisis de Gnutzmann. Pero en las piezas periodísticas, más apegadas a la realidad inmediata y menos preocupadas por el «tono literario» de la novela, aparece con fuerza evidente este enlace que ya hemos observado tantas veces entre el tango, la gente común y los escritores que profundizan en ese vínculo y lo adoptan para sí, porque lo perciben al cabo como algo natural y propio; porque la relación con lo representado trasciende la intención poética y evidencia una conciencia de clase que no separa la expresión lingüística (recuérdese «El idioma de los argentinos»), la realidad social y la música que las conecta y, a su vez, las relaciona con el autor, que no rechaza la unión.

En buena medida, el conflicto entre las opiniones más conservadoras, como la de Leopoldo Lugones, y la del propio Roberto Arlt tienen que ver precisamente con el estatus social, la posición en el escalafón de prestigio de la intelectualidad nacional, y las concepciones personales de lo que son y deben ser la cultura (y *para quién*) y la literatura del presente. En el aguafuerte «El conventillo de nuestra literatura», de diciembre de 1928, que Arlt dedica precisamente a enfrentar sus posturas estéticas y sociales con las de Lugones, apunta: «en uno de sus artículos de estética —que lo que menos tienen es de eso— el señor Leopoldo Lugones se quejaba de que nuestros escritores se dedicaran a describir la miseria influenciados por “el bolcheviquismo”, según él [...]. Lugones encuentra bolcheviques a los escritores que, como Mariani, [Leónidas] Barletta, [Elías] Castelnuovo, [Raúl G.] Tuñón y yo, quizá, se han ocupado de la mugre que hace triste la vida de esta ciudad». En la misma pieza describe la vida miserable de la gente en los conventillos, en la zona de las calles Venezuela y Brasil, y aventura: «los Lugones del futuro encontrarán poco artístico que esos hombres de entonces, que son los niños de hoy, hablen del conventillo, de la miseria y de toda esa ciudad que la incuria de nuestros políticos coimeros ha dejado para mancha de la urbe»; y un poco más adelante, con sarcasmo, comenta: «¿Escribir sobre el conventillo? ¡Qué horror! [...]. ¡Escribir sobre el conventillo cuando se puede rimar marfil y pretil!».

En un estudio que analiza el distanciamiento de temas y formas propias del modernismo en las letras del tango, David Lagmanovich resaltaba la relevancia de esta tendencia a la autonomía lírica, ya una realidad durante el gobierno de Irigoyen, pero que había comenzado en torno a 1915, con los primeros tangos cantados:

La época gardeliana, no obstante, tiene su validez intrínseca. En un mundo hispanoamericano donde los únicos códigos estéticos aceptables parecían ser los que

habían inaugurado Rubén Darío y sus seguidores, hombres como Contursi, Flores, Vacarezza o González Castillo plantean una estética alternativa. No es una estética vanguardista en el sentido generalmente aceptado del término, pero ayuda a llevar a su fin una estética modernista que ya no representa la realidad, los problemas y las aspiraciones del hombre de la ciudad. Producen, de esa manera, una ruptura en el tejido del *establishment* literario, y ofrecen posibilidades de poetización y de goce estético para millones de oyentes que, desde entonces, le brindarán fervorosa adhesión (2000: 121).

Esta evolución estética no es disímil de la que protagonizaron autores como Arlt, Olivari o Scalabrini Ortiz, y evidencia un deseo de confluencia que explica el abierto afán imitativo (en el léxico, la sintaxis y los temas) de los *Tangos* de González Tuñón o la *Musa de mala pata* de Olivari. En parte, la renovación estética posmodernista —y antimodernista—, menos rupturista que las de escritores como Girondo o Alfredo Mario Ferreiro, se materializa en estos autores por una influencia directa del discurso lírico del naciente tango-canción. En el mismo volumen que acoge el trabajo de Lagmanovich, Noemí Ulla y Blas Matamoro insisten en los ecos modernistas en las letras del tango, y estas visiones no son contradictorias —en todo caso, son complementarias—, pero aquí nos interesa más escuchar en qué aspectos las letras del tango y los escritores afines cambiaron el modo de escribir y las fuentes temáticas en el contexto inmediato.

Hablé antes de una «voluntad crítica o satírica», y de la vinculación de Arlt y los González Tuñón a la prensa de izquierdas o, directamente —en el caso del primero—, la prensa comunista, desde su juventud muy temprana. Los nombres que menciona el autor de «El conventillo de nuestra literatura» son igualmente relevantes para comprender los conflictos ideológicos y estéticos de esta generación de autores. Por una parte, las defensas más acendradas del tango en la literatura del momento vienen de los martinfierristas. Como avancé, el mismo Nicolás Olivari de la polémica del Meridiano firma una elogiosa reseña de los *Tangos* de González Tuñón, en la que en realidad se habla poco del libro. Al principio de la misma, sin embargo, Olivari declara que se trata de «el primer serio intento de literatura popular, urbana y argentina que se ha hecho hasta la fecha» (1927: 250), y al cierre proclama, enardecido, que «Enrique tiene por alma una calle de Buenos Aires», y que si ha escrito un libro tan magnífico «en la esquina de una mesa de redacción», entonces, «¿qué es lo que no hará cuando nos escriba su novela *Parque Patricios*, y los otros libros que promete?» (*id.*). Según Olivari, González Tuñón y su libro son el oasis ante «el Sáhara que nos presenta el panorama de la vieja generación». Pregunta el escritor: ¿quién queda, de aquella mesnada? Su respuesta:

Lugones, y paremos de contar. Y nosotros oponemos cien, doscientos muchachos llenos de talento y dueños de una sensibilidad extraordinaria que no han poseído nunca nuestros pobres viejos. Hicimos en estas columnas el proceso de la vieja generación y tan lamentable fue que ni siquiera hemos hallado un defensor de pobres, incapacitados y ausentes...

González Tuñón es el centinela avanzado de la muchachada heroica que se conoce a Buenos Aires como la palma de la mano (*id.*).

Vuelve aquí a insistirse en el poder renovador de la temática y el léxico tangueros que destacaba Lagmanovich; este viene a ser el retrato que de sí misma ofrece esa generación, y en particular el grupo de escritores que distinguían Ojeda y Carbone. En cuanto al tango, implícito en ese «conocer Buenos Aires», está muy presente en toda la poesía de Olivari, y no solo en *Musa de mala pata* y, como es sabido, él mismo es autor de algunas letras (la más célebre, «La violeta», con música de Cátulo Castillo, y cantada por Gardel). Mariani no participó de manera tan directa en el fenómeno tanguero, pero se mantuvo en la misma línea de opinión que sus compañeros de redacción (tanto en *Martín Fierro* como en *Crítica*). En sus *Cuentos de la oficina* el tango aparece integrado con naturalidad en la vida cotidiana, y en una encuesta de *Martín Fierro* en 1924 declaró que a su juicio sí existía un espíritu argentino, y que el tango lo expresaba (*vid. Stratta, op. cit.* 151). Ulyses Petit de Murat, que aparecía en la carta de Podestá y participaría mucho más tarde en *14 con el tango*, aunque ya mencioné que también se interesó vivamente por el jazz, colaboró también con Piazzolla como autor de la letra de la milonga «Yo soy Graciela oscura», escribió numerosos guiones de cine y publicó, como los demás, en *Martín Fierro*, donde también escribió Pablo Rojas Paz, integrante de *Proa*, quien, a su vez, escribía crónicas de fútbol para *Crítica*. Córdoba Iturbiru compartió la redacción de *El mundo* con Arlt, además de publicar en *Clarín*, *La razón* y más adelante en *El hogar*, donde Borges colaboró entre 1935 y 1958. *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz, salió de imprenta en 1931, y en 1936 el autor se unió a las filas de *FORJA* (Fuerza de Orientación Radical de la Juventud Argentina), donde también militaba el cantor Homero Manzi.

Scalabrini comenzaba *El hombre que está solo y espera* con una nota personal: «Este libro, que compendia los sentimientos que yo he soñado durante muchos años en las redacciones, cafés y calles de Buenos Aires, fue vivido durante los treinta y tres años del autor y escrito en un mes, septiembre de 1931» (1983: s. n.); observamos, de nuevo, la puesta en valor de la vivencia propia y de lo testimonial, característicos de esta

generación de escritores-periodistas. El libro está cuajado de alusiones al tango. Ya en una de las primeras piezas, «Los ojos infidentes», el autor medita sobre el valor del tango para el hombre porteño medio, anticipando el planteamiento de Sábato sobre el «mal metafísico» de los argentinos: «la música dice las amarguras de todos los porteños; la letra, la de unos pocos en que los demás se justifican. Este es apunte que las nuevas letras de tango no quieren servir, porque las letras de tango marcan de más en más la trascendencia de una pequeña metafísica empírica del espíritu porteño» (*op. cit.* 27).

No hay una verdadera idealización aquí, y casi nunca la hay en estos autores, al menos no sin reservas, si prescindimos del prólogo de Last Reason a los *Tangos* de González Tuñón. Mitificar e idealizar no son procesos totalmente análogos, y aunque este grupo de defensores de la música sea probablemente el principal agente de la mitología literaria del tango, sus integrantes no se esfuerzan en la defensa moral de sus rincones más turbios; simplemente, como sucedía en Arlt, esos rincones son mostrados con franqueza, a veces con manifiesta amargura. En «El hombre de Corrientes y Esmeralda», esquina famosa por el tráfico de clientes y prostitutas, Scalabrini parece emular las aguafuertes arltianas, y esboza un retrato fiel y triste del mercado del sexo bonaerense — literalmente, «polo magnético de la sexualidad porteña» (*ibid.* 33)—, y la soledad y mezquindad de quienes lo frecuentan.

No diré que haya aquí un feminismo descubierto, o una conciencia de género «adelantada a su tiempo», pero sí es cierto que en ensayos como este, y como algunas *Aguafuertes* de Arlt que comentaré un poco más adelante, algunos de los hombres jóvenes que empiezan a dominar la escena literaria argentina, muy tímidamente y siempre refiriéndose a otro que no son ellos, comienzan a plantear una crítica velada a algunos de los privilegios masculinos y las desigualdades de género más sangrantes. Estas tentativas ni se acercan ni son equiparables a las ideas que se podrían desgajar de, por ejemplo, los irónicos retratos de la masculinidad y las relaciones domésticas en los cuentos de Silvina Ocampo, pero quisiera apuntar que no me parece casual que sean precisamente algunos de los martinfierristas defensores del tango quienes muestren cierta incomodidad con el avasallador abuso de poder de los hombres, aun los más pobres, aún los que son, por otra parte, y atendiendo a la misma dialéctica marxista que Arlt conocía bien, merecedores de protección y ayuda, y son ellos mismos sujetos de opresión. Si hay algo destacable, en este sentido, es que autores como ellos tuvieran la habilidad de emplear el tema del tango para marcar una diferencia de matiz entre la opresión que ejerce el sistema capitalista sobre todos, y la que ejercen los hombres sobre las mujeres, sistémica también.

De aquí en adelante, entonces, en el ensayo, ese «hombre» que viene a concentrar todos los males espirituales y sociales que, según Scalabrini, aquejan a los porteños varones, será un arquetipo recurrente en el libro. En «El místico sin Dios», por ejemplo —y aquí volvemos a recordar a Sábato y las liturgias de Castel en el Café Marzotto, en *El túnel*—, sigue este minucioso retrato de los hombres de Buenos Aires, y la atención recae sobre los locales donde se reúnen, o a los que acuden, a decir del narrador, a compartir la soledad:

Divagan. En su fantasía moldean sus vidas como una miga de pan. La desunen, la reconstruyen, la llenan de perspectivas. Son artistas sin otras materias plásticas que sus propias existencias. Sueñan. Es una decepción más que se infiltra en sus ánimos. Cuando el tango termina, los ojos cansados tienen rastros de un desgano que conoció la aventura. Alguien comenta: «Este pasquín tiene pocas noticias de fútbol». Y siguen esperando otro tango [...].

Hay recintos del hombre porteño que son privativos de sí mismo, grandes oquedades cuya inviolabilidad protege con agresivo descaro. Son recintos en que una mujer no penetra, y cuya existencia se vislumbra solo en horas de estrecha congoja compartida, o en instantes en que el abrazo de un tango lo indemniza... La ternura aterra al Hombre de Corrientes y Esmeralda. Quizá ve en ella un desistimiento repudiable de su virilidad (Scalabrini, *op. cit.* 65)¹²¹.

Más allá de la plasmación de un ambiente con el que el lector ya se ha familiarizado, y de los valores de cohesión social y redención espiritual —aquí «indemnización»— del tango, llama la atención el cuestionamiento de la masculinidad que se aprecia en diversos pasajes del libro, pero especialmente en este, diría que no poco avanzado para la época. A lo largo del libro el tango sigue apareciendo como parte inseparable de la cultura urbana («el Hombre de Corrientes y Esmeralda se reconoce más en las letras de tango, en sus jirones de pensamiento, en su hurañía, en la poquedad de su empirismo, que en los fatuos ensayos o novelas o poemas que interfolian la antepenúltima novedad francesa, inglesa o rusa», *ibid.* 82), y como música omnipresente en la vida del hombre ordinario de la capital. En la peculiar y fragmentaria «Libreta de apuntes» que clausura el libro su presencia se redobra, y los últimos párrafos aislados parecen glosar uno de esos tangos acerca del regreso abatido, el fracaso y el paso del tiempo: «una imagen destruida se aviva en la espera y es el origen de otra imagen»; «¡Ya no sé los años de mi edad!»; «el cadáver

¹²¹ Cfr. Savigliano, «Tango and the “Macho” Cult», *op. cit.* 40 y ss.

de mis empeños vanos fecundiza el pavimento estéril de las calles, y en cada pena ha de nacer un júbilo ajeno y venidero. En ellos revivirán mis sueños» (*ibid.* 156-157).

En definitiva, un libro como este, un intento de radiografía humana de la Buenos Aires de principios de los años treinta, no se concibe ni se entiende sin el tango, y Scalabrini, consciente de ello, puso un visible énfasis en resaltar su presencia casi constante. Entonces, ¿fue la defensa del tango algo común a todas las facciones de literatos contemporáneos que sentían la necesidad de acabar con «nuestros viejos»? Arlt, que no podía mantenerse ajeno al conflicto que abordaremos a continuación, había reivindicado en la misma tirada de autores tanto a Mariani y a González Tuñón como a Castelnuovo. ¿Estaba hablando, después de todo, solamente de estética? Es imposible sustraer a «El conventillo» su contenido de crítica social y posicionamiento de clase, y aquí radica, precisamente, parte del problema relacionado con el tango. Los mismos Roberto Arlt y Elías Castelnuovo habían fundado en el 32 la Unión de Escritores Proletarios, cuyo manifiesto había aparecido en el primer número de la revista filocomunista *Ahora* (septiembre de 1932), que de hecho editaba la propia U.E.P. En ese manifiesto, la Unión reconocía reivindicaba— el patrocinio de la Internacional de Escritores Proletarios, con sede en la U.R.S.S., y se proclamaba la búsqueda de «una literatura de masas, desprejuiciada, y realmente libre de todo interés que no sea el de la verdad». «El libro, el periodismo y la tribuna serán nuestros medios», declaraba el manifiesto, «accionando y acompañando a las masas a la conquista de todos sus derechos» (1932: 12).

El mismo número incluía una semblanza del escritor ruso Ivanov Wsievolov, firmada por Félix C. Molina, y una reseña del libro de Elías Castelnuovo *Lo que yo vi en Rusia*, además de otro artículo laudatorio sobre la República española. En esos mismos años, Arlt escribía también para otro diario comunista, *Bandera Roja*, y había cedido su obra *Los humillados* para su representación en el Teatro del Pueblo, que dirigía Leónidas Barletta; aunque este último no defendió nunca el tango —al contrario—, en el Partido también militaban Osvaldo Pugliese y Fulvio Salamanca, tangueros de renombre. En vano, pues, como señala Silvia Stratta, ni la revista *Claridad* ni *Los pensadores*, tribunas de opinión de los autores de *Ahora* y la U.E.P., fueron benevolentes con el tango, al que consideraban, entre otras cosas, políticamente alienante y un potenciador para el pueblo de actitudes y conductas vitales deplorables.

Stratta rescata un comentario sin firma publicado en *Claridad*, que ataca con virulencia al diario *Crítica* y sus redactores: «se han creado una situación a base de

puercas concesiones al mal gusto del populacho ¿Es otra cosa la sección de comentarios tanguísticos en la que se exalta el peor malevaje? Enrique González Tuñón, que es autor de esas porquerías, estaría bien en *El Alma que Canta* pero nunca en un diario que desea conseguir el respeto del público» (*op. cit.* 155). En cuanto a la lectura más radicalmente marxista realizada por los mismos redactores, Stratta muestra cómo el registro no cambia en nada: «a Fabio Hebecquer, grabador y animador del notable grupo de plásticos Los Artistas del Pueblo, se le atribuye la frase “el tango es el opio de los pueblos”, coherente con la calificación de “opio para la ciudadanía” que Elías Castelnuovo aplicaba a las “plagas literarias” de los sainetes y folletines» (*ibid.* 156), y que naturalmente se basa en la conocida sentencia de Karl Marx, según la cual es la religión el opio del pueblo.

Se plantea, así, un conflicto interpretativo. Ciertamente, este aparente enfrentamiento vuelve a remitir a la trillada polémica entre Florida y Boedo, pero la diversidad de las voces literarias individuales impide, una vez más, trazar una división clara entre defensores y detractores del tango, pues, caso de pretenderlo, ¿dónde colocar a Roberto Arlt? Los martinfierristas que habían vindicado el tango durante la polémica del Meridiano, ¿eran todos tan elitistas y estaban tan despreocupados de los problemas de la clase obrera de Buenos Aires cuando escribían sus «porquerías»? No deja de ser llamativo que, tanto algunos escritores que solemos asociar a Boedo, como, del lado opuesto, Lugones o Martínez Estrada, condenaran el tango desde trincheras enfrentadas (el elitismo nacionalista y culturalista frente a la lucha obrerista y la reivindicación de clase), pero el fondo de sus críticas fuera, al cabo, siempre de naturaleza moral, cuando, al mismo tiempo, Lugones y figuras afines (recordemos la reseña de *Tangos*, por Olivari, en *Martín Fierro*) eran consideradas «enemigas» por ambos grupos.

Los estudios de Horvath vienen a socavar aun más la legitimidad de estas críticas moralistas. Cuando habla de una cara oculta del tango, entre finales del siglo XIX y los años veinte del siguiente, se refiere precisamente a una serie de tangos de tema reivindicativo, social, o sencillamente costumbrista, que han quedado eclipsados por las corrientes dominantes de su época y de las siguientes, y que los redactores de *Claridad* ignoran o desconocen; parece más probable lo primero. En ese *impasse* conviven los viejos payadores, como Gabino Ezeiza (predilecto del general Leandro N. Alem y de Hipólito Irigoyen) o el pro-anarquista Julián Martín Castro, con los tangueros de arrabal y los primeros cantantes profesionales o, si se quiere, profesionalizados. Gardel, aunque todavía cantaba mucho folclore y milongas, ya estaba en activo: «el francesito, como se lo conocía a Gardel, cantaba en los bares, bodegones, locales partidarios y peringundines

de arrabal. Era amigo del caudillo conservador Alberto Barceló [...] y de su guardaespaldas Juan Ruggiero» (Horvath, *op. cit.* 52).

En 1890 las clases desposeídas de la ciudad y el campo no contaban con una organización que les permitiera accionar en forma coherente y unida para lograr un cambio de fondo. La clase obrera era mayoritariamente extranjera (socialistas y anarquistas), y en forma mecánica intentaba trasladar la realidad europea a estas tierras, sin comprender el fenómeno nacional de las viejas montoneras derrotadas, de los caudillos, del gaucho, de la por entonces incipiente industrialización del país, y en particular de la escasa conciencia ideológica existente en materia política (*ibid.* 55).

El panorama que ofrece Horvath, aunque no esconde su inclinación por la izquierda política, demuestra que durante los años veinte y treinta se hacen tangos sociales y políticos de todo tipo: a favor de Irigoyen, a favor de Mussolini, anarquistas... Se hacen canciones populares contra los emigrantes, y se hacen homenajes a los emigrantes (*ibid.* 93). No, por más que muchos integrantes de la U.E.P. insistieran en denostarlo en su totalidad, sin matices, el tango no permaneció al margen de lo social y lo político, y tampoco fue ajeno a la evocación de personalidades históricas relevantes para la lucha social. «Cuando decimos que no siempre los artistas se animaron a llevar al disco temas comprometidos con la realidad», apunta el estudioso, «estamos en lo cierto. Por eso existen tangos “malditos”». De acuerdo con esto, el propio Fulvio Salamanca habría realizado una grabación clandestina del tango «Lumumba», con su orquesta y la voz de Luis Correa, «especialmente para el trabajo solidario y no para la comercialización de alguna empresa discográfica» (*ibid.* 99). Algunos años antes de la fundación de la U.E.P., para aumentar la confusión del asunto, ya se habían cantado tangos de cariz socialista o susceptibles de serlo, y el cantante había sido nada menos que Carlos Gardel, despreciado casi a partes iguales por los martinfierristas y los de Boedo: «Caminito del taller» es de 1925, y «Noches de Colón», una canción sobre el fracaso económico y la pérdida de estatus, pero también una sátira y una crítica mordaz a los *jailaifes*¹²² porteños, de 1926.

En buena medida es evidente que muchos tangos, y las actitudes y hechos de algunos de sus músicos más populares, eran a la sociedad porteña lo que el aguafuerte

¹²² «Jailaife», del inglés *high-life*; alguien cuya descripción bien puede encajar con la que, en la actualidad, da el Diccionario de la Real Academia para «pijo»: «que en su vestuario, modales, lenguaje, etc., manifiesta afectadamente gustos propios de una clase social adinerada».

«El conventillo de nuestra literatura» era a los círculos literarios y periodísticos de Buenos Aires: un deseo franco y responsable, concienciado, de mantener los pies en la tierra y restituir al arte no la utópica capacidad de «cambiar las cosas», pero sí la de denunciar su estado. Quizá la crítica furibunda de algunos miembros de Boedo era, en el mejor de los casos, fruto de una observación perezosa o torpe de la realidad circundante:

Es destacable esa capacidad de los autores de la canción popular para reflejar la realidad tanto en el plano sentimental individual como en el político colectivo. De igual manera, la temática del tango encaró el burdel, el cabaret, el fútbol, el alcohol, la vida gris y cotidiana, el café, el bandoneón, el barrio, las calles, la ciudad, el campo, la venganza, el carnaval, la decadencia, el fracaso, el desencanto, la muerte, la amistad o la admiración por los grandes del género. En definitiva: las innumerables contingencias de la vida que sería largo de enumerar. Así como observó, con humor y dolor, la crisis (Horvath, *op. cit.* 102).

La ubicación de este párrafo al final del capítulo, en el libro de Horvath, no es gratuita: por una parte, la enumeración tiende a igualar el prestigio o la popularidad de los temas que trascendieron —que ya por entonces trascendían— con los que quedaron olvidados o fueron intencionalmente soslayados. Por otra, al colocar en un listado apresurado, al final del capítulo, todos los temas típicos, Horvath invierte la jerarquía establecida, realzando la trascendencia del «otro» tango. No *todo* fue asimilado, pasado por el filtro de las grandes orquestas, las grandes discográficas, el Vaticano, Francia y el cine nacional o el de Hollywood; ni siquiera en los tiempos del primer *boom* discográfico los tópicos que han trascendido fueron el único contenido de las grabaciones más populares, como lo demuestra el Gardel menos recordado.

Silvia Stratta apunta también al hecho de que no parece que los escritores del núcleo duro de Boedo «pensaran» en el tango tanto como sus supuestos adversarios: «la disputa implícita entre los grupos de Florida y Boedo sobre el estatus del tango como objeto cultural pone de relieve divergencias en cuanto a cómo se concibe en cada grupo la cuestión nacional en materia estética. En el horizonte ideológico y político de Boedo, esa cuestión no está planteada o no es válida» (*op. cit.* 156). Lejos de afirmar una sintonía ideológica y política duradera entre todos los escritores que defendieron el tango al margen de las trincheras de la U.E.P. y *Claridad*, creo que sí resulta evidente que en los escritos de todos ellos hay una preocupación palmaria por las clases medias y trabajadoras de Buenos Aires, y que en todos sus acercamientos al tango hay un reconocimiento sin ambages de su trascendencia y polisemia dentro del tejido social de la capital. En su

persistente condena del tango, los reaccionarios —en lo social— como Lugones o Gálvez y los revolucionarios como Barletta o Castelnuovo esquivaron una realidad que Scalabrini, Olivari, Arlt y los demás abrazaron y examinaron, con objetividad irregular pero con conciencia plena; es decir, cabe matizar la tesis de Stratta arguyendo que cuanto menos Arlt, en tanto que «escritor de Boedo», sí había hecho examen de conciencia acerca del protagonismo y la naturaleza del tango en la sociedad bonaerense, aunque efectivamente no se puede decir lo mismo de casi ninguno de los otros.

Las sucesivas crisis que atravesaron los gobiernos del país, desde el derrocamiento de Irigoyen hasta el advenimiento y la caída del peronismo, probaron sobradamente las divergencias ideológicas entre los integrantes del grupo, pero esa etapa de su legado ya había quedado escrita. La aglomeración de sus publicaciones centradas en o relacionadas con el tango entre 1925 y 1935, sumadas a libros como el de Vicente Rossi, corroboran la tesis de que esos diez años fueron cruciales para establecer y consolidar el cruce de caminos entre tango y literatura capitalina, y la confrontación de las diversas facciones culturales sobre el particular demuestra inequívocamente que examinar la historia de la literatura con la lente de las músicas populares (urbanas en este caso) es por lo general una manera muy rentable de hacerlo. Cuando un fenómeno está tan extendido en la sociedad, y sus ramificaciones alcanzan a colarse en tantos textos, incluso los silencios se vuelven elocuentes.

Como quedaba patente en *El hombre que está solo y espera* o en la *Musa de mala pata* de Olivari, algunos tópicos que se consolidan en la tradición lírica del tango hallan su eco en la literatura, y habitualmente no se trata tanto de una apropiación consciente o una inadvertida ósmosis temática como del reconocimiento de letristas y escritores de realidades habituales, que tienden a expresarse recurrentemente con formas similares. Un ejemplo paradigmático es el de la Esthercita/Milonguita, el arquetipo de la muchacha linda y pobre que se ve deslumbrada por el mundo del dinero fácil y el falso *glamour* de las milongas y los cabarets, y termina prostituyéndose y muriendo trágicamente, o abandonada y «deshonrada» por amantes depredadores. Se trata de un tópico en dos tiempos, por así decir, y en muchas de sus formulaciones el tópico se queda en la primera fase, es decir, solo retrata la figura de la muchacha pobre del arrabal o el conventillo, que además de carecer de libertad efectiva o medios para ejercerla, se ve agobiada por el trabajo doméstico o los empleos precarios, siempre a favor de la familia y nunca para beneficio propio.

Roberto Arlt escribe una versión paradigmática en el aguafuerte «La muchacha del atado», que comienza, inteligentemente, poniendo el acento sobre lo común de la figura retratada: «Todos los días, a las cinco de la tarde, tropiezo con muchachas que vienen de buscar costura. Flacas, angustiosas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir las gargantas donde se marcan los tendones [...]. Más de una vez me he quedado pensando en estas vidas, casi absolutamente dedicadas al trabajo» (1991: 408). Las pocas pinceladas del costumbrista experimentado bastan para resumir y fijar el tópico de la chica de barrio proletario, obligada a cuidar de los más pequeños («cuando cumplieron ocho o nueve años tuvieron que cargar un hermanito en los brazos»), a ganar algo de dinero con las labores impuestas a su género («el trabajo de ir a buscar costuras; las mañanas y las tardes inclinadas sobre la Neumann o la Singer»), a fungir de criadas para la propia familia («la madre siempre lava la ropa; la ropa de los hijos, la ropa del padre. Y esas son las muchachas que los sábados a la tarde escuchan la voz del hermano, que grita: “Che, Angelita: apurate a plancharme la camisa, que tengo que salir”. Y Angelita, María o Juana, la tarde del sábado trabajan para los hermanos»).

Al decir de Savigliano, en el tango la mujer suele tener solamente dos papeles:

Women can be either the object of male disputes or the trigger of a man's reflections. In either case, it is hard for a woman to overcome her status as a piece of passional inventory. The difference is that in the first position, the woman is conceived as an inert object of passion, whereas in the second she is a living one. The tango poet selects one or the other by establishing his distance from the plot (*op. cit.* 44)¹²³.

Aunque la autora acierta, indefectiblemente, en la premisa, es cierto que su análisis se centra en las dinámicas de seducción y poder establecidas entre guapos, compadritos y «milonguitas» que ya han entrado en el juego, y prescinde aquí del arquetipo de la madre sufriente (Vilariño: «siempre santa y buena, abnegada, pura, amante», 1995: 21) y de este otro que estamos examinando. Aunque aquí también la figura femenina «motiva la reflexión del hombre», el aguafuerte tiene un tono algo paternalista, y Arlt no escapa al deje de machismo de lamentar que, un día esas mujeres se vean «cansadas, flacas, *feas*,

¹²³«Las mujeres pueden ser bien el objeto de disputa de los hombres, bien el desencadenante de sus reflexiones. En ambos casos, difícilmente la mujer trascenderá su condición de apunte en el inventario pasional. La diferencia es que, en el primer caso, se la concibe como objeto inerte de la pasión (masculina), mientras en el segundo aparece como uno animado. El autor de tangos selecciona uno u otro según se distancie más o menos del argumento».

nerviosas, estridentes» (las cursivas son mí, no deja de ser remarcable la elección del tema y la manera de presentar el tópico. La milonguita de Arlt no elige uno de los dos itinerarios habituales, porque, de hecho, no puede elegir. El escritor presenta el trámite de «ponerse de novia» como eso, como un trámite más que cumple («no por ello dejan de trabajar», sino que el novio «cae a la noche a la casa a hacerle el amor»). ¿Cuándo han sido felices o libres estas mujeres?

Y usted [lector], con terror, siente que desde adentro le contesta una voz que estas mujeres no fueron nunca felices. ¡Nunca! Nacieron bajo el signo del trabajo y desde los siete o nueve años hasta el día en que se mueren, no han hecho nada más que producir, producir costura e hijos, eso y lo otro, y nada más.

Cansadas o enfermas, trabajaron siempre. ¿Que el marido estaba sin trabajo? ¿Que un hijo se enfermó y había que pagar deudas? ¿Que murieron los viejos y hubo que empeñarse para el entierro? Ya ve usted; nada más que un problema: el dinero (*op. cit.* 409).

En suma: el punto de partida de Arlt es la observación de un tipo común de la población urbana empobrecida y, al tiempo, el tópico tanguero de la Esthercita (en «Flor de fango» de Contursi, una de las primeras expresiones del tópico, se caracteriza a la muchacha pobre en la primera estrofa: «tu cuna fue un conventillo / alumbrado a querosén»). Pero ignora la deriva sentimental y cínicamente moralista del tópico y hace de su texto un relato de la colectividad, de *todas* las muchachas pobres de Buenos Aires, doblegadas por el trabajo, la precariedad y la estructura patriarcal —claro que no se expresa con estas palabras—, y luego lo hace extensivo a toda su clase social. El broche que acaba de vincular el texto con la música está en el centro de la pieza, cuando se esbozan los únicos momentos de alegría de esas mujeres que «no han sido felices nunca»: «...la tarde del sábado trabajan para los hermanos. Y planchan cantando un tango que aprendieron de memoria en *El Alma que Canta*: que esto, las novelas por entregas y alguna sección de biógrafo, es la única fiesta de las muchachas de que hablo» (*ibid.* 48). *El Alma que Canta*: la misma revista en la que el crítico anónimo y mordaz de *Claridad* quería ubicar los textos de González Tuñón.

Savigliano contempla la estructura poética donde se prefiguran estas muchachas pobres y trabajadoras, pero el hecho de que no insista en el motivo es consecuencia, precisamente, de que en el argumentario habitual del tango-canción el interés recae obstinadamente sobre la elección de la chica por la vida disoluta, sobre la parte de la Milonguita, como el poema de Norah Lange, y muy raramente se presta atención a las

circunstancias sociales y de género que dan origen al tópico; es, una vez más, el caso de «Flor de fango», que dedica dos versos al conventillo, pero inmediatamente lamenta: «Justo a los catorce abrilés / te entregaste a las farras, / las delicias de un gotán...».

Idea Vilariño y Ricardo Horvath prestan más atención a este factor, pero lo relevante aquí es la permanencia del tópico en la literatura, y su vinculación con el tango en muchas de sus recurrencias. Recordemos que Sábato, en «Al Buenos Aires que se fue», sentenciaba: «en vano buscaremos las muchachas / en torno al gringo y su organito», y lamentaba la pérdida de esa ciudad «ya sin lugar para los patios con glicinas y claveles / donde una chica casadera cantaba algo de un pañuelito blanco / mientras planchaba la ropa del hermano». Huelga señalar el inevitable machismo de esta idealización de las buenas muchachas sumisas, humildes y hacendosas —me refiero aquí al hecho de que Sábato, cuyos narradores siempre están fascinados por mujeres independientes y misteriosas como Alejandra, incluya estas estampas en su idealización de la Buenos Aires perdida.

2.4.2 El fin de la época dorada

Las *Aguafuertes porteñas* se habían publicado periódicamente durante la primera mitad de los años 30, aunque luego Arlt publicara otras series como las *Montevideanas* o las *Españolas*, y algunas de las porteñas reaparecieran en la revista *Proa*. Pasada la eclosión tanguera y literaria del principio de la década, se avecinaba ya la triunfante época de la Guardia Nueva, y era de esperar que las representaciones del tango en las letras porteñas evolucionaran con el fenómeno. Aunque en cierto modo *Calles de tango* y *Café de los angelitos* son continuadores directos de los *Tangos* de González Tuñón, la previsión se cumple, pero en la prosa de algunos autores la representación de la música guarda más similitudes con la de sus predecesores que las que la siguiente etapa del género musical guarda con la anterior; la fijación de tópicos como este es uno de los factores que garantizan la continuidad de la «literatura del tango». De igual modo, como quedó patente con la posterior *Sobre héroes y tumbas*, la significación de lo musical popular en lo literario iba a ganar en hondura y complejidad y, cuanto menos en este sentido, la evolución sí es fácil de constatar.

El Libro Primero de *Adán Buenosayres* (1948) comienza con un tango, si obviamos el «Prólogo indispensable» que coloca el autor al principio; está escrito como un verdadero paratexto, una adenda posterior, y no anticipa la voz narrativa en tercera

persona del capítulo I. Marechal eligió los primeros versos del tango «El pañuelito»¹²⁴ como *incipit* del capítulo, y más adelante se verá que funciona también como acápite de todo el Libro Primero, y, de hecho, del resto de la novela: «El pañuelito blanco / que te ofrecí / bordado con mi pelo...» (1969: 3). Esta primera estrofa que, para el lector, inicia la novela, para el protagonista, Adán, inicia el día: es lo que lo despierta, cantado por Irma, la hija de la patrona, que está limpiando al lado de la pensión donde duerme el héroe: «Adán despertó como si regresara: la canción de Irma, pescándolo en las honduras de su sueño, lo izó un instante a través de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían; pero se coló el hilo de música» (*ibid.* 4-5).

Ahora no cabe duda: la «chica casadera que cantaba algo de un pañuelito blanco / mientras planchaba la ropa del hermano», en el tango de Sábato, canta lo mismo que Irma, probablemente en la versión popularizada por Gardel, como la «muchacha del atado» de Arlt canturreaba un tango mientras planchaba las camisas del hermano. Este primer capítulo, el del despertar, que apenas narra nada más que la salida de Adán de la cama, está inundado de música y sonido, ya desde la bien conocida *laudatio* inicial de Buenos Aires («las diez acababan de sonar», «buques negros y sonoros», «un áspero adiós de sirenas navales», «vaquillonas que se apretaban y mugían al sol»...). Adán no abre «definitivamente» los ojos hasta la página 7; su entrada en el mundo de la vigilia, su despertar a la vida en la novela, es sobre todo una experiencia sonora. Antes de que los abra, el narrador insiste en la dimensión acústica de la ciudad, e interpela al lector:

Desciende conmigo al barrio de Villa Crespo, frente al número 303 de la calle Monte Egmont: allá, barriendo a grandes trazos la vereda, Irma gritaba los versos iniciales de «El pañuelito». Calló de pronto y se afirmó en su escoba, desgredada y caliente, bruja de dieciocho años: sus oídos atentos captaron en un solo acorde la canción de los albañiles italianos, el martilleo del garaje «La Joven Catalunya», el cacarear de las gordas mujeres que discutían con el verdulero Alí, la oferta grandilocuente de los judíos vendedores de frazadas y el clamor de los chiquilines que se hacían polvo detrás de una pelota de trapo. Entonces, confirmada ya en su exaltación mañanera, Irma volvió a cantar:

Fue para ti,
lo has olvidado

¹²⁴ Música: Juan de Dios Filiberto; letra: Gabino Coria Peñaloza (1920). Gardel (entre otros) lo grabó en 1921, con sus dos guitarristas habituales, Ricardo y Barbieri, este último caído en el accidente de Medellín.

y en llanto empapado
lo tengo ante mí (*op. cit.* 4).

Se trata del estribillo del mismo tango, que continúa luego intercalándose con el discurso del narrador. Seguidamente se encadenan varias coplas populares que Adán recupera del recuerdo: la que cantaba un guitarrero ciego en la calle, la que le cantaba su madre de niño, la canción burlona con que sus compañeros de clase se mofaban de la cojera del maestro, otra copla de su abuela Úrsula... El grito de su vecino y amigo, el filósofo aficionado Samuel Tessler, pidiendo que Irma deje de cantar, interrumpe por un momento sus cavilaciones, y la entrada de la joven en el cuarto con el desayuno lo acaba de despertar: «buscó los ojos de Adán; y viendo que se le negaban, exclamó retozona: “¡Qué cara de viernes!”. Dio un portazo al salir: su risa cascabeleó afuera. Y Adán le había dicho que sus ojos eran iguales a dos mañanas juntas» (28).

En las primeras páginas de la novela *Marechal* ha dispuesto los elementos principales del continuo discurso interior de Adán: la tensión entre un amor posible con la joven Irma —mientras va entrando en la vigilia, Adán cree que la llegó a besar una vez—, que se niega a sí mismo, y el amor imposible por Solveig Amudsen, que es el verdadero motor de todas sus acciones; las continuas regresiones a una infancia edénica, plena de inocencia y calma, en oposición a la ciudad colmada de oportunidades, pero avasalladora, y los amigotes bohemios (el grito de Tessler, que interrumpe el canto de Irma) y sus agotadoras juergas nocturnas; el carácter predominantemente introspectivo del protagonista, que se niega a abrir los ojos a la realidad presente, y su disposición a romper continuamente los límites espacio-temporales, que ya se han probado suficientemente endeble; finalmente, asociado al amor por Solveig, también aparece el *Cuaderno de Tapas Azules*, metarreferencia a la propia novela, que resuelve llevarle unas líneas antes del final, justo antes de la entrada de Irma. Todo ello, como avancé, envuelto y respunteado por la esfera de lo sonoro y por numerosos ejemplos concretos de música, que van marcando la incorporación de Adán al mundo y dirigiendo el hilo de sus pensamientos, y que replican el proceso que ya hemos visto por extenso en Hernández y Moyano, sirviendo como vehículo para la retrospección y forzando el curso natural del tiempo narrado. Aquí, en lugar de querer delimitar un espacio musical seguro, el protagonista desearía mantener su espacio de silencio, pero la realidad circundante y la memoria se lo impiden; como casi todos los que despiertan, Adán está condenado a oír.

No desarrollaré aquí un análisis detallado de la novela, pero estos apuntes debieran dar una idea del peso de lo musical en la obra de Marechal. Por lo demás, el recurso de encabezar capítulos con fragmentos de canciones no se repite sistemáticamente, pero sí el de intercalar esos fragmentos en el cuerpo del texto, bien porque vuelven a la memoria de Adán, bien porque forman parte de la acción narrada. El mejor ejemplo de lo primero está en el capítulo I del Libro Quinto, cuando la escena del I del Primero se repite. Adán, tras la primera noche de juerga con los bohemios (los martinfierristas), vuelve a despertar en la pensión; de nuevo Irma irrumpen en la habitación, y de nuevo Adán recuerda la posibilidad de su amor, que vuelve a negarse. Aún acostado y vencido por la resaca, vuelve a recordar las coplas de su madre («Cuatro palomas blancas / cuatro celestes...»), un recuerdo que el narrador introduce con la misma frase que al inicio de la novela: «...y hubo cierta edad en que los días empezaban con una canción de tu madre» (375); en la versión anterior cambiaba «canción» por «copla», y el pronombre posesivo estaba en tercera del singular (11). Este último cambio es intencional, ya que ahora se trata de un diálogo de Adán consigo mismo que se prolonga durante varias páginas. El esquema organizativo de los sucesos mentales es el mismo: Adán se lamenta, otra vez con resaca, de la abyección alcanzada en las horas previas («Adán recuerda los episodios de la noche anterior y su conducta personal en cada uno [...]. Se resiste a entregarse tan pronto al dolor de las ideas» [374]), huye de la posibilidad de Irma («¿Irma se ha escurrido ya? Tanto mejor»), cancela la posibilidad de Solveig (recuerda la desastrosa reunión en su casa, la tarde anterior), y se pierde en meditaciones y recuerdos de la infancia.

Ahora bien, ya desarrollada la faceta poética del personaje en los Libros anteriores, la reflexión incluye este nuevo tema y lo enlaza con el sentimiento de carencia y confusión que le produce vivir o pensar la vida ordinaria, la que sucede fuera del cuarto o al margen de Solveig. Y aquí Marechal ofrece una prueba inmejorable de la importancia de la música en su construcción literaria. En su soliloquio mental en segunda persona, Adán se interpela con dureza:

Al edificar tu poema con imágenes que no guardan entre sí ninguna ilación, lo haces para vencer al Tiempo, manifestado en la triste sucesión de las cosas, y a fin de que las cosas vivan en tu canto un gozoso presente; ignoran ellos que, al reunir en una imagen dos formas demasiado lejanas entre sí, lo haces para derrotar al Espacio y la Lejanía, de modo tal que lo distante se reúna en la unidad gozosa de tu poema. No saben ellos, y no te atreves a decírselo, porque el silencio y la reserva son estigmas que se adquieren en la llanura [...].

¡Al fin adviertes la locura de tu ambición! Enajenada ya de su metafísico

anhelo, tu poética no es, en el fondo, sino un caos musical: y ese caos te duele (380-381).

Tanto la angustia metafísica y literaria como la respuesta a esta se expresan en metáforas de raíz musical, del mismo modo que la tensión entre pasado y presente lo hacía en el capítulo I del Libro Primero. Estas oposiciones duales se repiten en varios estratos de la novela: por ejemplo, el jazz que suena en las tiendas y los cafés del centro (capítulo I, Libro Segundo) o los tangos que van apareciendo durante toda la trama, es decir la realidad innegable y presente, frente al chusco duelo de payadores que tiene lugar en el capítulo I del Libro Cuarto, durante el asado que corona la noche de farra, en el pequeño y delirante universo creado y delimitado por los compinches de Adán durante toda la velada, de claras resonancias valleinclinascas. Otro ejemplo notable es la oposición entre las coplas y tangos que tararea Irma mientras barre en la pensión, que se combinan con las músicas mencionadas en el I del Libro Segundo, y las músicas que suenan en la residencia de los Amundsen; el capítulo inmediatamente siguiente, el II, es donde Solveig y sus hermanas aparecen por primera vez, y se abre con Ethel Amundsen tañendo una lira y recitando una rapsodia. El carácter paródico de la escena es evidente, aunque Adán no lo acuse, y el mecanismo de oposiciones musicales/ambientales se asemeja mucho al empleado por Arlt en *El amor brujo* o por Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. En lugar de extenderse en la descripción de las diferencias de clase y cultura, los tres autores apelan sencillamente a los usos musicales de los personajes: en un lado están el Balder de *El amor brujo*, D'Arcangelo de *Sobre héroes y tumbas* —y, con él, Martín— y Adán; en el opuesto, Irene y su piano, Alejandra y sus discos de Brahms, las hermanas Amundsen y su lira y sus rapsodias (también hay un piano en su salón, naturalmente).

Pero la oposición de origen musical más significativa para la trama de la novela se encuentra en el inicio, y tiene su raíz en el tango «El pañuelito». La letra, como vimos, insiste en la imagen del pañuelo blanco (un objeto mundano, inocente e íntimo) como símbolo del amor ofrecido, que es cruelmente rechazado por su destinataria. Al introducir esa primera estrofa al mismo tiempo dentro y fuera de la acción narrada, Marechal dispara una doble identificación, pues la queja de amor cuadra tanto a Irma, que es repetidamente rechazada por Adán y además es la que la canta, como a Adán, cuyo «pañuelito blanco» no es otro que el *Cuaderno de Tapas Azules*, que en el capítulo II del Libro Segundo Solveig recibe con indiferencia («Adán Buenosayres contempló a Solveig, en cuyas manos el Cuaderno de Tapas Azules era una cosa muerta» [133]). Su amada hojea los

papeles, lee alguna cosa y luego lo deja en el diván, mucho más interesada en el joven Lucio, de quién parece estar enamorándose.

El *Cuaderno*, en la novela, es todo para Adán: su tributo a la amada, sí, pero también el continente de sus trabajos poéticos, que son su otra preocupación recurrente. Además, cuando aparecen versos del Cuaderno en la novela no se puede pasar por alto la conexión con la poesía de Marechal, pues están extraídos directamente de ella; de modo que cuando el Adán de la novela se refiere a su poética como «caos musical», se refiere, al menos parcialmente, a su propia poesía. En «Claves de *Adán Buenosayres*», incluido en el volumen ensayístico *Cuaderno de navegación* (1966), Marechal insiste en esta idea: «el núcleo de la novela o su motor interno está en una noción de la Solveig Celeste (*Madonna*) que Adán presintió en su alma y que busca primero en la Solveig Terrestre (una muchacha de Saavedra)»; unas líneas más adelante, el autor afirma que la transmutación, a ojos de Adán, de una Solveig en otra, «se describe en el *Cuaderno de Tapas Azules*, cuya filiación ha de buscarse, precisamente, en la *Vita Nuova* del maestro Florentino» (1966: 126-127). Es decir: Solveig Amudsen cumple en esta novela un papel similar al que cumple Laura en la poesía de Dante.

Marechal se refiere también al estado agónico en que vive Adán, reforzado por «el *leitmotiv* de los tambores en la noche» (*id.*): no solo emplea el término musical wagneriano, sino que el propio motivo recurrente, en el texto de la novela, es de naturaleza musical. Las expresiones musicales se reiteran cuando Marechal pregunta «¿Qué *suite* podría tener su muerte [la de Adán]?» (129); cuando afirma que no hay en la novela una intención de «virtuosismo literario», sino la de «alivianar algunas materias cuando era naturalmente pesadas o el de avivar su colorido si eran grises de suyo» (130), lo cual vuelve a remitirnos a la *maniera* del Wagner operístico; o cuando, en el ensayo breve «Novela y método», compara, como lo hizo Sábato con *Sobre héroes y tumbas*, la concepción de *Adán Buenosayres* a la de una sinfonía (Marechal, 1998: 375-378).

No será una exageración, creo, concluir que toda la magna obra *Adán Buenosayres* se apoya repetida y profundamente en lo musical, y que su trama central depende, en cierta medida, de un tango entreoído desde la cama de la pensión del escritor/protagonista en la pensión: como en los versos de Last Reason, el arrabal «se ha metido», la calle ha entrado de nuevo en la literatura de la mano de un tango. En un número antiguo de *Hispanamérica*, en un texto breve llamado «Leopoldo Buenosayres», Bernardo Verbitsky escribe una cálida semblanza de Marechal, muerto dos años antes. «Lo que en Marechal no se puede disimular es que en él son una sola —¡no es fácil hablar de un Leopoldo

muerto!— la alegría de creer y de crear, el modo, el tono de su profunda religiosidad. En Marechal todo tiende a una unidad esencial» (1972: 75). No es casual que Verbitsky hable de «el modo, el tono», que use estas expresiones musicales —o sea, las dos coordenadas que definen la armonía de cualquier pieza clásica— para bosquejar la idea de unidad discursiva y compositiva en Marechal, como antes había hecho el autor en «Novela y método». Algo más adelante, aunque no mencionará ni el tango ni la dimensión musical de *Adán*, insistirá en esa idea de unidad: «la poesía de Marechal anticipa y explica al Marechal novelista. De su poética extrajo la gran partitura sinfónica de *Adán Buenosayres*, que en su diversidad de temas y personajes que salen de las entrañas de nuestra ciudad es sin embargo uno de los grandes monumentos del idioma castellano» (75). Como Sábato hizo con su propia «gran novela» de Buenos Aires, Verbitsky también recurre a la idea de lo sinfónico para evocar la grandeza y la vocación de universalidad de la obra de su amigo, y habla también de sus «temas y personajes», sin aclarar si ahora se trata de «temas» en sentido más habitual o en el musical–metafórico.

Como sucedía en la poesía temprana de Güiraldes —los textos de *El cencerro de cristal*—, el primer poemario de Marechal está profundamente ligado al campo y contiene una visión encendida de la naturaleza, con visos de misticismo, marcadamente más teísta que la del autor de *Raucha. Días como flechas* (1926) anticipa ya esa espiritualidad que luego iría ganando espacio en sus siguientes libros, pero, sobre todo, muestra un uso continuado de la música como medio para comprender o expresar el misterio del mundo o del amor, los dos temas que, junto con el paso del tiempo y la idea de la plenitud por alcanzar, vertebran la colección de poemas. Así, ya en el primero de ellos, «Poema sin título» (1984, 39-40), en el que la figura de una hipotética amada («el olor de tu piel hace llorar a los adolescentes») se confunde con la de la deidad («yo sé que tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz»), la música aparece trabada en la urdimbre del mundo: «tus ríos abren canales de música en la noche»; «en una tierra impúber desnudarás tu canto [...] y danzas en el humo de mi pipa / donde las noches arden como tabacos negros». Varios textos del libro, de hecho, llevan títulos musicales: «Canto en la grupa de una mañana», «Canción», «Canción del ídolo», «Canto para una segadora», «Canto de otras vidas», «Nocturno»... En «Canción del ídolo», por ejemplo, otro poema abiertamente teísta, el sujeto describe su propia construcción de la imagen del dios: «Mi pulgar afinó tu vientre / más liso que la piel de los tambores nupciales. / He puesto cuerdas al arco nuevo de tu sonrisa / y engarcé dos noches en el sitio de tus ojos». Con otra analogía musical —y sonora— se describe el acto de la oración: «Quemo a tus pies / la madera

fragante de mi palabra. / El viento no deshojó todavía / un tulipán de música más bonito que tu nombre (*id.* 49).

En el místico «Canto de otras vidas» (60-62) el número de alusiones se dispara, y música y silencio pasan a identificarse con vida y muerte, con movimiento y quietud, sobre todo en los apuntes entre paréntesis: «(Hay que tirar guijarros musicales / al fondo del silencio: / el silencio responde con su voz de agua muerta)»; «(Todo está en el silencio / y en la fatiga de tus brazos)»; «(Yo sé un canto de abuelas / el silencio responde...)». Como en *Adán Buenosayres*, la música y las canciones de la infancia devienen refugio y asilo contra la hostilidad de la vida y el tiempo en la memoria del sujeto lírico: «como tú, de pequeño / cuando en los labios de tu madre / nacían llavines de música para tus ojos»; «una voz deshizo el collar de tu nombre, / una voz de nodriza recién castigada». Al final del poema, la música y la palabra hablada pasan a sugerir revelación, defensa: «¿De qué metal será la palabra / que infantilice los labios del mundo»; y al cierre: «*En el oeste un pájaro se alza / con el pico enhebrado de música / viene cosiendo el traje de una edad*». La cursiva es del poeta.

«Nocturno» es otro de los mejores ejemplos de este vínculo mantenido por Marechal entre música, misterio y vida. Aquí el tono del poema, cuya premisa es el abandono por parte de la amante, se acerca más a la angustia existencial, pesimista, y la fe del sujeto parece flaquear. Primero se propone una identificación directa entre música y tiempo universal:

Las horas ya no saben
donde colmar sus cántaros vacíos.

En mi paso redoblan los timbales del Tiempo:
yo soy el que acompasa los relojes enfermos...

Más adelante vuelve el motivo de la tierra como resonador de los pasos del sujeto, ya planteado en «Zaíno muerto» y en otros: «¿La vida, entonces / no se partió en caminos asoleados? / ¿No fue un tambor el mundo bajo tu pie de música?». El *crescendo* final del poema, luego, coincide con la estrofa más críptica:

Y se pobló de gritos la soledad:
—¿Dónde está dios, el musicante ciego?
¿Desde qué mundo toca su gastado violín

de siete cuerdas?

—¡Yo no creo en tu dios de los ojos de agua!

A estos vislumbres de la *Musica mundana*, ominosa, divina e incomprensible, se contraponen el tedio de la *Musica instrumentalis* de la infancia de la amada: «he ahí tu casa de Bazar de Juguetes. / Dedos torpes de colegiala galopan en los teclados / con un tecnicismo de Instituto Musical». El final del poema, marcadamente pesimista, termina en el temido silencio de textos anteriores, mientras el tiempo personal del sujeto se ralentiza, anticipando ideas de decaimiento y muerte. Todo lo contrario a la música que en los otros poemas animaba el espíritu del mundo y del protagonista: quietud, tiempo casi detenido, penumbra y silencio:

Y nada más. Tu calle se amortajó de horas.
Las estatuas respiran un silencio de mármol
¡Yo soy el que acompasa los relojes tardíos!

Hay un velorio de campanas muertas
en mi silencio y en la noche.

Hay muchos otros ejemplos, y aunque van remitiendo en la publicación de los siguientes poemarios, estos usos alegóricos y metafóricos de la música todavía aparecen en *Odas para el hombre y la mujer* (1929), en poemas como «Del hombre, su color, su sonido y su muerte» (Marechal, 1984: 102-103), o en *Poemas australes* (1937), en textos como «Gravitación del cielo» (*id.* 147-151) o «Elegía del sur» (164-165). Nada de esto invalida lo dicho arriba sobre la importancia de un tanguito tarareado por la mucama al principio de *Adán Buenosayres*. Antes al contrario: la decisión por parte de un autor tan influido por la música de cimentar su gran novela porteña en un éxito de Gardel, habida cuenta de todo su bagaje musical, habla por sí sola.

Recordar la reseña de Verbitsky sobre *Adán* no venía al caso solamente para incidir en la cualidad musical de la prosa marechaliana. La necrológica también prueba el deseo de Verbitsky de vindicar la obra de un exmartinfierrista que vivió largos años apartado del caudal principal de la literatura patria por razones políticas, y de resaltar la solidez del vínculo entre un autor y otro y su manera de acercarse al tango, y a la música en general, desde lo literario. *Calles de tango*, de 1953, también comienza, precisamente, con una muchacha que barre: Nélica, «con el viejo vestidito floreado que siempre usaba entrecasa, calzando sus zapatillas blancas de suela de goma [...]» (1966: 5); es el día de su

cumpleaños. De nuevo parece plantearse aquí la primera mitad del tópico bipartito de la Esthercita / Milonguita, ya que el centro argumental de la novela es el naciente romance entre Nélica y Luis, que se consolida al final. Esta es quizá la propuesta más interesante del libro, pues cuando se encuentran a solas en una pieza de hotel, y es la primera vez que ella vive esa situación con un hombre —es decir, que, entre otras cosas, Nélica es virgen—, efectivamente mantienen relaciones sexuales, pero el desenlace es bien distinto al de los tangos habituales, o el cuento «Tango» de Norah Lange, epítome episódico de aquellos. Nélica ya parece haber asumido lo que va a suceder, y le parece un paso lógico tras haberse marchado de la casa de la madre para dormir, intermitentemente, en la de su tía: «Ella no había salido a buscar protección al quedarse en la calle. Si algo quiso, fue perderse, en todos los sentidos de esa palabra, para siempre, irremediabilmente. Pero ahora estaba al lado de Luis, que le daba su amistad» (87). Aunque se cumple el ritual de conquista, este no es el final del romance y el principio de la degradación de ella, sino el inicio de un amor que al cierre de la novela los llevará a vivir juntos en una pieza que alquila Luis.

No es esta la única revisión de los tópicos del tango que aparece en la novela. La otra trama principal, cruzada con esta, es la de los amigos de Luis, entre los que se cuenta Tito Díaz, un cantor de tangos que está intentando abrirse paso en la escena porteña. Las conversaciones y las escenas protagonizadas por el grupo siempre tienen lugar en cafés, en salones de concierto o en la radio, a donde acompañan a Tito, y muy a menudo giran en torno al tema del tango; los capítulos 4 y 6 son especialmente relevantes, en este sentido. Por una parte, al inicio del capítulo 2, José María, uno de los amigos, se queja de que sus conversaciones son monotemáticas y siempre centradas en la carrera de Tito: «¿Pero este que se cree? ¿Que Tito es el nuevo Gardel, el sucesor de Gardel?» (14). Luego Luis, cuenta el narrador, había hecho una afirmación «intencionada pero inocente», a saber, que el sucesor de Gardel «son los discos de Gardel» (*id.*). Por otra, algo más adelante, en la misma conversación, cuando se habla de música folclórica con cierta sorna, el mismo personaje vuelve a mostrarse inteligente y ecuánime:

—Me parece —agregó Luis— que a muchos les gusta la música folklórica, pero no lo confiesan, como si fuera una vergüenza para un fanático del tango. A mí nunca me habían llamado la atención las zambas y ahora las escucho. Me gusta [Edmundo] Rivero y también Atahualpa. ¿Por qué lo voy a ocultar?

Y era cierto. De todo lo que se llamaba folklore solo habían llegado a interesarle antes algunas canciones, y más por la intención de sus letras que por su melodía. Acaso un ritmo vivo le resultó aceptable sobre todo a través de la picardía

simpática de Gardel, pero en conjunto eso era una expresión campera, vinculada a un gauchismo de escenario y radiotelefonía. Ahora era distinto. Empezaba a sentir esa música criolla como ocurre con un idioma que ya se entiende (*ibid.* 17).

En ambos diálogos se materializa la voluntad de avanzar con respecto a las convicciones y tópicos más anquilosados de la mitología tanguera: Gardel son sus discos, y no hace falta buscar un sucesor, sino seguir adelante por otras vías (en este caso, el ejemplo es el joven Tito). En la segunda intervención, queda bien claro el deseo de suspender las hostilidades entre las dos músicas populares de Argentina, la urbana y la campera, unas hostilidades que, por otra parte, Gardel había ignorado soberanamente en sus primeras grabaciones. La novela es, desde luego, literatura del tango, uno de sus ejemplos más reconocidos por la crítica, pero al mismo tiempo en sus páginas es visible un esfuerzo por diversificar el discurso establecido y ajustar su paso y sus inflexiones al correr del tiempo. Escrita al filo del colapso de la época dorada y del gobierno de Perón, *Calles de tango* cumple los mismos requisitos que los trabajos de los periodistas de *Martín Fierro*: escucha a su presente y se hace eco de los cambios que suceden o se avecinan en la vida del tango. El hecho de que la trama central sea, insisto, una subversión del tópico de Milonguita, no debe ser tomado a la ligera.

Esta voluntad de llevar «adelante» la cara literaria del tango es más clara si comparamos la novela con el anterior título de Vebitsky, *Café de los angelitos* (1949). El nombre hace referencia al histórico café de Balvanera, en la esquina de Rivadavia y Rincón, donde solía cantar Gardel con Razzano a partir de 1912 (otra pista de que «Mi noche triste» solo es el primer tango cantado *oficialmente*) y solían reunirse Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Juan B. Justo, y Cátulo Castillo, quien escribió a medias con Razzano el tango homónimo en 1944, en buena medida como elegía tardía por la muerte de Gardel. Aunque ambas obras recuerdan vivamente a los *Tangos* de González Tuñón, el parecido superficial es más acusado en *Café de los angelitos*, que también es una reunión de cuentos y que, como los cuentos de *Tangos*, toma su título de una canción emblemática de su momento. El tono es más nostálgico, en la línea de las piezas de Manzi, y ya lo fija por adelantado la primera estrofa de la letra del tango: «yo te evoco, perdido en la vida / y enredado en los hilos de luz, / frente a un grato recuerdo que fu[e], / y a esta negra porción de café». Naturalmente, la «negra porción de café» es una taza de la bebida, pero también puede ser el lugar mismo, y, de hecho, el cuento homónimo, que encabeza el libro, termina con el café en obras de reforma, en parte por su deterioro natural y en

parte por una trifulca anterior. Aunque en general el relato aglutina todos los elementos de un típico café tanguero (tipos de vuelta de todo jugando al billar, cantantes aficionados, discos de Gardel, gente entre peligrosa y disoluta...), dejar al final el mítico café en reforma bien puede ser una reflexión velada sobre el estado de la música en sí a finales de la década del 40, máxime cuando Verbitsky iba a hacer manifiesta la necesidad de una reforma para la propia escena y sus adeptos en *Calles de tango*, apenas cuatro años después.

El resto de cuentos están menos vinculados al mundo del tango pero siguen manteniendo ese aire costumbrista, con alguna notable excepción como el político-satírico «Debate libre sobre un tema explosivo» o «La visita», también una sátira sobre las familias de judíos argentinos que recuerda vivamente a trabajos de Alicia Steimberg como *Músicos y relojeros* (1971). Pero, por lo demás, hay una continuidad evidente entre el resto de cuentos y las *Aguafuertes porteñas* arltianas, o la narrativa de Olivari y los ensayos de Scalabrini. La mayoría de los protagonistas son gente proletaria, muchachas pobres (Elvira en «Elvira», Irma en «La muchacha»), o, como corresponde al signo de los tiempos, forofos del fútbol («El gol y la leñada»). El texto más relevante para este estudio es el primero, ciertamente, pero la mayoría del resto, agrupados al cabo bajo el mismo título, parecen corroborar y mantener ese vínculo entre los escritores del tango y la preocupación por las clases trabajadoras y la vida cotidiana de la gente corriente de Buenos Aires.

Con todo, es en *Villa Miseria también es América* donde lo social se hace omnipresente en su narrativa. Alejada ya de la tangofilia de *Calles*, es en esa novela donde se acuña el término popular, ahora muy extendido, para referirse a las «villas» que habían empezado a proliferar en Buenos Aires ya a principios de siglo, esas agrupaciones de viviendas precarias y ciudadanos depauperados; la céntrica Villa 31, ubicada tras las terminales de tren y autobuses de Retiro, es la más conocida hoy en día. La novela ofrece un retrato descarnado de la vida en esos espacios devastados, encastados en una ciudad que los tolera pero los mantiene aislados, descuidados, en el margen, a pesar de la ubicación céntrica de varios de ellos. Valga, como muestra, el inicio de la novela:

El recuerdo terrible de Villa Basura, deliberadamente incendiada para expulsar con el fuego a su indefenso vecindario, era un temor siempre agazapado en el corazón de los pobladores de Villa Miseria. La noticia de aquella gran operación ganada por la crueldad, no publicada por diario alguno, corrió no obstante como un buscapiés maligno. Y en todos los barrios de las latas, que forman costras en la piel

del Gran Buenos Aires, supieron desde entonces que en cualquier momento podían ser corridos de sus casuchas como ratas (Verbitsky, 1966: 9).

Si la denuncia social no ha sido la intención principal de todos los ejemplos de «literatura del tango» que hemos recorrido, sí podemos convenir en que, salvo casos deliberadamente mitificadores y nostálgicos como los de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, ninguna de estas obras narrativas ha sido ajena a ella, ni siquiera la multifacética *Adán Buenosayres*. Cabe deducir que pocos o ninguno de estos ejemplos habrían satisfecho al núcleo duro de *Claridad* y, sin embargo, la preocupación por las clases desfavorecidas ha sido una constante —insisto, de intensidad irregular— en estos autores, preocupados de una u otra manera por la vida cotidiana de la gente común de la capital. Pongo énfasis en esta idea porque ha sido a menudo apartada en los intentos de caracterización de esta veta literaria nacional. Ninguna afirmación de este calibre será infalible, pero resulta evidente que desde la publicación de *Tangos* hasta la de *Villa Miseria*, o sea desde antes de que se derrocara el gobierno de Irigoyen hasta el golpe del 55 que acabó con el de Perón, entre los autores que hacen del tango materia narrativa existe este compromiso, cuanto menos testimonial, para con las clases populares y desfavorecidas de la ciudad.

El final de la época dorada de la Guardia Nueva coincide con esta nueva etapa política, y, según el tango va quedando temporalmente desplazado de sus espacios de influencia (recordemos que en el 56 se publica en *La Razón* «¿Qué pasa con el tango?»), este movimiento de retracción se distingue también en la literatura, que en el ámbito musical ya tenía muchos otros frentes a los que prestar atención. Si un vislumbre en *El túnel* sabatiano, del 48, ya mostraba el tango casi cristalizado en una forma de liturgia, el D'Arcángelo aficionado a Gardel de *Sobre héroes y tumbas* ya es, en este sentido, anacrónico en su rechazo al «fostró y todo eso merengue de bolero, de rumba, toda esa payasada», y tengamos presente que la novela es del 61. El propio metadiscurso de las letras tangueras que señalaba Andrés Neuman (2002) es prueba de ello, y los acercamientos cortazarianos al asunto, no exentos de nostalgia, juego y mitomanía, o la panoplia musical renovada de una novela de fama como *Boquitas pintadas* (1974), ya en la estela del fenómeno del *boom*, vuelve a demostrar que el tango, incluso el de la Guardia Nueva, es cosa del pasado. Del mismo modo que la música de Piazzolla, a decir del Borges real y del ficticio D'Arcángelo, ya no es tango, los textos que la acompañan ya

son también otro tipo de lírica, que sigue hablando de Buenos Aires y sigue revisitando los tópicos de la ciudad, pero en una clave muy diferente.

Parece, pues, evidente que no solo hubo un impulso literario más o menos sostenido que acompañara al tango en sus décadas de mayor preeminencia, sino que este impulso fue el resultado de una sinergia común de tango y literatura. Sería imprudente pensar que Arlt, Olivari y los demás martinfierristas —en los que no podemos dejar de incluir a Marechal—, se limitaron a registrar el ascenso de un fenómeno contemporáneo. Los intentos de organizar charlas en la Universidad, la presencia del tango en narraciones, poemas y piezas de prensa y todo lo que Podestá resumía en su carta como «la literatura y el literateo» contribuyeron notablemente a fortalecer la salud de un género lírico-musical que siempre fue cuestionado por alguna facción de la cultura, desde los ataques de la prensa comunista al obstinado silencio de *Sur* entre los años 30 y 60. No se trata de que todas estas publicaciones «a favor del tango» fueran imprescindibles, pero sí resulta claro, desde nuestra perspectiva actual, que fueron relevantes, y que de manera especial lo fueron los escritores y periodistas que, con Roberto Arlt como principal exponente, vieron venir y facilitaron el triunfo del tango al filo de 1930. Ahora resulta evidente que, al margen de sus presupuestos estéticos, políticos e identitarios, núcleos como el de *Sur* pecaron de una falta de perspicacia o de un voluntario desprecio en su decisión de permanecer al margen de todo esto; en el mejor de los casos, podríamos decir, llegaron tarde, pues pasado el advenimiento de Piazzolla ya no tenía demasiado sentido insistir en la línea que González Tuñón y sus sucesores habían seguido durante décadas.

La antología *Veinte cuentos de Buenos Aires*, de 1961, incluía cuentos de autores ya consagrados como Fray Mocho o Eduardo Mallea, y de hecho se abre con «El jorobadito» de Arlt. El tango y sus mundos todavía son una presencia persistente en la antología: están, entre los cuentos seleccionados, «Cara de gualda», de Enrique González Tuñón, y «Esthercita», de Norah Lange, que retoma el tópico de la Milonguita y narra la muerte, presumiblemente de tisis, de una joven muchacha con aspecto de muñequita. Estas ficciones mantienen un tono similar al de *Tangos* de 1927, y lo mismo puede decirse de «Tango», de Leónidas Barletta, aunque aquí la presentación del tema es, como era de esperar, abiertamente negativa, con claras reminiscencias de Lugones: «El tango subía aún por su cuerpo como un animal viscoso que le diese tibios lametazos [...]. El bandoneón lanzó un mugido amargo. El tango terminó» (Barletta, 1961: 37). Dos viejos conocidos aparecen también en el índice: Roberto Mariani (con el cuento «Riverita») y Nicolás Olivari («La mosca verde»).

Ahora bien: treinta años después, en 1991, Juan Forn dirigía una antología similar para Anagrama, esta vez con el título *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina*. El cambio generacional en el índice es lógico, pero es el cambio en la conceptualización de Buenos Aires por parte del antólogo y los autores convocados lo que aquí nos interesa. Y la casi absoluta ausencia del tango en las narraciones, claro: Ricardo Piglia, Rodrigo Fresán, César Aira, Ana María Shua, Alan Pauls... Estas voces ya piensan en otra Buenos Aires, en otra Argentina, y, de hecho, la aportación de Fogwill, «Muchacha Punk», tiene lugar en Londres; simplemente se da a entender que el protagonista es argentino¹²⁵. En cualquier caso, el cuento que nos interesa es el segundo, «Violín de fango», de Isidoro Blaisten. Cada cuento va acompañado de una nota biográfica de su autor, y un breve comentario del mismo sobre el cuento. En el suyo, Blaisten declara: «Es un homenaje a nuestros mayores: el sentimental Lara y Pascual Contursi representan para mí a esos españoles e italianos que hicieron la Argentina. Creo que la parodia lingüística y el juego poético son sobrepasados en la intención por el profundo, irrenunciable amor que siento por el tango» (Blaisten, 1999: 26). En efecto: el protagonista del relato es nada menos que un judío cantor de tangos, llamado Samuelito Socolivsky, cuyo seudónimo artístico es Nacho Mendoza, «la alondra mayor de Buenos Aires, la torcaza melancólica del sentimiento, la tórtola ensimismada del terraplén del recuerdo, mira» (*ibid.* 27). El tono general es el de una amable pero mordaz parodia de todos los tópicos del tanguero bohemio y sus ambientes circundantes, todo lo que era tratado con amorosa seriedad en *Calles de tango* de Verbitsky. El aparatoso título, «Violín de fango», se corresponde con la última composición del protagonista, y quizá sea un guiño a «Flor de fango», de 1917; una forma cariñosa pero decidida de clausurar definitivamente un ciclo de la narrativa nacional.

Blaisten sabe que, ya cerca del fin de siglo, un autor argentino difícilmente puede volver a ficcionalizar el tango si no es en clave paródica o, cuanto menos, con la distancia a que obliga el decoro del escritor contemporáneo, consciente de su tradición y de su época. El tango aún puede ser una cosa seria, y ha sufrido interesantes transformaciones con el cambio de siglo, pero un discurso literario que volviera a la perspectiva de los años

¹²⁵ En el suplemento *La Esfera*, del diario *El Mundo*, precisamente Daniel Moyano publica una reseña sobre, o más bien contra, la antología de Forn; la reseña se titula «Ni tan nueva ni tan argentina». «Muy pocos relatos reflejan la realidad del país al que pertenecen sus autores», apunta Moyano, «y muchos de ellos se ubican en Nueva York y Londres, donde los personajes viven experiencias sexuales que pueden suceder en cualquier parte». El 7 de marzo del 1992.

60 —o de los años 20— ya se parecería mucho a los locales bonaerenses donde actualmente se puede disfrutar de un espectáculo de tango, cena y paseo por Corrientes gracias a un *pack* descuento de cualquier agencia de turismo. El recorrido del tango en la literatura nacional ha conocido diversos epílogos personales —como el tango conoció diversas crisis—, pero esta antología, por su cercanía al cambio de siglo y su capacidad para sintetizar el relevo generacional del canon argentino, parece uno de los más rotundos.

Ello no conlleva que se haya dejado de escribir «literatura del tango». Cerca y después del año 2000 se han publicado, y con seguridad no son los únicos, los siguientes títulos: *Ni el tiro del final*, de José Pablo Feinmann (Legasa, 1981); *La muerte de Carlos Gardel*, de António Lobo Antunes (1994, y Siruela, 1997 en español); *El bailarín de tango*, de Juan Terranova (Ediciones del Dragón, 2003); *Errante en la sombra*, de Federico Andahazi (Alfaguara, 2004); *El rufián moldavo*, de Edgardo Cozarinsky (Emecé, 2004); *Mano a mano* (Norma, 2004; en realidad una recopilación de cuentos inéditos sobre tango), *Cuentos de tango, amor y milonga*, de Jorge Lindman (2004; treinta cuentos sobre el tango); Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango* (Planeta, 2008; una biografía «chusca» de Luis Cardei); *Un final perfecto*, de Peter Schoneau (Dunken, 2018); y, en España, *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes (Tusquets, 1994), y *El tango de la guardia vieja*, de Arturo Pérez-Reverte (Alfaguara, 2012), entre otros.

Es decir: en modo alguno se ha agotado la veta, pero, al mismo tiempo, y como ejemplificaba el cuento de Blaisten, las derivas contemporáneas de la literatura del tango vivirán, principalmente, o bien volviendo a momentos y figuras célebres de su historia, o bien repitiendo tópicos y recorriendo itinerarios preestablecidos, como sucede en la novela de Pérez-Reverte. Otros autores, como Lobo Antunes, pueden volver sobre los mitos gardelianos como pretexto temático para construir una literatura que va más allá, y esto es, a su vez, prueba de que el tango, en tanto que fondo temático, es tan fértil como cualquier otro, y susceptible de reinterpretaciones novedosas y sugestivas. Sin embargo, las sinergias entre tango y escritura que se dieron hasta bien entrada la década del 50 son históricamente irrepetibles, y la deriva más fácil y más rentable, en términos editoriales, es la seguida por Pérez-Reverte: tomar un tema conocido por el público lector mayoritario, situar en la época una trama comercialmente atractiva, y entrar en algunos detalles históricos que den colorido sin estorbar a la acción principal.

Un ejemplo reciente de un intento de recuperar el espíritu de González Tuñón o Verbitsky, necesariamente poco conocido, es otra novela: *La garúa. Una novela de sur y tango* (Buenos Aires, La Cruz del Sur, 2012), de Horacio De Stefano. Además de al tipo

de llovizna en sí, característico del área rioplatense, el título remite al tango de Troilo y Cadícamo, de 1943. La primera parte se llama *Juan Garúa* (otro referente obvio: *Adán Buenosayres*); la segunda, *El viejero*, a todas luces a una reinterpretación de la figura del linyera; la tercera y última lleva por título *La desquiciada invención del diván*. La lectura de textos como este confirma lo esperable: hay un uso inmoderado de los temas y tópicos del tango-canción, un retrato nostálgico del área metropolitana de Buenos Aires, unos personajes dibujados con escasa profundidad que sufren desamores y angustias existenciales, viven en y dialogan sobre una perpetua bohemia desfasada y protagonizan arcos narrativos con aires de *noir* norteamericano. No pretendo separar en buenas y malas las ficciones que en los últimos años siguen accionando las palancas de la tramoya tanguística, pero es forzoso corroborar que cierto tipo de prosa estrechamente vinculada con el tango tuvo su momento, en sincronía con la evolución del movimiento musical y la sociedad que participaba de él, y que escribir y publicar más variantes de lo mismo actualmente resulta, inevitablemente, artificioso y extemporáneo.

Decía Podestá en la carta publicada en *Capítulo Oriental* que de aquella época, la transición entre los años 20 y 30, todo lo que se había escrito era «comentario impresionista, ilustración, divagación, talenteo, mariscaleo, macaneo», y que de aquella patulea de autores y textos solo valía la pena rescatar «un artículo de Porra (paráfrasis poética un poco sobrecargada de metáforas), otro artículo de Gervasio Guillot, y poco más». Al término de estas páginas no podemos sino reconocer que aquí hablan, principalmente, el hartazgo personal y —quizás— la nacionalidad del autor, molesto por el monopolio porteño del tema del tango. La idea de que el tango podía ser una música querida para algunos autores, y una presencia recurrente en la literatura argentina, pero que desde una perspectiva general sería poco más que música de fondo, es una reducción demasiado pobre, que, formulada *a posteriori*, no parece sino un recrudescimiento del obstinado ninguneo (público) de los autores de *Sur*. Tanto la existencia de un movimiento poderoso y complejo como su progresiva ralentización y su clausura han quedado registradas y probadas, y ponerlas en duda es quizá tan injusto como seguir escribiendo ficciones que lo imiten, casi pareciera que fingiendo que no existió, o que su recorrido no encontró ya su fin y derivó en otras vías expresivas que lo desbordan y son, decididamente, algo muy distinto.

3. Las orillas de un ancho río

*Música de los puertos.
Muchas y una.*

Raúl González Tuñón

Tres conclusiones principales resultan de esta navegación por el fenómeno del tango en la literatura argentina del siglo XX. La primera, que el tango quedó tan profundamente arraigado en la escritura de una parte importante de varias generaciones sucesivas de escritores (de nuevo, «generaciones» en el sentido cronológico), como lo estaba en las vidas y los imaginarios de los bonaerenses y los montevideanos. Dicho de otro modo: su presencia y evolución en la literatura local va acompañada con su presencia y evolución en la sociedad, cosa que, aunque parece de Perogrullo, no sucede con todas las músicas, y nunca sucede para siempre. Cuando llega Piazzolla, el «gran tango», el de la Edad de Oro, deja de ser algo que se hace para pasar a ser algo que o se recuerda, o se imita, y la cultura escrita debe hacerse cargo de las consecuencias.

En segundo lugar, resulta evidente que solo algunos de los escritores que acompañaron ese desarrollo profundizaron en un constructo cultural que sabían que en cualquier caso iban a incluir en sus obras, o que tendrían que evitar deliberadamente; y que cada uno lo hizo con arreglo a su propio programa estético, o, en un sentido más amplio y extratextual, con arreglo a su carrera literaria. En algunos casos, como el de Enrique González Tuñón, los motivos no son excluyentes, y, si nos permitimos la analogía, la relación del escritor con el material temático es simbiótica: un autor joven, pujante, y amparado por un medio impreso popular y de vanguardia y una generación de autores afines, deviene en defensor y difusor de una música joven, popular y con numerosos detractores en diversos sectores de la cultura nacional y citadina. Escritores y música se prestan mutuo impulso, alinean y unifican a sus enemigos, irritándolos por partida doble: cuando durante los mismos años Martínez-Estrada y la revista *Claridad* arremeten contra los mismos autores y los mismos bailes desde sus respectivas trincheras

impresas, el tango y sus primeros valedores literarios saben que la mala prensa será también buena publicidad, que el camino por andar es prometedor y que se convienen, casi se necesitan los unos a los otros. Abrir el frente literario del tango en una contienda cultural y social que ya tenía otras trincheras era, probablemente, inevitable, pero algunos autores supieron aprovecharlo a su favor, sin dejar de defender una «causa» que, de triunfar, pagaría (algunas) buenas recompensas.

La tercera conclusión, derivada de la anterior, es que el tango sirvió —sirve— para polarizar a diversas facciones de escritores y agentes de la cultura, o cuanto menos para caracterizar, individualmente, a uno escritores frente a otros; y esto más allá de aquellos diez primeros años (1920-1930) en que la polémica y sus rumbos eran, más o menos, previsibles. Idea Vilariño lo expresó con claridad cuando hablaba de las influencias literarias *en* el tango:

También es curioso que el proceso se haya dado primero a la inversa: que los escritores cultos se hayan interesado en el tango bastante tempranamente [...]. Pero hubo siempre barreras y repulsiones. Durante mucho tiempo pareció que el tango se prohibía otros lujos literarios que no fueran los de un perimido romanticismo, herencia de la canción criolla. Y pareció también que era desdoro para un escritor serio crear para la pobre musa del tango. Fue una larga y conflictual historia (1995: 33).

Del mismo modo que no siempre resulta sencillo separar a los escritores que «defendieron» el tango de los que lo denostaron (¿qué diríamos de Güiraldes?), no sería veraz trazar un meridiano que separe drásticamente a los autores que le dieron un espacio compromisario o ambiental de los que le otorgaron verdadera trascendencia; el primer grupo es numeroso y prácticamente imposible de acotar, el segundo reducido y más claramente delimitado. Dando por sentado que, por ejemplo, en el segundo estaría Ernesto Sábato, y en el primero podríamos ubicar tanto a Osvaldo Soriano como a Julio Cortázar, ¿dónde situar a Leopoldo Marechal, más allá de *Adán Buenosayres*? Es más, ¿no sería conflictiva una obra como *Café de los Angelitos*, de Verbitsky, que, a pesar de transcurrir en los habituales escenarios del tango, no le confiere un verdadero papel trascendente en la tramoya narrativa, aunque le atribuya propiedades simbólicas? El tango está en el título, está en los escenarios donde se mueven los personajes de los cuentos, y proporciona una completa panoplia de tópicos y temas al escritor, que los emplea abiertamente y, en su caso, con conocimiento de causa, sin renunciar al posicionamiento ideológico. Es

impreciso, pero no deja de ser cierto decir que se trata de un libro sobre el tango, y, aun así, su presencia en el texto —en parte, precisamente por la exhaustiva tematización— resulta al cabo menos relevante que en *Sobre héroes y tumbas*, menos prolija en su diálogo profundo con el fenómeno. Todo apunta, valga la paradoja, a que en el centro de la «narrativa del tango» comentada en el apartado 2.1.1, la música, precisamente por constituir el telón de fondo o la base temática de la historia, a menudo queda impedida para cumplir funciones semánticas de mayor calado, como hemos observado ocasionalmente en Hernández o Moyano: puesto que el tema de «Mi primer concierto» es la música, su influencia inmanente sobre lo extramusical de la narración será, necesariamente, limitada, a menos que el narrador la fuerce, la explicita.

Dieter Reichardt, al hablar sobre los *Tangos* de González Tuñón, traía a colación una idea de Roland Barthes acerca de la construcción de «mitos cotidianos»: en muchos casos, la intensa presencia del tango en una obra deriva en una presentación estilizada del fenómeno, que responde principalmente a la voluntad de mantener, a veces reformular, una serie de estereotipos que se acercan al cliché, lo cual no implica que el resultado sea menos valioso en términos literarios (es el caso de *Boquitas pintadas*, de Puig, por ejemplo, construida voluntariosa y acertadamente a base de clichés líricos y estructuras argumentales tomadas del melodrama contemporáneo). Sin embargo, si insistí deliberadamente en el binomio Borges/Sábato es porque sí representa a un núcleo selecto de los autores que tratan el tango en profundidad, y que van más allá de la mera perpetuación del relato ya fijado, mediante variaciones o re combinaciones nuevas de mitemas ya conocidos por el público. En primer lugar, por su uso plenamente consciente y selectivo de algunos de esos mitemas o motivos recurrentes. En segundo, por la relación entre dicho uso y áreas de su mundo literario que extralimitan el fenómeno musical, pero se apoyan en él para ampliarse y ganar solidez. En tercer y último lugar, porque las posturas de ambos sobre sus respectivas visiones metafísicas y sobre la cuestión identitaria nacional quedan reflejadas en esas interacciones, y al tiempo representan los dos periodos principales de la historia del tango, sus dos principales modos de mostrar la vida y de poetizar del paso del tiempo. Borges elige quedarse a las puertas del periodo de la Guardia Vieja; Sábato parte de él, lo abraza, y entra con entusiasmo parejo —bien, con un abatimiento entusiasta— en el de la Guardia Nueva.

Dualidades como esta, aunque apuntan a cuestiones centrales del cruce entre tango y literatura, no bastan para explicarla por completo, y funcionan mejor si las usamos para examinar cortes sincrónicos del fenómeno; no tanto como herramientas de análisis de la

totalidad. De hecho, seguir la evolución temporal de las relaciones músico-literarias, aplicando lentes distintas según la coyuntura histórico-cultural, ha resultado más productivo que buscar «claves» para explicar el fenómeno de una vez por todas. Precisamente Dieter Reichardt, en el volumen colectivo que dirigió recientemente, escribía:

En cuanto al tango, parece que estamos en la vía de comprender su incomprendibilidad, mejor dicho, estamos vislumbrando que el único acceso verificable se halla en la dimensión pragmática, mientras la percepción de su «esencia», que algunos elegidos creen sentir, al fin de cuentas resulta ser subjetiva y dependiente de coyunturas internacionales con sus rebotes rioplatenses (2000: 157).

En efecto, las preguntas esencialistas como «qué es el tango», «qué representa el tango en la cultura argentina», etc., pueden ser excelentes motores de reflexión, pero no permitirán ofrecer respuestas completas o absolutas; creo, no obstante, que podríamos sustituir «el tango» por «el flamenco», «la música clásica» o «el *trap*», y el párrafo no perdería validez. Sucede lo mismo, entonces, si volvemos a cuestionar cuáles son, exactamente, las «literaturas del tango»: cuadra más a la realidad del fenómeno pensar en la distribución del tango en muchas obras literarias como en un espectro cuyos extremos sí pueden delimitarse con claridad, pero cuyas áreas centrales son, necesariamente, difusas. En esa zona de paso entre el uso casi circunstancial, pero significativo (Soriano), y la trascendencia literaria (Borges o Sábato), se encuentran ejemplos como los mencionados de Arlt o Vertbisky. En cierto sentido, tanto *Los siete locos* como *Sobre héroes y tumbas* quedarían mermados sin ese elemento, pero la red construida a partir de él en el libro de Sábato es demasiado densa e importante como para leerlo sin dedicarle atención.

Al contar con casos como estos en la muestra, la redacción de alguna página memorable sobre el tema o el protagonismo fugaz de un tango en un pasaje (recuérdese el ejemplo de Daniel Moyano en *Libro de navíos y borrascas*, o lo apuntado por el mismo en la conferencia *Lenguaje y exilio*) no bastan para situar a un autor en un polo, pero, al mismo tiempo, descartan su ubicación en el opuesto, y ya se ha visto por cuántos motivos sería tentador hacer lo propio con Moyano; pero la realidad no es tan pobre en matices. Aunque ya hemos leído en varias ocasiones aquello de que «A Felisberto no le gustaba el tango», sabemos también que, cuando tuvo ocasión de improvisar con Aníbal Troilo,

disfrutó como un niño de la experiencia. Lo que Hernández desdeña, en su literatura, es cierto tipo de tango o cierta manera de tocar tangos, como en «El comedor oscuro» desdeña «esa» manera de tocar cualquier música.

Con todo, prescindir del término «literatura del tango» resulta empobrecedor, al menos desde nuestra perspectiva, y no reduce la confusión inherente al ámbito de las confluencias músico-literarias. Si bien en tanto que marco de referencia no logra disipar algunas dudas ontológicas, la existencia palmaria de la estructura es demasiado evidente como para trabajar al margen de la misma; y sí hemos comprobado, al fin y al cabo, que es decididamente útil a la hora de agrupar tendencias estéticas, ideológicas y temáticas y clarificar unas distinciones que, aunque no crean categorías totalmente estancas (ni lo pretenden), revelan divergencias decisivas. Algunos de los estudios a los que me he referido, como el de Rita Gnutzmann sobre Roberto Arlt (2000) o el de Diana García sobre Manuel Puig (2000), contienen reflexiones acertadas sobre la cuestión de la música en esos autores, pero, al mismo tiempo, a pesar de su brevedad, están cerca de agotar la vía de análisis, como si al margen de derivaciones subjetivas o una ampliación extraliteraria del contexto sociocultural no hubiera mucho más que decir al respecto; aunque ha quedado demostrado que esa ampliación no es baladí, sino más bien necesaria.

Esta es, en realidad, una prueba más de que la riqueza con que tratan el tema muchos autores rioplatenses, aunque sea indiscutible, frecuentemente está limitada por el uso instrumental del tema mismo, o por la inclusión casi automática como parte necesaria de los ambientes narrados, cuando no sencillamente como ingrediente esperado por el público lector: como vimos antes, si González Tuñón o Nicolás Olivari daban paso al tango en su prosa, a finales de la década de 1920, sabían que se cerraban definitivamente las puertas de los salones donde se leía y se respetaba a Lugones —bien, ya cerradas de cualquier modo—, pero también que estaban abriendo las de un nuevo mercado literario y periodístico; incluso, de hecho, sabían que estaban creando ese mercado porque había una demanda que ellos podían acrecentar, para decirlo de la manera más cruda. Pero también debían saber que participaban de una renovación estética, como señalaba Lagmanovich, y que adquirirían un compromiso con el presente de su escritura, o cumplían un compromiso exógeno que casi era una cuestión de ética, de verdad literaria.

La ausencia de distinciones absolutas, lejos de invalidar o menoscabar los esfuerzos de la crítica por trazarlas, es su resultado más cabal, y de aquí debe partir la reflexión final sobre este fenómeno complejo. La dificultad para describir y clasificar las vías de expresión de estas conjunciones músico-literarias nace antes de que comiencen a

plantearse dichas vías, es decir, está en el propio fenómeno musical y cultural que las alumbró. Como se ha comprobado al principio, otra de las grandes cuestiones esencialistas más exploradas («dónde y cuándo nació el tango») solo ha podido ofrecer, al cabo, respuestas parciales y contradictorias, desde lo historiográfico, desde lo musicológico y desde lo literario. ¿Las orillas, los suburbios, los burdeles...? ¿Tuvieron o no las comunidades afroamericanas algo que ver en la formación del nuevo género musical? ¿Debe tenerse en cuenta el influjo de la habanera cubana en el origen de sus patrones rítmicos?

El estudio de José Luis Salinas, *Jazz, flamenco, tango*, al que ya he aludido antes, ofrece un enfoque más realista e inteligente del conflicto. Es uno de esos libros cuyo título —el subtítulo, en este caso: *Las orillas de un ancho río*— ya presenta la tesis a desarrollar. Salinas analiza comparativamente esos tres géneros musicales, indiscutiblemente populares, que son, con seguridad, los más relevantes para la música popular occidental de la primera mitad del siglo XX. No podríamos afirmar esto dejando de lado las músicas latinas surgidas y evolucionadas en el Caribe y sus alrededores, pero aquí resulta más difícil hablar de un género (el equivalente al tango o a lo que llamamos «jazz clásico» serían, por separado, la salsa, el son, la guajira, etc.), y nos vemos obligados a hablar de un conjunto mayor de músicas que comparten rasgos y geografías. Para tal conjunto resulta más difícil dar pie a mitologías y universos semióticos tan emblemáticos como el del tango, en parte por su diversidad, en parte por su carácter más decididamenteailable y festivo (una vez más, debemos generalizar en aras de la brevedad). Aun así, autores como Alejo Carpentier o Nicolás Guillén han fijado literariamente, con éxito reconocido, algunas de estas expresiones o la naturaleza de sus raíces, y compositores como Ernesto Lecuona o Arturo Márquez han cumplido en sus contextos nacionales funciones similares a las de Gershwin, Piazzolla o Joaquín Rodrigo en los otros géneros.

Pero, aunque Salinas no estudie el Caribe y sus músicas por separado, concede una importancia capital a Cuba en tanto que zona de paso y mestizaje para la fundación y evolución de los géneros que venimos comentando:

En América, fue Cuba (especialmente La Habana y Santiago) el punto de encuentro en el que venían concentrándose fermentos musicales de procedencia europea y africana, además de los destilados en la propia isla. Iniciada ya el siglo XIX, la contradanza europea (un popular baile de compás ternario compartido por varias parejas) experimentó una serie de transformaciones en su soporte rítmico, llevadas a cabo por los músicos negros y mulatos de las orquestas, de las que resultó

una contradanza específicamente habanera [...]. Su motivo rítmico sincopado se divulgó como *ritmo de tango* [la cursiva es suya], nombre que aludía a un ritmo propio de negros, característico, por consiguiente, de sus *tangos* [...]. Esta danza tiene, pues, una estructura melódica y un ropaje instrumental de formato europeo, pero posee rasgos específicamente negroamericanos, que se concretan en el fraseo, en el patrón rítmico y en la marcación de los acentos (Salinas, 1994: 123).

La tesis propuesta no es nueva: que la habanera y las músicas de las comunidades afroamericanas influyeron ostensiblemente en la configuración del tango, aunque aquí Salinas habla del otro tango, más antiguo. Más adelante se establece la relación con el género rioplatense, y, también en este caso, su argumentario tiene una solidez de la que otros carecen:

El nombre de tango (con el añadido local de *criollo* o con los calificativos de *argentino* o *rioplatense* cuando viaja a Europa) surge como una concreción específica de los otros tangos que confluyeron en él. El nuevo género que estaba dando sus primeros pasos en los arrabales de Buenos Aires y Montevideo durante el último tercio del siglo XIX, todavía difuso y movedizo, pero ya con vida propia, también había de difundirse como tango. Una resultante cuya especificidad le daba el acoplamiento de un baile a un formato musical cuyos rasgos básicos se compartían con los modelos. Fue el íntimo entreverado entre ambos, la proyección del uno en el otro, lo que dirimió el camino del tango (*ibid.* 124).

Un impulso nacionalista paralelo al que a principios de siglo trató de defender las músicas locales más arraigadas frente al intruso urbanita llevaría enseguida, casi simultáneamente, a adherirle al tango el adjetivo de «criollo», o incluso de «nacional», en parte para distinguirlo del tango flamenco y de la milonga local, que presentaba peligrosas similitudes con él, aunque su desarrollo parecía detenido. Pero la adjetivación, presumiblemente más espontánea que premeditada, convenía sobre todo para vindicar la localidad de una música que comenzaba a revelarse como identitaria (ya en la primera década del Novecientos, y en plenitud a finales de la de 1920), incluso si esto era visto como una amenaza por los sectores más privilegiados o conservadores de la sociedad. Si es cierto que acentuar la distinción se justificaba en parte por los parecidos de este tango primitivo con la milonga criolla, o —más sutilmente— con la habanera cubana y otras músicas extranjeras, no lo es menos que reconocer la necesidad autoimpuesta de señalar su individualidad también a través del nombre equivale a una declaración de intenciones, o al reconocimiento de un estado de cosas particular: el tango deviene genuinamente argentino cuando los argentinos comienzan a nombrarlo como propio. Insistir en ello

equivalía a reclamarlo para sí; pero, del mismo modo que, en 1927, al reclamar la soberanía intelectual de España sobre Hispanoamérica la *Gaceta* madrileña evidenciaba que tal soberanía ya estaba en entredicho, el empeño repentino por somatizar el tango como algo propio y exclusivo —reclamar, además de la primacía, la autenticidad de la variante local frente a lo foráneo— implica un estado anterior de la cuestión, en el que lo que ahora se intentaba limitar para uno fluía con mayor libertad y atañía a otros, que tal vez (el caso de Uruguay) también lo reclamen para sí.

En el poema «Música de los puertos», de *El violín del diablo* (1926), Raúl González Tuñón escribía:

Músicas de los puertos siempre igual
y distinta.
Bandera con iguales colores
para todos los ojos
iguales y distintos.
Proa de la esperanza. Jugo de nostalgia.
Enamorada de todos los caminos [...].
No tienes ni cabellos ni manos.
Eres sonido nada más.
Entras despacio, convincente.
Avivas el fuego de una pipa
y desarrugas una frente.
Música de los puertos.
Muchas y una (1926: 75-76).

No es necesariamente un poema solo sobre el tango, y González Tuñón, ya lo hemos visto, también consideraba, sin demasiada reflexión, Buenos Aires y el tango como un binomio inseparable. Sin embargo, versos como «Bandera con iguales colores / para todos los ojos», o «música de los puertos. / Muchas y una», apuntalan la certeza de que incluso para quienes se empeñan en la reivindicación nacionalista de un género mestizo, portuario, los orígenes y las relaciones limítrofes del género con otros serán insoslayables. El patriota y el musicólogo marcarán, según criterios personales, el lugar de los límites, pero para el escritor con oído será evidente que el interés de tales límites no reside en su solidez ni en su función sobreentendida —separar—, sino en su porosidad y en su naturaleza intrínseca, la que implica que a cada lado de un límite (musical, geográfico, cultural) hay dos realidades que pueden ser unidas, o dos partes de una realidad mayor. Borges, no sé si intencionalmente, se tendía una pequeña trampa a sí mismo cuando

encabezaba un párrafo acerca de la argentinidad del tango con la cita de Andrew Fletcher («si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes»); para el escritor *intencionado*, a pesar de su oído, fijar un género musical o lírico y sus límites puede ser —fue— más productivo que valorar lo que hay al otro lado y sus vínculos con lo que hay en el nuestro. Y cuesta resistirse a leer las milongas tardías de *Para las seis cuerdas* como un intento de escribir, cuanto menos, parte de las baladas de una nación.

El examen aquí propuesto de la continuidad literaria del tango viene a corroborar las impresiones líricas de «Música de los puertos». Sí: el tango es fundamental para comprender el desarrollo de la cultura argentina del siglo XX, cuanto menos en lo tocante a Buenos Aires, y es un eje ideal para observar sus derivas, sus conflictos, sus obsesiones y sus miedos o rechazos. Pero, en lo referente a su origen o a su significación identitaria, para muchos vinculada a aquel, resulta imposible delimitar el lugar y el momento exactos. Salinas, al establecer los paralelismos entre el Río de la Plata y el delta del Mississippi, planta los cimientos para la tesis más realista sobre el fenómeno. Estas áreas geográficas, los grandes puertos y estuarios de Europa y América, impiden una respuesta exacta y son, al mismo tiempo, la mejor prueba y explicación de la naturaleza de estas músicas. Los puertos de Sanlúcar y Sevilla, en el delta y el curso bajo del Guadalquivir, y el de Cádiz, vecino además al Puerto de Santa María, en la boca del Guadalete; el de Nueva Orleans, en el golfo del Mississippi, y el de Nueva York en la desembocadura del Hudson; La Habana, puerto de paso casi obligado en el límite del Mar Caribe; y, naturalmente, Montevideo y Buenos Aires, en el estuario del Río de la Plata; todos estos lugares están estrechamente vinculados a la explosión de géneros musicales mestizos, cuyos formantes vienen de mucho más atrás, pero que se popularizan o se forman a finales del siglo XIX y ya están consolidados a principios del XX. El ingente tráfico comercial, la inmigración masiva y el tipo de ocio y convivencia pasajeros que caracterizan a estos grandes puertos, y que implican una incesante mezcla de culturas, viajeros y músicas, son los factores sociológicos ineludibles que explican las brumas que ocultan y ocultarán el origen preciso de muchas de estas músicas.

¿Ha de ser casual que tanto en el jazz clásico como en el primitivo blues del Delta, en el flamenco y en el primer tango, la guitarra fuera un instrumento omnipresente? Un instrumento relativamente fácil de tocar a un nivel básico, pero suficiente, fácil de transportar, barato de producir. Un instrumento nuevo para el «Nuevo Mundo», pues aunque desde Japón a Costa de Marfil hay ejemplos primitivos de instrumentos de cuerda

frotada o pulsada, no los hay en la América precolombina. ¿Obviaremos el hecho de que el influjo de las músicas étnicas africanas sea evidente y muy diverso en los ritmos caribeños y el blues, pero muy cuestionable en el tango rioplatense, especialmente si se lo compara con el candombe, tan presente en el mismo espacio geográfico? ¿Cómo se inserta tan rápida y permanentemente en un género que ya empezaba a definirse como netamente local, el tango, un instrumento como el bandoneón, inventado en Alemania a partir de la concertina tradicional?

Como ya dije, a ojos y oídos del mundo, el tango deviene «argentino» o «criollo» cuando sus oyentes y ejecutores comienzan a nombrarlo así, pero esta difícilmente dejará de ser una cuestión nominal (que no es poca cosa). Desde el punto de vista musical y humano, todo parece conducir a que lo acojamos bajo ese sugerente epígrafe de las «músicas de los puertos», como en el poema de Raúl González Tuñón. Para el imaginario cultural nacional en formación, insistir en esta genealogía abigarrada y esencialmente mezclada, más allá de unas notas musicológicas de compromiso, convertía al tango en un género expósito, ponía en duda su «argentinidad» y recrudecía el conflicto nacional identitario. Y aquí resuenan, por última vez, los ecos del enfado de Lugones, Martínez-Estrada y los demás: ¿es que iba una música extranjera o, mejor, genuinamente apátrida, y de pobres, a convertirse en el emblema de un país de emigrantes y criollos, que todavía andaba luchando contra los malones¹²⁶ y restañando las heridas de las guerras civiles y el proceso de la Independencia?

Sin ánimo de caer en el misticismo, debemos admitir que el «carácter» o el «espíritu» de este tango cuadran mucho más al Buenos Aires que retratan Beatriz Sarlo o Blas Matamoro que al que imagina Borges. Langston Hughes, el «poeta del jazz» al que admiraba Victoria Ocampo, había pronunciado en una conferencia de 1956 las palabras que encabezan esta parte II, junto con las de Enrique Cadícamo: en aquel Festival de Newport, tras una variopinta lista de escritores, *jazz-men* y *jazz-women*, Hughes afirmaba que ya conocíamos o estábamos a punto de conocer a los padres del jazz futuro, pero que los primeros, el padre y la madre de todos, eran y serían siempre anónimos. Podemos barruntar que una mezcla de músicas locales y extranjeras empieza a distinguirse de otras previas a finales del siglo XIX, alrededor del Río de la Plata y especialmente en la orilla sur, y ese es el «nacimiento» del tango (de nuevo, como distinguiría Arthur Prior, más un

¹²⁶ El 19 de marzo de 1919 se produjo la masacre del Fortín Yunká, al norte de la actual provincia de Formosa, conocido como el último gran malón en territorio argentino.

proceso que un acontecimiento»), como lo fue el del blues en el sur de los Estados Unidos. Pensar en todos estos géneros y subgéneros musicales como en «las orillas de un ancho río», bien en un sentido metafórico, bien en el geográfico —el ancho río sería, claro, el Océano Atlántico—, es a todos luces la manera más rentable de comprender su naturaleza y sus implicaciones.

Huelga decir que, al contrario de lo que podían sostener sus detractores más patrioterros, el carácter transnacional del tango, antes que socavar su valor intrínseco, lo enriquece. De igual modo, pensar en la literatura rioplatense como en un espacio abierto, y, si se quiere, como si este espacio fuera precisamente el Río de la Plata, puede ser más iluminador que forzar unas fronteras por las que la propia literatura terminará por desbordar. Por este ámbito literario, el del estuario del Plata, la elusiva «literatura del tango» cruza dejando un amplio surco, cuyos límites, como la estela de un barco en el agua, son móviles y se difuminan según se aleja la popa. La estela central, sin embargo, se distingue con claridad y es un rastro, un registro fiel del rumbo de la nave, que puede leerse y recordarse con relativa precisión.

¿Es el centro de la estela el centro del canon literario, hay una correspondencia directa entre lo más canónico y lo más representativo, dentro del vector tango? Parece que no, no en la mayoría de los casos, cuanto menos. «Nada es tan deforme como una obra maestra», escribió Enrique Cadícamo en «Luz verde», texto inicial de sus memorias, publicadas póstumamente:

Lo más desconsolador que encontré a mi paso fueron los que yo creí los grandes libros de mis contemporáneos, las grandes estatuas, las pinturas inmortales, los grandes pensamientos, los elogios a los escritores terriblemente ilustres, topándome de pronto con alguna librería de atiborrada vidriera promocionando la obra maestra recién extraída del horno [...]. En cualquier día que el siglo le diga a mi materia: «Duerme... vuelve a ser polvo. Adiós», ustedes, los «inquilinos de la noche», continuarán andando... andando... (Cadícamo, 2015: 17-18).

El surco del tango, es evidente, está formado por algunas «obras maestras recién extraídas del horno», la última de ellas las celebradas conferencias de Borges, cocinadas o *recalentadas* por otros autores, de *El tango* (2016), pero no son mayoría. Muchas lecturas que he recorrido aquí están —ahora, mientras escribo— en los márgenes del canon o fuera de él, aunque algunas de ellas gozaron de una popularidad fugaz en su momento de aparición. Cuando antes dije que el tango «fue algo que ocurrió», y que su

registro más evidente en la literatura sería por fuerza incompleto y efímero, tenía también en cuenta estas líneas de Cadícamo, otro testigo y, en su caso, protagonista que, como José María Podestá, «estuvo allí». La metáfora del ancho río, del medio líquido y móvil, símbolo heraclítico repetido ya mecánicamente, acoge también el carácter pasajero de los fenómenos musicales populares, que no han pasado sin rastro, pero a nuestros ojos suelen aparecer en las formas cristalizadas por la tradición y el mercado, como es el caso del tango. Cuando Cadícamo hace hincapié en la fugacidad de su propia vida (algo nada infrecuente, claro, en unas memorias literarias), inmediatamente después de manifestar su extrañeza y rechazo por las formas de cultura oficialmente consideradas como «obras maestras», al mismo tiempo contrapone el tango y la biografía del tanguero —la suya— a todo lo anterior.

De ahí que el estudio de estos cruces esté condicionado por tantos ámbitos colindantes a la mera expresión musical o la literaria, y de ahí, también, el recurrente intento por parte de la crítica seria de rescatar un retrato fiel no solo del producto de tales expresiones, sino también del momento, el lugar y las personas que lo alumbraron. El *desideratum*, aquí cumplido parcialmente, de ahondar tanto en textos marginales como en zonas ensombrecidas o sobreexpuestas del canon, responde precisamente a la naturaleza fluyente y pasajera del fenómeno, a fin de cuentas reconocida o implicada por buena parte de sus protagonistas y comentaristas. Del mismo modo que raramente la historia del canon basta para resumir la historia de la literatura, los reflejos del tango ofrecidos por el canon literario no bastan para ilustrar la historia del tango en la literatura.

En aquel capítulo de *Evaristo Carriego* escribía Borges que en el tango también verían los argentinos «un espejo de sus realidades». Esta es la última iteración de la analogía del río, no explicitada por Salinas; aquella en la que el tango y su paso por las aguas del Plata devienen un espejo en el que la cultura argentina y la uruguaya acuden a mirarse, con rostros distintos, durante todo el siglo XX, y manos diversas escriben sobre el rostro que contemplan¹²⁷. El inventario de esas manos está por completar, y parece evidente que este campo de estudio ha sido y es un terreno fértil en el que quedan grandes espacios por recorrer, como el del contexto uruguayo o el de las provincias argentinas, o la puesta en relación entre las expresiones de ambas orillas.

¹²⁷ En el ya caso clásico *El agua y los sueños* (1941), Gaston Bachelard habla largamente de los valores especulares del agua, incluyendo un desarrollo del mito de Narciso.

Unas páginas antes dije que era necesario entender que la literatura del tango había realizado ya un recorrido completo que incluía su clausura, lo cual no significaba que el tango hubiera desaparecido o tuviera que desaparecer de la literatura, ni que esta a veces se ocupase de aquel, puntualmente, con el mismo arrobó de los últimos años de la década de 1920. A través del ejemplo de Blaisten en la antología de Anagrama parecía evidente que en la década del 90 los escritores inteligentes se habían dado sobrada cuenta de ello, y escribían en consecuencia. Hay, no obstante, dos textos recientes —publicados ya durante la escritura de este trabajo— que servirán para matizar lo que dije acerca de la clausura del género; dos sugerencias acerca de la dirección y la hondura del surco del tango en la actualidad.

El primero de esos textos es una columna de prensa. En *Interpretación del tango*, como vimos al principio, Ramón Gómez de la Serna había escrito aquello de que «cada cual será hijo del tango de su tiempo», y «tendrá la edad que marque el tango que más cantó en vida»; muchos años después, en un artículo breve de su sección *Alta Fidelidad* en el diario argentino *La Nación*, Fernando García cuenta cómo, cruzando la frontera entre República Checa y Alemania, comenzó a sonar en el autobús «Time waits for no one», de los Rolling Stones. «[La canción] anuncia mi regreso a Buenos Aires mejor que ningún tango», escribe García, «porque a fin de cuentas es uno de mis tangos» (García, 2018). Vale la pena reproducir aquí su explicación:

¿Qué es un tango sino aire de Buenos Aires envasado en un conjunto de sonidos? Es eso entonces lo que supone que al escuchar, lejos de la sobreedificada pampa nuestra, la concurrencia en el tiempo y espacio de un piano, cuerdas, bandoneón y una voz, el cuerpo se estremezca. Pero como observaba Libertella sobre Goyeneche, el tango también se escapó un día de sí mismo para depositar su esencia melancólica en cualquier tipo de sonido que contenga aire de Buenos Aires. La condición es haber vivido el suficiente tiempo en esta ciudad como para que la esencia se impregne en los huesos. Y así cargamos, como puertos USB andantes, con nuestros propios tangos que no necesariamente son lo que genéricamente llamaríamos «un tango». Esto quiere decir que cualquier música puede devenir «tango» si las condiciones originales de su escucha se comprenden dentro de esta psicogeografía. Pero no se trata ya tanto de música sino de que la música pueda provocar lo que Proust estableció para nuestra cultura en el asunto de la magdalena de *En busca del tiempo perdido*. Lo importante es saber hasta qué punto un sonido es capaz de proustituirnos [sic.]: viajar lejos y en el tiempo de regreso donde quiera que se esté (*id.*).



Osvaldo Pugliese y Fito Páez en la Avenida Corrientes, 1989 (fotografía de Carlos Sarraf).

Aunque parece imposible no acusar aquí parte del esencialismo y el sentimentalismo que ya hemos señalado en escritores anteriores, la vuelta de tuerca al concepto del tango como estimulante de nostalgias bien merece un comentario. Desde luego, puede leerse como solo un juego retórico, pero, al mismo tiempo, no quisiera ignorar que la última frase del párrafo, dejando a un lado la broma sobre Marcel Proust, se ocupa de las mismas cuestiones que planteé por extenso en la parte I y que recuperé ocasionalmente en esta: música, tiempo, espacio y memoria tienden a aparecer juntos en los autores que se preocupan especialmente por la primera. Aquí, la identificación del tango con la idea de la biografía musical del porteño es tan estrecha que el significado de la palabra es forzado por el hablante: «tango» será cualquier música de mi ciudad y mi juventud que active mi memoria, que dispare mi nostalgia. No hace falta insistir en que esto es un juego momentáneo, confinado a la fugacidad de la columna de prensa, pero aun así apunta a algunas realidades importantes. En el apartado, 2.2, en la charla que se transcribió ya en el 76, Borges y Sábato comentaban el advenimiento de Bob Dylan, Joan Baez o los Beatles como quien mira pasar un río desde la ribera, pero García nació después, mucho después, y creció sumergido en las aguas nuevas.

Viene a la memoria aquella foto célebre (p. anterior) en la que un joven Fito Páez, con lo que en aras de la concisión llamaremos una «estética rockera», aparece junto a un anciano, sonriente y trajeado Osvaldo Pugliese. Fito, risueño, finge que toca el bandoneón del tanguero, mientras su Fender Bronco descansa ante Pugliese, apoyada en la silla. Al fondo, difuminado, se distingue el Obelisco de la avenida 9 de julio. La fotografía parece jugar a resumir la tradición musical de Buenos Aires de muchas décadas y fundir los estratos temporales en uno solo: si el Obelisco al fondo representa la ciudad dos veces fundada, Pugliese y Fito representan dos de sus principales estratos musicales. Y si la foto pudo hacerse al pie del obelisco, infiltrarse de otros valores simbólicos, pero los músicos están de pie en la calle, que es donde han vivido su vida el tango y el rock.

Si consideramos la foto, además, como una representación bienhumorada del cambio de testigo generacional y musical (los ancianos tangueros a los jóvenes rockeros), la alegría de los músicos y el clima general de broma parecen sugerir que la transición fue natural, pacífica, y que en modo alguno lo nuevo invalida lo viejo. A diferencia de las capas del suelo, donde las obras nuevas tienden a eliminar o sepultar las antiguas construcciones, los estratos musicales de una ciudad y sus generaciones pueden superponerse —como pueden hacerlo los estratos literarios—, y coexistir en una

fotografía o en los afectos personales de los oyentes (es decir, ahora, en sus *playlist* privadas, en sus *smartphones*).

El segundo texto es la última obra hasta la fecha de Tamara Kamenszain, *El libro de Tamar* (2018). Los lectores habituales de Kamenszain, de Héctor Libertella o de ambos ya saben que los escritores estuvieron casados durante muchos años, luego se divorciaron, y así quedaron hasta la muerte de él en 2006. El punto de partida para *El libro de Tamar* es, precisamente, un poema que Libertella habría pasado por debajo de la puerta de casa de ella, ya divorciados, un poema escrito a partir de re combinaciones del nombre o los fonemas del nombre «Tamara»: «Arma trama, ama: / ¡ara mar!», etc. La escritora aprovecha el suceso para recordar algunos episodios de su vida con (y sin) Libertella, pero, aunque los avatares de la relación de pareja son los que vertebran el librito —apenas 90 páginas—, en realidad Kamenszain va tejiendo una suerte de ensayo autobiográfico donde se entrecruzan sus lecturas personales, sus vivencias y reflexiones y, a menudo, las de los amigos comunes y los compañeros de generación: [Iris] Josefina Ludmer, Ricardo Piglia, María Moreno... El libro, en fin, es mucho más que unas notas confesionales acerca de un exmarido difunto, y, aunque no rechaza la emoción, está blindado contra el sentimentalismo y la cursilería.

Sin embargo, en el capítulo «¡Ara mar!» (Kamenszain, 2018: 51-53), muy breve y dedicado por entero al alcoholismo de Libertella y a la imposibilidad de Kamenszain para «salvarlo», aparece por primera vez un tango, «Los mareados»¹²⁸, cuya letra trata el mismo tema: un romance atravesado por la ingesta de alcohol, cuyo fracaso se da por hecho en la letra. «Ramat. 2 de julio de 2000» (*ibid.* 55-60), el siguiente capítulo comienza con la referencia a otra canción: «hay otro tango muy poco conocido, con música de Osvaldo Berlingieri y letra del ignoto Óscar Núñez, que se titula “Tamar” [...]» (*ibid.* 55). Es un capítulo acerca de la herencia hebrea de la autora; el tema del tango «Tamar» se elide y solo se recupera al final del siguiente capítulo (*ibid.* 64), en el que vuelve sobre la ruptura con Libertella; y para cerrarlo, cita una estrofa de la letra: «Yo sé que al irte / entre tus manos juntas / un ramo de preguntas / quedó sin contestar» (*ibid.* 64).

Algo más adelante, muy cerca del final del libro, en «Arma Trama, Ama», Kamenszain transcribe un poema propio, extraído de su libro *Tango Bar*, y que resulta

¹²⁸ «Los mareados», Juan Carlos Cobián / Enrique Cadícamo (1942). Como «Sentimiento Gaucho», el tango censurado con letra de Caruso que mencionaba R. Horvath (*vid.* apartado 2.1.5).

ser, como ella misma explica, «una reescritura de partes del tango “Mensaje”». (*ibid.* 79). La autora explica la historia del tango, la historia extratextual de la canción: la música, anotada pero sin letra, la había rescatado la mujer de Enrique Santos Discépolo tras la muerte de este. A petición de ella, Cátulo Castillo le puso letra, pero lo hizo más de un año después de recibir el papel, que ya había olvidado. Kamenzain, cuenta ella al principio del librito, tardó quince en «responder» literariamente al poema de su ex.

«Tamar», último capítulo del libro, consiste en apenas dos páginas que preceden a un largo poema final. Justo en la página anterior, todavía en «Arma Trama, Ama», Kamenzain alcanza uno de los pocos momentos abiertamente emotivos del libro; ahora titularía su poema «Mensaje», sin dudarlo, «Mensaje por Héctor Libertella»: «porque hoy, sin ruborizarme, tengo que decir que este es, o por lo menos quiso ser, un poema de amor inspirado en lo que los letristas del tango, nuestros más grandes poetas, saben componer como nadie» (81). La rima de las letras del tango, considera, «tiene ese toque de cacofonía que, como en el rap, golpea y golpea sobre los asuntos de la vida para que aparezcan en su verdad» (*id.*).

Unas páginas antes, en uno de los capítulos «colectivos» en el que rescata recuerdos de y con sus compañeros de generación, escribe: «me pregunto si, a esta altura, los de mi generación estamos queriendo dejar testimonio porque ya estamos viejos. ¿Será que reblandecemos intentando escribir memorias al estilo de Neruda en *Confieso que he vivido*? Espero que no» (75). En literatura hay una línea delgada que separa emoción de sentimentalismo, parecida a la que puede separar la reflexión sobre el pasado de la nostalgia más improductiva. Kamenzain, como Fernando García, como Libertella cuando escribía sobre Goyeneche, demuestra que se puede seguir escribiendo sobre y con el tango sin estetizarlo o desnaturalizarlo, asumiendo el lugar que tiene en el imaginario cultural de los argentinos y que este lugar, en las aguas del ancho río, ha de ser por, fuerza, cambiante.

También la música cava un surco en la literatura, aun más confuso y agitado por las corrientes del río. Este surco los forman, en realidad, remolinos y estelas colindantes, con tendencia a entrecruzarse; ya sean las de los escritores músicos en el tejido literario nacional, ya las de la música en la obra de los escritores. No se trata de negarse a indagar en los orígenes, causas y rumbos de estas escrituras, tanto en las de los autores del tango, como en las de Moyano y Hernández, sino de reconocer la naturaleza porosa de los códigos expresivos, de las parcelas de la cultura nacional, y la complejidad del cruce entre música y literatura. La música en la prosa de nuestros dos autores, o el tango en la del

país, son, sin duda, vectores cuyo trazo ilumina zonas de penumbra en la trama de una literatura, algunas, eso sí, más transitadas que otras. Como demuestran las páginas precedentes, en especial las dedicadas al grupo *Sur*, en este campo en particular los apriorismos arraigados o las posturas teóricas e ideológicas demasiado rígidas, como un gusto musical demasiado cerrado o las orejeras de un caballo de tiro, nos impiden ver y escuchar con claridad.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Conclusión

Como si hablara del «misterio negro» y el «misterio blanco» hernandianos, Jeanne Hersch afirma en *Tiempo y música* que «existe una música oscura y una música clara, al igual que existen una poesía oscura y una poesía clara o, de un modo más general, un arte oscuro y un arte claro» (Hersch, *op. cit.* 48); aunque no es imposible que Hersch haya leído a Felisberto Hernández en sus traducciones francesas, la idea de una «poesía clara» frente a una «oscura» dice tomarla de Raïsa Maritain. Cómo es la «música oscura» es algo que podemos deducir de la idea que nos da Hersch de la otra, la «clara»: «la melodía más clara, la más desnuda, es asimismo aquella cuyo misterio resulta más impalpable, la que menos permite el gesto avieso del crítico o el conferenciante: ellos no tienen ascendiente sobre esta claridad. Es ahí donde el misterio es más profundo» (*ibid.* 49).

Jankélévitch ya había advertido contra las metáforas visuales para hablar de la música, pero cuesta olvidar esa expresión de Adorno, su intento de perfilar el «misterio» de la música, que sería «*como un exceso de luz que deslumbra los ojos*» (la cursiva es mía). Décadas antes, en una de sus notas sobre estética, Erik Satie había escrito que la música de Stravinski se caracterizaba por la «transparencia sonora»: «es esta la cualidad que encontramos siempre en los Maestros puros», apunta, «que no dejan nunca “residuos” en su Sonoridad —residuos que encontraré siempre en la “materia musical” de los compositores impresionistas, & incluso en la de ciertos músicos románticos, ¡desgraciadamente!» (Satie, 2005: 69).

Traer al texto literario «la melodía más clara, la más desnuda» ha sido la tarea de los escritores músicos que traté de describir en estas páginas. En la parte I, bajo la hipótesis general de que esta era su voluntad; en la parte II, asumiendo que a menudo lo

harían por descuido, incluso, en ocasiones, con fines que no eran ni musicales ni literarios. Aquí, porque el enunciado de Hersch es en el fondo de naturaleza ética, la idea de una «música clara» comienza a enturbiarse si atendemos a los combates de guerrilla de las revistas literarias o a las tentativas *a fortiori* de rentabilizar tradiciones textuales desnaturalizadas, pero al cabo la música siempre es inocente; ¿es que puede ser otra cosa? Difícilmente; uno de los axiomas más sugerentes que afloraron en la comparación inicial entre música y literatura, que justifica con carácter retroactivo la alambicada geometría astronómica del voluntarioso Kepler, asevera que, a diferencia de las lenguas naturales, la música no puede mentir.

Conviene esperar respuestas de distinta naturaleza de las partes I y II, aunque en esencia la pregunta era la misma: más allá de hacer que su narrador indique que está sonando un tango, o de titular una novela igual que una pieza musical, ¿cómo salvamos los escritores la distancia entre discurso musical y discurso literario? ¿Hay, en verdad, una manera fiel —una que nos convenza de su verdad— de trasvasar algo de aquel discurso en este? Y, si la hay, ¿cuál, o cuáles, y cómo podemos leerla(s)? El motor de la Parte II es un abanico de preguntas idénticas a las de la primera, pero el método es distinto, y añade una nueva incógnita: ¿pueden distintos grupos y generaciones de individuos, o también individuos solitarios, realizar un movimiento similar, pero aumentado a escala social? ¿Pueden esos individuos, con sus contribuciones reunidas y superpuestas, entretejer la música no en la obra de uno solo de ellos, o en un grupo de textos generacionales, sino en la trama mucho más compleja de una literatura nacional?

En el caso del tango, como a menudo entran en juego las letras y sus propias cargas semánticas, la respuesta debe partirse en dos, y luego llegaremos a ella. Pero, por lo que atañe a Hernández y Moyano, la mayoría de las operaciones que hemos examinado en los capítulos 1-3 pasan por considerar, una vez siguiendo a Jankélévitch, la música como un lenguaje de lo *inefable*, que no de lo *indecible*. En el capítulo 1 planteé primero un recorrido cuyo objetivo último era, precisamente, responder a las dos primeras preguntas, del que se desprenden algunas conclusiones que ahora trato de sintetizar: primero, que hay una base común a lo que ahora consideramos lenguaje y música en la historia profunda de la cultura occidental (o sea, en la Grecia preclásica, y aún antes), y que de esa base quedan dos ecos principales, diferenciados: sus vestigios más evidentes, que están en el ritmo y la sonoridad de la poesía; y los menos visibles, decantados en una cierta pulsión melancólica en los escritores músicos que son conscientes de ese pasado y toman fuerzas para reimaginar esa unión, pero en sus propios términos —pues,

naturalmente, una imitación más literal de la μουσική helénica terminaría, como les sucedió a los florentinos de la *Accademia*, en la ópera. Segundo, que la ilusión generalizada de que la música tiene un *contenido* —uno que trascendería su *forma*, aquí provisionalmente separada de aquel—, y que dicho contenido podría ser fielmente traducido, se fundamenta sobre todo en convenciones sociales aprendidas y en respuestas que nos parecen orgánicas, gracias a un equilibrio entre el respeto y la violación de las leyes de la música. Así pues, hay una *gramática* musical, pero, a diferencia de la de las lenguas naturales, puede ser deshecha y refundada infinitas veces, de muy distintas maneras. Aún así, por norma general la existencia verificable de esa gramática y el registro de la alteración de los afectos en la escucha contribuyen a apuntalar la ilusión de un significado análogo al de la poesía.

Por lo demás, y aunque hay muchos ejemplos «menores» de diferencias y semejanzas entre discurso musical y discurso literario, las que siguen son las principales. La primera, que música y lenguaje comparten y ostentan la exclusividad de su extensión en el tiempo físico, externo a la obra (aunque la música se revela proclive a declarar una segunda temporalidad propia, interna), pero no comparten la capacidad polifónica de la música; cuando se habla de polifonía lingüística, esta solo lo es como metáfora de la otra, pues es sucesiva, y no simultánea, y cuando es simultánea es ininteligible. He aquí, pues, una de las funciones que los escritores músicos parecen confiarle al «otro» discurso, como se puede ver en el Capítulo 3: cuando la música venga al texto, debe traer consigo su sentido del tiempo.

La segunda pareja principal de semejanzas y diferencias depende de lo que acabo de decir sobre las gramáticas del lenguaje y la música. Hemos acordado que, sea cual sea el objeto de la música, ambos discursos significan, es decir, ambos se configuran y ofrecen como signos. El signo lingüístico, frente al musical, tiene la prerrogativa de la precisión, y también la de poder referirse a sí mismo, en virtud de su poder para decir al fuera-de-sí. El signo musical no puede ser exacto, puesto que es inefable (sabemos que significa pero no sabemos qué, una ignorancia que no es limitadora sino fértil), pero en su inexactitud despliega una capacidad infinita para significar, una *pansemia* virtual que se realiza en su posibilidad misma. He aquí otra de las expectativas que el escritor músico espera ver cumplidas: la música en el texto traerá consigo esa pansemia posible, que sugiere o incluso garantiza un más allá del lenguaje al artista, que no quiere renunciar del todo al lenguaje que dejó para escoger el otro.

El capítulo se cierra con una propuesta metodológica que, aunque se opone a otros sistemas que analizo brevemente por sus limitaciones instrumentales, no los rechaza de plano, sino que propone incluir entre sus recursos propios aquellos ajenos que puedan adaptarse a un paradigma menos estricto en la selección de sus herramientas: han de ser los objetos artísticos —aquí, los textos— los que reclamen el número y el orden de procedimientos «críticos» para su examen, y no viceversa, como proponía Noé Jitrik. Queda así establecido que el lenguaje articulado y la música se parecen menos que los resultados de su acción, y que ahí, en la coyuntura entre ambos, se puede construir un lenguaje metafórico que nos permita entender un código en los términos del otro, o, como lo plantea Jitrik, «se producen travesías entre objetos situados en diferentes series; de lo que parecía irreductible de un objeto se puede desprender algún esquema, alguna regla que permite ingresar en el universo de otro en principio incomparable» (Jitrik, *op. cit.* 24).

Elegí tres procedimientos generales para establecer esas travesías entre la música, en tanto que lenguaje independiente y semillero de ideas estéticas, y la música contenida en los textos. Estos procedimientos, de acuerdo con la teoría planteada, deben responder, en cada objeto, a sus rasgos más susceptibles de ser entendidos en los términos de la otra serie, por lo que el método no consiste tanto en la aplicación rígida de una sola teoría (pongamos la semiótica de raíz estructuralista) como en la articulación de distintos principios teóricos que den cuenta, de la manera más completa, del mayor número posible de facetas de ese objeto.

El primero de esos procedimientos se ha desarrollado en el capítulo 2, y su objetivo principal es mostrar qué partes de la tradición musical externa a los textos les sirven de modelo. Un comentario introductorio a la presencia de la música como tema, motivo y figura retórica sienta las bases para distinguir, más adelante, cómo evoluciona el discurso implícito acerca de la música a lo largo de la obra de Moyano y Hernández, y el examen de esta evolución desemboca, al final del capítulo, en la descripción del conflicto entre lenguajes como problema feliz, como potencia generatriz de la obra: el gran tema que subyace a los otros temas, que se manifiesta más bien como un motivo recurrente, es la reflexión intrínseca acerca del (los) discurso(s) en sí. Si estos son los extremos del capítulo, el núcleo está dedicado a una reflexión acerca de cuál puede ser la estructura musical más adecuada para proponer un modelo de transposición formal músico-literario. El modelo de la fuga cumple con las condiciones ideales, a saber, unos principios estructurales sólidos e innegociables, y una gran flexibilidad interna para el desarrollo de

motivos y procedimientos de variación y contraste; la sucesión de voces característica del contrapunto, polifónico, pero con tendencia a alternar el de dominio de cada voz, encaja mejor que otras con la polifonía virtual del lenguaje, y con la complejidad de los estratos temporales en algunos relatos de Felisberto Hernández y Daniel Moyano. Calvin S. Brown reclamaba «detalle» en los paralelismos estructurales, rigidez en las formas a comparar; mi propuesta está encaminada a hablar no de correspondencias exactas entre partes discretas de texto musical y literarios, sino de principios constructivos compartidos que se pueden señalar a partir de nociones como sucesión, función, jerarquía o repetición, y no tanto con una comparación de número de compases frente a número de frases, o modulaciones tonales frente a cambios de registro, etc.

La otra forma de influencia exógena de la música en el texto se produce a través de los principios estéticos de determinados movimientos, escuelas o compositores que prueban su especial relevancia para los escritores, y cuyas huellas parecen distinguibles en el texto. Planteo, entonces, una lectura de la narrativa hernandiana a partir de la indeterminación de su prosa y los principios de la vanguardia musical que representó el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena, y una interpretación de algunos textos de Moyano a la luz de la poética y la biografía de Ludwig van Beethoven y, muy especialmente, del cambio de paradigma en la estética y la filosofía de la música en cuyo centro estuvo su obra en las primeras décadas del siglo XIX; para esta tarea, encontré la asistencia del poeta español Félix Grande, que ha leído a Moyano en términos parecidos, y escribió *Mi música es para esta gente* en el 78, recordando el libro homónimo de Daniel Moyano de 1970.

El capítulo se completa con un apartado dedicado a destacar la casi segura influencia que debieron ejercer la obra y la figura del compositor Erik Satie sobre Felisberto Hernández. La suma de estos análisis sustenta la segunda tesis principal de este capítulo, de acuerdo con la cual Moyano y Hernández son herederos muy conscientes de dos tradiciones estéticas separadas por la crisis que atravesó la música europea en torno a 1900. La de Daniel Moyano es la estética del sentimiento y la expresividad, tiene un profundo sentido de la colectividad y una dimensión ética fácilmente distinguible, y tiende a la comunicación y la exteriorización del yo; es la heredera de la música de Beethoven y el Romanticismo que le sigue, y de algunos principios filosóficos esenciales del idealismo alemán. La de Hernández, en cambio, es una estética dominada por el fenómeno de la lítote o atenuación, una noción que Jankélévitch aplica a la «nueva música», es decir, a la mayoría de tendencias modernas que siguieron al impresionismo

europeo, dejando de lado el expresionismo o el posromanticismo wagneriano: la música ensimismada de Satie, de Debussy, de Stravinski, que no ha de recurrir a la presunta expresión exacerbada de las emociones, ni comparte las altas aspiraciones de la música romántica tal y como la describen E. T. A. Hoffmann, Hegel o Schopenhauer. Esta es una música que mira hacia dentro y que es, en sí misma, su principal asunto y su principal preocupación. Leídos desde estas posiciones relativas, no antagónicas pero sí discordantes, los discursos de los escritores músicos parecen acentuar tanto su unicidad como su dependencia de la música y sus capacidades especiales, es decir: la raigambre música de Moyano y Hernández no es la misma, pero el patrón de las raíces, aunque se hundan en tierras distintas, es casi idéntico.

En el capítulo 3 pongo en práctica el segundo procedimiento general, que funciona al contrario que el primero. Consiste, esencialmente, en la explicación de las funciones de la música desde dentro del discurso literario, esta vez, en lo que hemos convenido en considerar una capa más profunda de la trama textual: el otro discurso, complementario de este, se manifiesta como una presencia endógena que modifica los parámetros de los mundos narrados, y estos parámetros de la ficción, en esencia, son el espacio y el tiempo —o, para Bajtín, el cronotopo; para Einstein, el espacio-tiempo— en que se mueven los personajes. En el caso del espacio, el análisis está planteado como un proceso en tres tiempos: tras una guía descriptiva del concepto de «paisaje sonoro», se describen las experiencias de personajes y narradores en las que el espacio está mediado por la música, bien porque así se expresa la hostilidad hacia los personajes, bien porque así tratan estos de encontrar y proteger su lugar en él (tocando música, modificando o creando espacios sonoros); o, sencillamente, porque los personajes transitan por un cosmos cuyas partes infinitas están unidas por una red de música, y porque la música, hija de las matemáticas, descubrimiento de la naturaleza y no creación del hombre, es la que guarda sus secretos. A lo largo de esas páginas se mantiene la presencia de la tradición de la Música de las Esferas, a la que Daniel Moyano se refiere explícitamente en varias ocasiones, y que constituye la base mitológica para varias obras como *Libro de navíos y borrascas* o *Tres golpes de timbal*, donde la ficción sería insostenible sin la premisa de un cosmos hecho de música, y volcado en ella y su lenguaje secreto; casi todo lo «fantástico» moyaniano se explica por el apego a esta cosmovisión clásica, matizada a menudo por rudimentos científicos contemporáneos. Si en Hernández la música puede ser un medio para acceder al misterio, en Moyano es *el* misterio, y no tanto la explicación de los prodigios como su fuente.

En la segunda parte del capítulo planteé, con ayuda de la noción de «tiempo no pulsado» de Gilles Deleuze y la de «duración de eternidad» de Jeanne Hersch, algunas estrategias para distinguir el influjo del tiempo musical sobre el tiempo del relato. Como dije al principio, y tantos han señalado tantas veces, el tiempo es la preocupación central del escritor y del músico y, si bien las alteraciones temporales en la ficción no son, ni mucho menos, patrimonio exclusivo de la música, creo haber ilustrado cómo en la literatura de Moyano y Hernández hay una tendencia a los tiempos no pulsados, sobre todo cuando ambos se acercan al final de su producción. Esto va más allá de los efectos de la música en la ficción sobre el tiempo de la ficción, y propicia una manera cambiante de concebir la organización y los estratos temporales del relato, de modo que no solo tiene que ver con lo que el tiempo hace a los personajes sino, más bien, con lo que el narrador hace con el tiempo. Cuando el trauma infantil y el trauma del exilio se combinan con estos elementos, como sucede en *Dónde estás con tus ojos celestes*, las alteraciones temporales se intensifican, y la memoria del músico toma el timón inseguro de la narración, inundada por la música, como la casa de la señora Margarita está inundada de un tiempo que solo parece circular a capricho de su dueña, arrullando a sus ocupantes con el rumor.

En la parte II llegamos el tercer procedimiento, que depende estrechamente del concepto de vector que describí en la Introducción, y que aquí considero que toma pleno sentido. El procedimiento es sencillo: seguir la estela de la música, y detenerse en los meandros, donde se acumulen los conflictos (Borges frente a Sábato, la provincia frente a Buenos Aires y esta frente al Meridiano intelectual, Lugones frente a los martinfierristas, Adán Buenosayres frente sí mismo...). El avance y retroceso del vector tango por la matriz de la literatura argentina va iluminando zonas de sombra, encontronazos, pillerías y despistes, y muestra el crecimiento parejo y las varias formas de retroalimentación entre un género musical y sus reflejos literarios. Desde luego, la intención de decir algo acerca del tango en literatura anima este recorrido, pero llegados aquí considero que quizá lo más relevante de estos procesos de lectura sea más bien la posibilidad de decir algo acerca de —en este caso— la literatura argentina a través del tango.

Este trabajo comienza una tarea que no considero completa, pero en la medida de lo posible he querido proponer algunos caminos que, desde esta perspectiva, son prometedores para la lectura de estos y otros escritores músicos, o para la lectura de fenómenos como el del tango en el Río de la Plata, y para continuar la del mismo,

naturalmente. De lo que he propuesto hasta aquí se sigue que todas las líneas en que trabajé pueden ser ampliadas, y así lo creo; su ampliación, asimismo, conllevaría un trazado más limpio de sus límites. En cuanto a la Parte II, hay caminos secundarios que dejé de lado, y que creo que sería importante recorrer para estudios futuros. Los más prometedores, a mi juicio, pasan por realizar vaciados de la prensa (cultural) de la época, incluidas publicaciones como la denostada *El alma que baila*, y pasan también por aplicar todo lo dicho al Uruguay, tratando el Río como el espacio de cruce y convergencia cultural que sigue siendo. Considero, asimismo, que las estrategias de lectura propuestas en la parte I podrían aplicarse a otros autores, y que solo con el uso podrían refinarse. Hay algunas figuras, como la del uruguayo Leo Maslíah, que reclaman también lecturas interdisciplinarias y este era, al fin y al cabo, el objetivo central de esta tesis: pensar, probar y mejorar formas de leer a los escritores músicos, y que tales formas tuvieran la posibilidad de emprender nuevos caminos.

Johannes Kepler escribió, al inicio del capítulo 7 de su *Armonía de los mundos*, el *Harmonices Mundi* que publicara en 1619:

Seguidme, músicos de hoy, y juzgad el asunto mediante vuestras artes, desconocidas para la Antigüedad. En estos últimos siglos, tras dos mil años en el útero, la naturaleza siempre pródiga os ha producido finalmente para ofrecer la primera verdadera imagen del universo. A través de vuestros contrapuntos de numerosas voces y a través de vuestros oídos ha sugerido lo que hay en su seno más íntimo al intelecto humano, el hijo más amado del Creador (*apud* Godwin, 2009: 305).

Tal vez Kepler llevó hasta el final su acto de fe, y verdaderamente no supo que mentía. Esta exhortación encabezaba el capítulo en el que Kepler iba a defender que cada planeta estaba afinado en una frecuencia determinada, en un intervalo de distancia variable dependiendo del planeta y de su órbita. Así, según el momento y sus posiciones relativas, los planetas irían armonizando unos con otros, pero raramente o nunca los seis a la vez: a más planetas, mayor tiempo necesario para que todos coincidan en notas consonantes dentro de un mismo acorde. «Creo incluso», admite el astrónomo, «que puede ser imposible que esto haya ocurrido dos veces por una evolución precisa: una armonía tal podría indicar más bien el principio del tiempo, del que procede toda la edad del mundo» (*id.*).

La belleza de la idea de aquel coro planetario, la armonía musical y conceptual que concitaba aquel modelo del mundo debió de seducir a su propio autor antes incluso de ponerla a prueba, como sugiere Carlo Rovelli (2018: 80); quizá la única explicación para unas conclusiones tan fantásticas por parte de un astrónomo tan brillante y metódico. Además, todavía faltaba mucho para que William Herschel descubriera Urano en 1781, y Neptuno no sería identificado como tal hasta 1846; el pobre Kepler ni siquiera había contado bien los planetas del Sistema Solar, porque solo conocía seis.

Las tesis desbocadas de la *Harmonices Mundi* guardan, a mi juicio, una doble moraleja. Por una parte, ilustran el enorme poder de convicción y seducción de la música en nuestra cultura, su fuerza para suscitar una ilusión infinita de significado en potencia; por otra, como un cartel que señala el inicio de un pantano, sirven como aviso a los que estudian y elaboran teorías. Por mi parte, confío en no haberme dejado llevar tanto como Kepler en la persecución de unas ideas que me parecían atractivas y, por tanto, verdaderas. En cualquier caso, ahora me parece natural e incluso lógico que la moraleja de Kepler se nos presente también como un boceto fiel de la tarea y de cierta *lucha* de los escritores músicos con sus materiales de trabajo, y esa es, precisamente, la lucha que intenté describir en estas páginas.

Conclusione

Come se parlasse del «mistero nero» e del «mistero bianco» hernandiani, Jeanne Hersch afferma in *Tempo e musica* che «c'è musica scura e musica chiara, così come c'è poesia oscura e poesia chiara o, più in generale, arte oscura e arte chiara" (Hersch, *op. cit.* 48); anche se non è impossibile per Hersch aver letto Felisberto Hernández in traduzione francese, l'idea di una «poesia chiara» contro una «poesia oscura» dice di averla presa da Raïsa Maritain. Com'è la «musica oscura» è qualcosa che possiamo dedurre dall'idea che dà Hersch dell'altra, quella «chiara»: «la melodia più chiara, più nuda, è anche quella il cui mistero è più impalpabile, quella che meno permette il gesto malizioso del critico o del conferenziere: essi non possono intervenire su questa chiarezza. È qui che il mistero si fa più profondo» (ibid. 49).

Jankélévitch ci aveva già messo in guardia dalle metafore visive per parlare di musica, ma è difficile dimenticare l'espressione di Adorno, il suo tentativo di delineare il «mistero» della musica, che sarebbe «come un eccesso di luce che abbaglia gli occhi». Decenni prima, in una delle sue note sull'estetica, Erik Satie aveva scritto che la musica di Stravinski era caratterizzata da «trasparenza sonora»: «questa è la qualità che troviamo sempre nei Maestri puri», sottolinea, «che non lasciano mai 'residui' nella loro Sonorità – residui che troverò sempre nella 'materia musicale' dei compositori impressionisti, e anche in quella di certi musicisti romantici, purtroppo!» (Satie, 2005: 69).

Portare al testo letterario «la melodia più chiara, la più nuda» è stato il compito degli scrittori musicisti che ho cercato di descrivere in queste pagine. Nella Parte I, nell'ipotesi generale che questa fosse la loro volontà; nella Parte II, supponendo che spesso lo facevano con negligenza, a volte anche per scopi non musicali o letterari. Qui,

poiché l'affermazione di Hersch è fondamentalmente di natura etica, l'idea di «musica chiara» comincia a confondersi se guardiamo alle dispute sferrate sulle riviste letterarie o ai tentativi *a fortiori* di recuperare tradizioni testuali snaturalizzate. Però, dopo tutto, la musica è sempre innocente: può essere qualcos'altro? Difficilmente; uno degli assiomi più suggestivi emersi nel confronto iniziale tra musica e letteratura, che giustifica retroattivamente l'astrusa geometria astronomica del volenteroso Keplero, afferma che, a differenza dei linguaggi naturali, la musica non può mentire.

Dovremmo aspettarci risposte di natura diversa dalle parti I e II, anche se in sostanza la domanda era la stessa: oltre a far capire che si sta suonando un tango, o titolare un romanzo come un brano musicale, come colmano gli scrittori la distanza tra discorso musicale e discorso letterario? C'è davvero un modo fedele –uno che ci convinca della sua verità– di trasferire qualcosa da un discorso all'altro? E, se c'è, qual è, o quali sono, quei modi e come possiamo leggerli? Il motore della Parte II è una serie di domande identiche a quelle della prima sezione, ma il metodo è diverso, e aggiunge una nuova incognita: possono gruppi e generazioni diverse di individui, o anche individui solitari, fare un movimento simile, ma aumentato su scala sociale? Possono questi individui, con i loro contributi raccolti e sovrapposti, intrecciare la musica non nell'opera di uno solo di essi, o in un gruppo di testi di una generazione, bensì nella trama assai più complessa di una letteratura nazionale?

Nel caso del tango, poiché spesso entrano in gioco i testi e le loro stesse implicazioni semantiche, la risposta dev'essere divisa in due (ci torneremo tra poco). Ma, per quanto riguarda Hernández e Moyano, la maggior parte delle operazioni che abbiamo esaminato nei capitoli 1-3 passa attraverso la considerazione, seguendo Jankélévitch, della musica come linguaggio dell'*ineffabile*, non dell'*indicibile*. Nel capitolo 1 ho dapprima tracciato un percorso il cui obiettivo ultimo era, appunto, quello di rispondere alle prime due domande, da cui si possono trarre alcune conclusioni che ora cerco di sintetizzare: in primo luogo, che esiste una base comune a quella che oggi consideriamo linguaggio e musica nella 'storia profonda' della cultura occidentale (cioè, nella Grecia pre-classica, e incluso prima), e che di quella base rimangono due echi principali, differenziati: le loro vestigia più evidenti (il ritmo e la sonorità della poesia); e quelle meno visibili, decantate in una certa pulsione malinconica negli scrittori musicisti che sono consapevoli di quel passato e pretendono ri-immaginare quell'unione, ma in termini che sono differenti –poiché, naturalmente, un'imitazione più letterale della *mousiké* risulterebbe, come è accaduto ai fiorentini dell'*Accademia*, nella creazione dell'opera. In

secondo luogo, il fatto che l'illusione generale che la musica abbia un *contenuto* che trascende la sua *forma*, qui provvisoriamente separata da esso, e che questo contenuto possa essere tradotto fedelmente, si basa soprattutto su convenzioni e risposte sociali apprese che ci sembrano organiche, grazie a un equilibrio tra rispetto e trasgressione delle norme della musica. Esiste quindi una *grammatica* musicale, ma, a differenza di quella dei linguaggi naturali, può essere disfatta e rifondata infinite volte e in modi molto diversi. Anche così, come regola generale, l'esistenza verificabile di questa grammatica e la registrazione dell'alterazione degli affetti durante l'ascolto contribuiscono a sostenere l'illusione di un significato analogo a quello della poesia.

Per il resto, e sebbene ci siano molti esempi «menori» di differenze e somiglianze tra il discorso musicale e quello letterario, quelle principali sono le seguenti. La prima è che la musica e il linguaggio condividono e mostrano l'esclusività della loro estensione nel tempo fisico, esterno all'opera (anche se la musica si rivela incline a dichiarare una seconda temporalità propria, interna), ma non condividono la capacità polifonica della musica; quando si parla di polifonia linguistica, questa lo è solo in quanto metafora dell'altra, quella musicale, poiché essa è successiva, e non simultanea, e quando è simultanea è incomprendibile. Questa, dunque, è una delle funzioni che gli scrittori musicali sembrano affidare all'«altro» discorso, come si può vedere nel capitolo 3: quando la musica entra nel testo, deve portare con sé il suo senso del tempo.

La seconda grande coppia di somiglianze e differenze dipende da quello che ho appena detto sulle grammatiche del linguaggio e della musica. Siamo d'accordo che, qualunque sia l'oggetto della musica, entrambi i discorsi significano, cioè entrambi sono configurati e si presentano come segni. Il segno linguistico, al contrario del segno musicale, ha la prerogativa della precisione, e anche quella di potersi riferire a sé stesso, in virtù del suo potere di dire ciò che è fuori-da-sé. Il segno musicale non può essere esatto, poiché è ineffabile (sappiamo che significa ma non sappiamo cosa, e questa ignoranza non è limitativa ma proficua), ma nella sua imprecisione mostra un'infinita capacità di significare, una *pansaemia* virtuale che si realizza nella sua stessa possibilità. Ecco un'altra delle aspettative che il musicista scrittore spera di vedere soddisfatte: la musica nel testo porterà con sé quell'eventuale pansemia, che suggerisce o addirittura garantisce un al di là del linguaggio all'artista, che non vuole rinunciare completamente al linguaggio abbandonato per scegliere l'altro.

Il capitolo si chiude con una proposta metodologica che, pur opponendosi ad altri sistemi che analizzo brevemente a causa dei loro limiti strumentali, non li rifiuta del tutto,

ma propone di includere tra i propri strumenti critici quelli che possono adattarsi a un paradigma meno rigido nella selezione dei suoi mezzi: devono essere gli oggetti artistici –nel nostro caso, i testi– a selezionare il numero e l'ordine delle operazioni «critiche» necessarie, e non viceversa, come proposto da Noé Jitrik. Si stabilisce così che il linguaggio verbale e la musica sono meno simili rispetto ai risultati della loro azione, e che nella congiunzione tra i due si può costruire un linguaggio metaforico che ci permette di comprendere un codice mediante i termini dell'altro, o, come dice Jitrik, «si producono travasi tra oggetti collocati in serie diverse; da ciò che sembrava irriducibile di un oggetto si può dedurre qualche schema, qualche regola che permette di entrare nell'universo di un altro oggetto in linea di principio incomparabile" (Jitrik, *op. cit.* 24).

Ho scelto tre procedure generali per stabilire questi incroci tra la musica intesa come linguaggio indipendente e la musica contenuta nei testi. Questi procedimenti, d'accordo con la teoria discussa, devono rispondere, in ogni oggetto, alle caratteristiche più suscettibili di essere intese nei termini dell'altra serie: pertanto, il metodo non consiste tanto nell'applicazione rigida di un'unica teoria (mettiamo la semiotica di radice strutturalista) quanto nell'articolazione di diversi principi teorici che diano l'idea, nel modo più completo possibile, del maggior numero possibile di sfaccettature dell'oggetto in questione.

La prima di queste operazioni è stata sviluppata nel capitolo 2, e il suo obiettivo principale è quello di mostrare quali parti della tradizione musicale esterne ai testi servono da modello. Un commento introduttivo sulla presenza della musica come tema, motivo e figura retorica pone le basi per distinguere, in seguito, come il discorso implicito sulla musica si evolve in tutta l'opera di Moyano e Hernández, e l'esame di questa evoluzione conduce, alla fine del capitolo, alla descrizione del conflitto tra i linguaggi come problema fruttifero, come potenza generativa dell'opera: il grande tema sotteso agli altri temi, che si manifesta piuttosto come motivo ricorrente, è la riflessione intrinseca sul discorso, o sui discorsi, stessi. Se questi sono gli estremi del capitolo, il nucleo è dedicato a una riflessione su quale possa essere la struttura musicale più adatta a proporre un modello di trasposizione formale musicale-letteraria. Il modello della fuga soddisfa le condizioni ideali, ovvero principi strutturali solidi e non negoziabili e una grande flessibilità interna per lo sviluppo di motivi e procedure di variazione e contrasto; la successione di voci caratteristica del contrappunto, polifonico, ma con la tendenza ad alternare il dominio di ciascuna voce, si adatta meglio di altre alla polifonia virtuale del linguaggio, e alla complessità degli strati temporali in alcuni racconti di Felisberto Hernández e Daniel

Moyano. Calvin S. Brown esigevo «dettaglio» nei parallelismi strutturali, rigidità nelle forme da confrontare; la mia proposta è volta a parlare non di corrispondenze esatte tra parti di testo musicale e letterario, bensì di principi costruttivi condivisi che possono essere evidenziati a partire da nozioni come successione, funzione, gerarchia o ripetizione, e non tanto con un confronto tra il numero di battute rispetto al numero di frasi, o tra modulazioni tonali rispetto al cambio di registro, ecc.

L'altra forma di influenza esogena della musica nel testo è prodotta attraverso principi estetici di certi movimenti, scuole o compositori che dimostrano la loro particolare rilevanza per gli scrittori, e le cui tracce sembrano distinguibili nel testo. Propongo, quindi, una lettura della narrazione hernandiana dall'indeterminatezza della sua prosa e dai principi dell'avanguardia musicale che ha rappresentato l'atonalismo della Seconda Scuola di Vienna, e un'interpretazione di alcuni testi di Moyano alla luce della poetica e della biografia di Ludwig van Beethoven e, soprattutto, del cambio di paradigma nell'estetica e nella filosofia della musica nel cui centro si situa la sua opera nei primi decenni dell'Ottocento; per questo compito, ricorro alla saggistica del poeta spagnolo Felix Grande, che ha letto Moyano in termini simili, e ha scritto *Mi música es para esta gente* nel 1978, ricordando l'omonimo libro di Daniel Moyano del 1970.

Il capitolo si completa con una sezione dedicata a sottolineare l'influenza quasi certa che l'opera e la figura del compositore Erik Satie ha esercitato su Felisberto Hernández. La somma di queste analisi sostiene la seconda tesi principale di questo capitolo, secondo la quale Moyano e Hernández sono eredi molto consapevoli di due tradizioni estetiche separate dalla crisi che la musica europea ha attraversato intorno al 1900. Quella di Daniel Moyano è l'estetica del sentimento e dell'espressività, ha un profondo senso di collettività e una dimensione etica facilmente distinguibile, e tende alla comunicazione e all'esteriorizzazione dell'io; è l'erede della musica di Beethoven e del Romanticismo che la segue, e di alcuni principi filosofici essenziali dell'idealismo tedesco. Quella di Hernández, invece, è un'estetica dominata dal fenomeno della litote o attenuazione, nozione che Jankélévitch applica alla «nuova musica», cioè alla maggior parte delle tendenze moderne che hanno seguito l'impressionismo europeo, lasciando da parte l'espressionismo o il post-romanticismo wagneriano: la musica introspettiva di Satie, di Debussy, di Stravinski, che non deve ricorrere alla presunta esacerbata espressione delle emozioni, né condivide le alte aspirazioni della musica romantica descritte da E.T.A. Hoffmann, Hegel o Schopenhauer. Questa è una musica interiore che è, di per sé, il suo problema principale e la sua principale preoccupazione. Da queste

posizioni relative, non antagoniste però discordanti, i discorsi degli scrittori musicisti sembrano accentuare sia la loro unicità che la loro dipendenza dalla musica e dalle sue capacità speciali, cioè: le radici musicali di Moyano e Hernández non sono le stesse, ma la loro origine, anche se esse affondano in un terreno distinto, è quasi identica.

Nel capitolo 3 ho messo in pratica la seconda operazione generale, che funziona in contrasto con la prima. Consiste essenzialmente nella spiegazione delle funzioni della musica dall'interno del discorso letterario, questa volta in quello che abbiamo deciso di considerare uno strato più profondo della trama testuale: l'altro discorso, complementare a questo, si manifesta come una presenza endogena che modifica i parametri dei mondi narrati, e questi parametri della finzione, in sostanza, sono lo spazio e il tempo —o, per Bajtín, il cronotopo; per Einstein, lo spazio-tempo— in cui si muovono i personaggi. Nel caso dello spazio, l'analisi viene affrontata come un processo sviluppato in tre tempi: dopo una guida descrittiva al concetto di «paesaggio sonoro», vengono descritte le esperienze di personaggi e narratori in cui lo spazio è mediato dalla musica, sia perché così si esprime l'ostilità verso i personaggi, sia perché questi cercano di trovare e proteggere la loro propria posizione (suonando, modificando o creando spazi sonori); sia semplicemente perché i personaggi passano attraverso un cosmo le cui infinite parti sono unite da una rete musicale, e perché la musica, figlia della matematica, scoperta della natura e non creazione dell'uomo, è colei che mantiene i suoi segreti. In queste pagine si mantiene la presenza della tradizione della Musica delle Sfere, a cui Daniel Moyano fa esplicito riferimento in più occasioni, e che costituisce la base mitologica di alcune opere come il *Libro de navíos y borrascas* o *Tres golpes de timbal*, dove la finzione sarebbe insostenibile senza la premessa di un cosmo fatto di musica; quasi tutto il «fantastico» in Moyano si spiega con l'adesione a questa cosmovisione classica, spesso corretta mediante rudimenti scientifici contemporanei. Se in Hernández la musica può essere un mezzo per accedere al mistero, in Moyano è mistero: non tanto la spiegazione dei prodigi quanto la loro fonte.

Nella seconda parte del capitolo, con l'aiuto della nozione di «tempo non pulsato» di Gilles Deleuze e della «durata dell'eternità» di Jeanne Hersch, ho proposto alcune strategie per distinguere l'influenza del tempo musicale sul tempo del racconto. Come ho detto all'inizio, e in molti hanno segnalato spesso volente, il tempo è la preoccupazione centrale dello scrittore e del musicista e, sebbene le alterazioni temporali nella finzione narrativa non siano affatto patrimonio esclusivo della musica, credo di aver illustrato come nella letteratura di Moyano e Hernández ci sia una tendenza verso tempi non pulsati,

specialmente quando entrambi si avvicinano alla fine della loro produzione. Questo va oltre gli effetti della musica nella finzione sul tempo della finzione, e promuove un modo mutevole di concepire l'organizzazione e gli strati temporali del racconto, in modo che non si tratti solo di ciò che il tempo fa ai personaggi, ma, piuttosto, di ciò che il narratore fa con il tempo. Quando il trauma infantile e il trauma dell'esilio si combinano con questi elementi, come in *Dónde estás con tus ojos celestes*, le alterazioni temporali si intensificano, e la memoria del musicista prende il timone insicuro della narrazione, inondata dalla musica, come la casa della signora Margarita è inondata da un tempo che sembra circolare solo al capriccio della sua proprietaria, cullando con il rumore i suoi occupanti.

Nella parte II arriviamo alla terza operazione, che dipende strettamente dal concetto di vettore che ho descritto nell'introduzione, e che qui ritengo abbia pienamente senso. L'operazione è semplice: seguire la scia della musica e soffermarsi nei punti in cui si accumulano i conflitti (Borges contro Sábato, la provincia contro Buenos Aires e quest'ultima contro il Meridiano intellettuale, Lugones contro i martinfierristi, Adán Buenosayres contro sé stesso...). L'avanzamento e il retrocesso del vettore tango attraverso la matrice della letteratura argentina illumina le zone d'ombra e i conflitti, mostrando la crescita regolare e le varie forme di *feedback* tra un genere musicale e i suoi riflessi letterari. Naturalmente, l'intenzione di dire qualcosa sul tango in letteratura anima questo viaggio, ma a quest'altezza ritengo che forse la parte più rilevante di questi processi di lettura è piuttosto la possibilità di dire qualcosa circa –è questo il caso– la letteratura argentina attraverso il tango.

Questo lavoro inizia un lavoro che non considero completo, ma per quanto possibile ho voluto proporre dei percorsi che, da questa prospettiva, si prospettano promettenti per la lettura di questi e di altri scrittori musicisti, o per la lettura di fenomeni come il tango nel Rio de la Plata. Da quanto ho proposto finora, ne consegue, e lo credo fermamente, che tutte le linee su cui ho lavorato possono essere estese; la loro estensione comporterebbe anche un disegno più definito dei loro limiti. Per quanto riguarda la parte II, ci sono strade secondarie che ho tralasciato, e penso che sarebbe importante percorrerle in studi futuri, come la cernita della stampa (culturale) del tempo, comprese pubblicazioni come la vilipesa *El alma que baila*, o l'applicazione di tutto ciò che è stato detto alla realtà dell'Uruguay, considerando il fiume come uno spazio di convergenza culturale quale effettivamente è. Ritengo inoltre che le strategie di lettura proposte nella prima parte potrebbero essere applicate ad altri autori. Ci sono alcune figure, come quella

dell'uruguaiano Leo Masliah, che richiedono anche letture interdisciplinari e questo era, dopo tutto, l'obiettivo centrale della nostra tesi: pensare, sperimentare e migliorare i modi di leggere l'opera degli scrittori musicisti, e che con tali modi si possano intraprendere nuove strade.

Johannes Keplero scrisse, all'inizio del capitolo 7 della sua *Armonia dei mondi*, il *De Harmonices Mundi* che pubblicò nel 1619:

Seguitemi, musicisti di oggi, e giudicate la questione con le vostre arti, sconosciute all'Antichità. In questi ultimi secoli, dopo duemila anni nel grembo materno, la natura sempre prodiga vi ha finalmente prodotto per offrire la prima vera immagine dell'universo. Attraverso i vostri contrappunti di numerose voci e attraverso il vostro udito ha suggerito ciò che è di più intimo all'intelletto umano, il figlio più amato del Creatore (*apud* Godwin, 2009: 305).

Forse Keplero ha portato il suo atto di fede fino alla fine, e non sapeva davvero di mentire. Questa esortazione guidò il capitolo in cui Keplero stava per difendere che ogni pianeta era accordato con una certa frequenza, in un intervallo di distanza variabile a seconda del pianeta e della sua orbita. Così, a seconda del momento e della loro posizione relativa, i pianeti si armonizzeranno tra loro, ma raramente o mai tutti e sei alla volta: più pianeti si considerano, più tempo ci vorrà perché tutti coincidano in note consonanti all'interno dello stesso accordo. «Credo addirittura», ammette l'astronomo, «che possa essere impossibile che ciò sia accaduto due volte a causa di una precisa evoluzione: una tale armonia potrebbe piuttosto indicare l'inizio del tempo, da cui proviene tutta l'età del mondo» (*id.*).

La bellezza dell'idea di quel coro planetario, l'armonia musicale e concettuale concepita da quel modello del mondo deve aver sedotto il proprio autore prima ancora di metterlo alla prova, come suggerisce Carlo Rovelli (2018: 80), forse l'unica spiegazione per tali fantasiose conclusioni di un astronomo così brillante e metodico. Inoltre, William Herschel era ancora lontano dalla scoperta di Urano (1781), e Nettuno non sarebbe stato identificato come tale fino al 1846; il povero Keplero non aveva nemmeno contato bene i pianeti del sistema solare, perché ne conosceva solo sei.

Le tesi audaci della *Harmonices Mundi* hanno, a mio parere, una doppia significazione. Da un lato, illustrano l'enorme potere di convinzione e seduzione della musica nella nostra cultura, la sua forza di suscitare un'infinita illusione di significato in potenza; dall'altro, come un'indicazione che segnala l'inizio di una palude, fungono da

monito per chi studia ed elabora teorie. Da parte mia, spero di non essermi lasciato trascinare tanto quanto Keplero nella ricerca di idee che ho trovato attraenti e, quindi, vere. È vero, però, che la tesi di Kepler disegna anche uno schizzo convincente del compito e della *lotta* degli scrittori musicisti rispetto ai loro materiali di lavoro, la lotta che ho cercato di descrivere in queste pagine.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Bibliografía consultada

1. Obra de Felisberto Hernández y Daniel Moyano

- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1942.
- *Nadie encendía las lámparas*, ed. Enriqueta Morillas, Madrid, Cátedra, 2010.
 - *Narrativa completa*, ed. Jorge Monteleone, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015a.
 - *Cartas y partituras*, ed. Daniel Morena, Montevideo, Paréntesis, 2015b.
 - *Relatos recordados*, ed. Anahí Barboza, Montevideo, Fin de Siglo, 2015c.
 - *Narrativa reunida*, ed. Hebert Benítez, Montevideo, Alfaguara, 2015d.
- MOYANO, Daniel, *El fuego interrumpido*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- *El oscuro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
 - *El vuelo del tigre*, Barcelona, 1984.
 - *Libro de navíos y borrascas*, Gijón, Noega, 1984.
 - *Una luz muy lejana*, Buenos Aires, Alción, 1985.
 - *El Trino del Diablo y otras modulaciones*, pról. Augusto Roa Bastos, Barcelona, Ediciones B, 1988.
 - *El Trino del Diablo y otras modulaciones*, pról. Mario Benedetti, Buenos Aires, Tropa Editores, 2012.
 - *Tres golpes de timbal*, Madrid, Alfaguara, 1989.
 - *Un silencio de corchea*, ed. Virginia Gil Amate, Oviedo, KRK, 1999.
 - *El rescate y otros cuentos*, comp. Juan José Hernández, Buenos Aires, Interzona, 2004.
 - *Dónde estás con tus ojos celestes*, Buenos Aires, Gárgola, 2005.
 - «Mi música es para esta gente», *Mi música es para esta gente*, Caracas, Monte Ávila, 1970; <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd22h1>> [consulta:1/09/2019].
 - «Lenguaje y exilio», en GNUTZMANN, Rita (ed.), *I Encuentro de escritores iberoamericanos en Euskadi*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991; rep. Digital en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011; <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7p7> [consulta: 1/09/2019].

2. Música, historia, filosofía y estética musical

- A.A. V.V., *Capítulo Oriental 43. El tango (Antología)*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1969.
- ABBATE, Carolyn «Las voces de la música», en ALONSO, Silvia (ed.) *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco, 2002.
- ADORNO, Theodor W., *Minima moralia*, Londres, Verso, 1978.
- *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000.
- *Disonancias. Introducción a la filosofía de la música* (ed. Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2009.
- *Filosofía de la nueva música*, ed. Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2017.
- AGAWU, Kofi, *Music as discourse. Semiotic adventures in Romantic music*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- AHARONIÁN, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Tacuabé, 2010.
- ALBERT, Richard N., *An annotated bibliography of Jazz Fiction and Jazz Fiction Criticism*, Westport (CT), Greenwood, 1996.
- ALONSO, Silvia, *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- ALONSO, Silvia (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco / Libros, 2002.
- ANDRÉS, Ramón, *El mundo en el oído*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- ANSERMET, Ernst, «Los problemas del compositor americano», *Sur: revista trimestral*. Año I, 1, (verano 1931), pp. 118-127.
- AUSERÓN, Santiago, *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular*, Valencia, Episteme, 1998.
- BARLETTA, Leónidas, «Tango», en A.A. V.V., *20 cuentos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles, *Naissance de la musique moderne. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Clemency, Mille et une nuits, 2013.
- BERENGAN, O. Augusto, *La canción criolla argentina. Antecedentes y evolución*, Rosario, Fundación Editorial Ross, 2011.
- BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2015.
- BOECIO, *Sobre el fundamento de la música*, ed. Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López et al., Madrid, Gredos, 2009.
- BORGES, Jorge Luis, *El tango. Cuatro conferencias*, ed. Martín Hadis, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.
- BOZZARELLI, Oscar, *Ochenta años de tango platense*, La Plata, Osboz, 1972.
- BROWN, Calvin S., *Music and literature. A Comparison of the Arts*, Hanover, University Press of New England, 1987.
- BUSONI, Ferruccio y Charles Ives, *Three classics in the aesthetics of music*, Nueva York, Dover, 1985.
- BYRÓN, Silvestre et al., *La historia del tango. La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977.

- CÁCERES, Juan Carlos, *Tango negro: la historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*, Buenos Aires, Planeta, 2010.
- CAGE, John, *Silencio*, Madrid, Árdora, 2007.
- CAPELLANO, Ricardo, *Música popular. Acontecimientos y confluencias*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- CAPELLI, Dino, «Terminó la discusión: Carlos Gardel es uruguayo», *El mundo*, 24 de marzo de 2015; <<http://bit.ly/2kNz4rC>> [consulta: 1/09/2019].
- CARBAJAL, Brent J., «No habrá más penas ni olvido de Osvaldo Soriano: violentas imágenes de un tango peronista», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, n° 25, (2007), pp. 185-192.
- CASTRO, Ernesto, *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*, Madrid, Errata Naturae, 2019.
- CÉLIS, Raphael (ed.), *Litterature et musique*, Bruselas, Fac. Universitaires Saint-Louis, 1982.
- CORRADO, Omar, *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.
- CRAFT, Robert, *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Madrid, Alianza, 1991.
- DALHAUS, Carl, y EGGBRECHT, Hans Heinrich, *¿Qué es la música?*, Barcelona, Acantilado, 2012.
- DE LARA, Tomás, y Roncetti, INÉS L., *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1981.
- DE STEFANO, Horacio, *La garúa. Una novela de sur y tango*, Buenos Aires, La Cruz al Sur, 2012
- DESCARTES, René, *Compendio de música*, Madrid, Tecnos, 2001.
- DILTHEY, Wilhelm, *La gran música alemana. Desde Bach a Beethoven*, Madrid, Fórcola, 2018.
- ECO, Umberto, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994.
- EDWARDS, Brent Hayes, y John F. Szwed, «A Bibliography of Jazz Poetry Criticism», *Callaloo*, vol. 25, n° 1 (2002), pp. 338–346.
- ESPIÑA, Yolanda, «La música en el sistema filosófico de Hegel», *Anuario filosófico*, Vol. 29, n° 54 (1996), pp. 53-70.
- FERRER, Horacio, *El libro del tango. Crónica & diccionario (1850-1977)*, Buenos Aires, Galerna, 1977.
- *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1988.
- *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1960.
- FLORES, Rafael, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, Madrid, Euroliceo, 1993.
- FRALASCO, Héctor, *Julio Cortázar y el tango*, Buenos Aires, ed. del autor, 2005.
- FRASCHINI, Alfredo E., *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango*, Buenos Aires, Editoras del Calderón, 2008.
- Franze, Juan Pedro, «Porgy and Bess», *Sur. Revista trimestral*, n° 239 (marzo abril de 1956), pp. 138-141).

- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.
- *El siglo XX. Entre música y filosofía*, Valencia, Universitat, 2004.
- GARCÍA LABORDA, José María (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Segovia, Doble J, 2009.
- GIANERA, Pablo, *La música en el grupo Sur. Una modernidad inconclusa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- GNTUZMANN, Rita, «Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt», *Ciberletras* (2000);
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Gnutzmann.html>>
[consulta: 1/09/2019].
- GUERRERO CABRERA, Manuel, *Al compás literario del tango*, Madrid, Cuadernos del Laberinto, 2017.
- *Tango: bailando con la literatura*, Sevilla, Moreno Mejías, 2009.
- HANSLICK, Eduard, *On the musically beautiful*, Indianapolis, Hackett, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética*, Barcelona, Península, 1989.
- «La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828-1829» (transc. Karol Libet), *Anuario filosófico*, Vol. 29, nº 54 (1996), pp. 195-232.
- *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, ed. Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, Madrid, Abada / Universidad Autónoma, 2006.
- HERSCH, Jeanne, *Tiempo y música*, Barcelona, Acontilado, 2013.
- HORVATH, Ricardo, *Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- HUGHES, Langston, *Jazz as communication*, ed. digital en *Poetry Foundation*;
<<https://www.poetryfoundation.org/articles/69394/jazz-as-communication>>
[consulta: 1/09/2019].
- KIERKEGAARD, Søren, *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, Madrid, Aguilar, 1977.
- KEHINDE, Andrews, «'Urban sounds': it's time to stop using this hackneyed term for black music», *The Guardian*, 14 de Agosto de 2018;
<<https://www.theguardian.com/music/shortcuts/2018/aug/14/urban-time-stop-hackneyed-term-black-music>> [consulta: 1/09/2019].
- LAGARMILLA, Roberto, *Músicos uruguayos*, Montevideo, Medina, 1970.
- LERDAHL, Fred y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Music*, Massachusetts, M.I.T., 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LOZANO, Jorge «La traducción intersemiótica», en TORTOSA, Virgilio (ed.), *Reescrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- MATAMORO, Blas, *El tango*, Madrid, Acento Editorial, 1997.
- *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna, 1982.

- «El teclado de Felisberto», *Centro Virtual Cervantes*; <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/fhernandez/acerca/acerca_01.htm> [consulta: 1/09/2019].
- MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza, 2005.
- MITHEN, Steven, *Los neandertales cantaban rap*, Barcelona, Crítica, 2007.
- MONTERO AROCA, Juan, *Historia del tango canción (1917-1967, los años de oro)*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, «Relato literario y “relato” musical», en ALONSO, Silvia (ed.) *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco, 2002.
- NEUBAUER, John, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.
- NEUMAN, Andrés, «Conventillo, vidriera y bandoneón: la nueva ciudad en las letras del tango», en ESTEBAN, MORALES Y SALVADOR (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Madrid, Método, 2002, pp. 77-84
- OCAMPO, Victoria, «Vuelta a Harlem», *Sur*, nº 115 (1944), pp. 51-58.
- OSTUNI, Ricardo, *Viaje al corazón del tango*, Buenos Aires, Lumière, 2000.
- PAU, Antonio, *Música y poesía del tango*, Madrid, Trotta, 2001.
- PEÑA, Juan Manuel, «Los primeros tangos en el Teatro Colón de Buenos Aires y el tango en las Universidades porteñas», *Tango Reporter* (julio-agosto 2013), nº 194; <<http://www.tangoreporter.com/nota-teatro-colon.html>> [consulta: 1/09/2019].
- PIAZZOLLA, Ástor y GORÍN, Natalio, *Memorias*, Barcelona, Alba editorial, 2003.
- PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique: contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires, 1987.
- PUJOL, Sergio, *Jazz al Sur. La música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Música y literatura en la Grecia antigua», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. III (1980), pp.130-137.
- ROLAND-MANUEL, *Sonate, que me veux-tu?*, París, Ivrea, 1996.
- ROSEN, Charles, *Música y sentimiento*, Madrid, Alianza, 2010.
- *Schoenberg*, Barcelona, Acantilado, 2014.
- RÖSSNER, Michael (ed.), “¡Bailà! ¡Vení! ¡Volá!”. *El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Verwert, 2000.
- ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- RUSSOMANNO, Stefano, *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*, Madrid, Fórcola, 2017.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poesie*, París, Éditions du Seuil, 1972.
- SÁBATO, Ernesto, *Tango. Discusión y clave* (T. Di Paula y Noemí Lagos, eds.), Buenos Aires, Losada, 1968.
- SADIE, Stanley, *Guía Akal de la música*, Madrid, Akal, 1994.

- SALAS, Horacio, «El tango como reflejo de la realidad social», en RÖSSNER, Michael (ed.), «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!». *El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2000, pp. 89-102.
- SALINAS, José Luis, *Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*, Madrid, Catriel, 1994.
- SAVIGLIANO, Marta E., *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1995.
- SCHAFER, Murray, *The Tuning of the World*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Sobre la música*, ed. Alberto Hernández Mateos, Madrid, Casimiro, 2016.
- SPILLANE MCKENNA, Maureen, «Entre el Tango y Hollywood: Hacia una geopolítica argentina en la obra de Roberto Arlt», *Romance Quarterly*, 49:4, 301-311, 2002; <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08831150209600345>> [consulta: 1/09/2019].
- SPINATO, Patrizia, *La letteratura del tango in alcuni scrittori ispanoamericani*, Milán, Università degli Studi, 1993.
- STRATTA, Isabel, «El tango, entre Florida y Boedo», *Zama*, nº 7 (2015), pp. 149-155.
- STRAVINSKI, Igor, *Poética musical*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- SWAFFORD, Jan, *Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2018.
- TAVARES INFANTINO, Patricia, «El tango y la vanguardia», *Revista UNIABEU*, nº13 (mayo-agosto 2013), pp. 380-394.
- TYRRELL, John (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, Nueva York, Grove/Oxford University Press, 2001.
- ULLA, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- VIDART, Daniel, *Literatura y tango. Capítulo Oriental 43. La historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1969.
- VILARIÑO, Idea, *Las letras del tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965.
- *El tango*, Montevideo, Cal y Canto, 1995.
- WALD-LADOWSKI, Roman, «Ecriture et piano. Gide, Barthes, Chopin», Raphael Célis (ed.), *Litterature et musique*, Bruselas, Fac. Universitaires Saint-Louis, 1982.
- WINSLOW, Jeremy, «The racist undertones of the ‘Urban Contemporary’ Grammy’s category», *The establishment*; <<https://theestablishment.co/the-racist-undertones-of-the-urban-contemporary-grammys-category-e2559aeefe60/index.html>> [consulta: 1/09/2019].

3. Bibliografía General

- A. A. V. V., *Felisberto. Revista de la Biblioteca Nacional*. Época 3, Año 7 n° 10 (2015), Montevideo, Biblioteca Nacional.
- ABAL, Marcos, «Apariciones y desapariciones de Felisberto Hernández», *Jot Down. Contemporary Culture Mag*; <<https://www.jotdown.es/2011/11/apariciones-y-desapariciones-de-felisberto-hernandez>> [consulta: 1/09/2019].
- AÍNSA, Fernando., *Espacio literario y fronteras de la identidad*, San José, Universidad de Costa Rica, 2005.
- ALAZRAKI, Jaime, «Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández», *Escritura. Teoría y crítica literarias*, VII, 13-14, Caracas, 1982, pp. 31-55.
- ALEMANY BAY, Carmen, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudios y textos*, Alicante, Universidad, 1998.
- «Memoriales: la ruta del exilio según Héctor Tizón y Daniel Moyano», Virginia Gil Amate (coord.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*, Oviedo, Ediciones Nobel / Universidad de Oviedo, 2006, pp. 179-193.
- ALONSO CAMBRÓN, Miguel, «Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos», *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, Barcelona, Orquesta del Caos / CCCB, 2005, pp. 38-51.
- ANTÚNEZ, Rocío, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México, Katún, 1985.
- ARDAO, Arturo, *Espacio e inteligencia*, Montevideo, FCU / Biblioteca de Marcha, 1993.
- ARISTÓTELES, *Política*, ed. Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 2007.
- ARISTÓTELES y Horacio, *Artes poéticas*, ed. Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- ARLT, Roberto, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- *Obra completa*, Buenos Aires, Planeta / Carlos Lohlé, 1991.
- *Aguafuertes*, ed. Toni Montesinos, Madrid, Hermida Editores, 2015.
- *El amor brujo*, Madrid, Drácena, 2015.
- *Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires*, Madrid, Drácena, 2015.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, «Ciencia literaria, teología y traducción», Aullón de Haro y Silván Rodríguez (coords.), *Translatio y cultura*, Madrid, Dykinson, 2015, pp. 23-30.
- AYÉN, Xavi, «Vargas Llosa: “Barcelona me hizo escritor”», *La Vanguardia*, 10 de octubre de 2010; <<https://www.lavanguardia.com/libros/20101010/54021971624/vargas-llosa-barcelona-me-hizo-escriptor.html>> [consulta: 1/09/2019].
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, Madrid, FCE, 1994.
- BALTER, Michael, «Early dates for artistic Europeans», *Science*, vol 36 num. 6085, pp. 1086-1087, 2012; <<https://science.sciencemag.org/content/336/6085/1086.full>> [consulta: 1/09/2019].
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*, Linardi y Risso, Montevideo, 2000.
- BENJAMIN, Walter, «La tarea del traductor», Dámaso López (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 335-347.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- *Miscelánea*, Barcelona, DeBolsillo, 2011.
- BORGES, Jorge Luis y SÁBATO, Ernesto, *Diálogos* (comp. Orlando Barone), Buenos Aires, Emecé, 1996.
- CADÍCAMO,rique, *Los inquilinos de la noche. Prosa póstuma*, Buenos Aires, Losada, 2015.
- CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento, 2008.
- «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 153-191.
- CARPANI, Ricardo, *Tango*, pról. Daniel Moyano, Madrid, G. Internacional, 1982.
- CERVERA, Vicente, «Y Borges creó a Carriego», Esteban, Morales y Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Madrid, Método, 2002, pp. 501-507.
- CHERTUDI, Susana, *Folklore literario argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.
- CICERÓN, *Obras filosóficas*, ed. Álvaro D'Ors y Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 2007.
- CID HIDALGO, Juan D., «Geografía de un desplazamiento. El circuito periurbano en *Los siete locos* de Roberto Arlt», *Alpha*, n, 40, julio 2015, pp. 21-36.
- COLÁS, Jaume, *Gran Vox. Diccionario de física*, Madrid, Bibliograf, 1998.
- CORTÁZAR, Julio, «Carta en mano propia», en HERNÁNDEZ, Felisberto, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- DE MAN, Paul, «La resistencia a la teoría». En W. Godzich (ed.), *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, 11-37.
- DELEUZE, Gilles, *El tiempo musical*, México D. F., El latido de la máquina, 2015.
- DÍAZ, JOSÉ PEDRO, *Felisberto Hernández. Vida y obra*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.
- DOLEŽEL, Lubomir, «Una semántica para la temática: el caso del doble», en NAUPERT, Cristina, (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 257-275.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- ELENA HERNÁNDEZ, Sergio, «Acordes aplastados», *Fundación Felisberto Hernández*; <http://www.felisberto.org.uy/?page_id=231> [consulta: 1/09/19].
- FERNÁNDEZ, Teodosio, «Daniel Moyano: Efectos del exilio», en Virginia Gil Amate (coord.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*, Oviedo, Ediciones Nobel / Universidad de Oviedo, 2006, pp. 91-101.

- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- GARÍ, Bernat, «La atonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la prosa hernandiana», *Cartaphilus*, nº 10 (2012), pp. 74-83.
- GIL AMATE, Virginia, *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*, Oviedo, Universidad; Dpto. de Filología Española, 1993.
- *Daniel Moyano. Portal de autor*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/ [consulta: 1/09/2019].
- GIRALDI, Norah, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- «Felisberto Hernández y la música», *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, nº 7 (1982), pp. 313-326.
- *Musique et littérature*, París, Indigo & Coté-femmes, 1998.
- GNUTZMANN, Rita, «Los cuentos de Daniel Moyano», GIL AMATE, Virginia (coord.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*, Oviedo, Ediciones Nobel / Universidad de Oviedo, 2006, pp. 81-90.
- GRAHAM-YOOLL, Andrew, «Un artista de variedades», *Página 12*, 26 de junio de 2005. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1623-2005-06-26.html>> [consulta: 1/09/2019].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Interpretación del tango y Explicación de Buenos Aires, Obras I* (ed. Nigel Dennis), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012.
- GONZÁLEZ, María de los Ángeles, *De España al Río de la Plata: escritores migrantes del siglo XX*, Montevideo, Rebeca Linke, 2008.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique, *Tangos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl, *El violín del diablo*, Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1926.
- GRANDE, Félix, *Mi música es para esta gente*, Madrid, Hora H, 1978.
- *Elogio de la libertad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- *Biografía*, ed. Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2011.
- GÜIRALDES, Leopoldo, *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*, ed. Luis Harss y Alberto Blassi, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- HERNÁNDEZ, Juan José, «Daniel Moyano en el recuerdo», en GIL AMATE, Virginia (coord.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*, Oviedo, Ediciones Nobel / Universidad de Oviedo, 2006, pp. 21-32.
- HERRERO, Ángel, *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Alicante, Universidad, 1995.
- HOFFMANN, E. T. A., *Cuentos completos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

- JITRIK, Noé, «Comparatística, teoría y crítica», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 11, n° 14 (2002) Mar del Plata, pp. 19-33.
- KAMENSZAIN, Tamara, *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- LESPADA, Gustavo, *Felisberto Hernández. Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Corregidor, 2014.
- LÓPEZ, Irene Noemí, «Pensar con sonidos. Los universos musicales en *El trino del Diablo*, de Daniel moyano», *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, vol. 5 n° 8 (2017), pp. 120-154.
- LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, ed. Agustín García Calvo, Madrid, Orbis, 1983.
- LUGONES, Leopoldo, «A manera de prólogo», en GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Bilbao, Aguilar, 1967.
- *Obras en prosa*, México, Aguilar, 1962.
- MAMANI, Ariel, «Réquiem para un cóndor ciego. Juan Lavallo según la visión estetizada de la dupla Sabato-Falú», *Prohistoria: historia, políticas de la historia*, n° 10 (2009), pp. 173-184.
- MAMONDE, Carlos Hugo, «Tres golpes de timbal. Reportaje a Daniel Moyano», *El Gran dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, Villa María, n° 11 (mayo de 1999), pp. 2-5; <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc8k2>> [consulta:1/09/2019].
- MARECHAL, Leopoldo, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos* (ed. M. de los Ángeles Marechal), Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
- *Adán Buenosayres*, ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- *Adán Buenosayres*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- *Poesía (1924-1950)*, ed. Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984.
- MARECHAL, Leopoldo, *et al.*, *Interpretaciones y claves de Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal*, Montevideo, Acali, 1977.
- MARINETTI, F. T., «The Foundation and Manifiesto of Futurism», Danchev, Alex (comp.), *100 Artist's Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, Londres, Penguin Books, 2011.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, ed. Leo Pollmann, Madrid, C.S.I.C., 1991.
- MATAMORO, Blas, «El teclado de Felisberto», *Centro Virtual Cervantes*; <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/fhernandez/acerca/acerca_01.htm> [consulta: 1/09/2019].
- MATZAT, Wolfgang, «Funciones de la metarrealidad en los dramas de Roberto Arlt», en A.A. V.V., *Ficciones de los medios en la periferia. Actas del Coloquio Internaiconal de Colonia, 18-21 de septiembre 2007*, pp. 172-182;

<https://kups.ub.uni-koeln.de/2585/19/14_Wolfgang_Matzat.pdf> [consulta: 1/09/2019].

- MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Marcha, 1974.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, Murcia, Cuadernos de *América sin nombre*, 2001.
- «“Por una aristocracia arrabalera”: la incorporación del tango a la ciudad letrada», en ESTEBAN, MORALES y SALVADOR (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada, Método Ediciones, 2002.
- MIRAS, Sebastián, *Las invenciones míticas de Felisberto Hernández*, Murcia, Universidad, 2017.
- MOLLOY, Sylvia, «Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo», *Cuadernos de Literatura*, 21(42), pp. 179-198;
<<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.ctny>> [consulta: 1/09/2019].
- MUJICA LÁINEZ, Manuel, *Misteriosa Buenos Aires, Obras Completas. III*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- MURENA, Héctor H., *Las leyes de la noche*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- NEUMAN, Andrés, *Hacerse el muerto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- NEWTON, Isaac, *Cuadernos alquímicos* (ed. Gonzalo Torné), Madrid, Hermida, 2018.
- OCAMPO, Victoria, «Vuelta a Harlem», *Sur*, mayo de 1944, pp. 48-56.
- ORLEDGE, Robert, *El mundo de Satie*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- ORTEGA, José, «La visión del mundo de Arlt», *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, nº 11, Madrid, 1993.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1968.
- RANDALL, Lisa, *Universos ocultos. Un viaje a las dimensiones extras del cosmos*, Barcelona, Acantilado, 2011.
- ROA BASTOS, Augusto, «El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano», en MOYANO, Daniel, *La lombriz*, Buenos Aires, Nueve 64, 1964, pp. 7-14;
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g675>>
[consulta: 1/9/2019].
- ROCCA, Pablo, «Felisberto Hernández en dos mujeres», *Fragmentos*, nº 19 (2000), pp. 83-98.
- ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- ROVIRA, José Carlos, *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Síntesis, 2005.
- SÁBATO, Ernesto, *Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- *Abaddón, el exterminador*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- *Medio siglo con Sábato. Entrevistas* (ed. Julia Constenla), Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2000.
- *Antes del fin*, Barcelona, Seix Barral, 2002.
- *El túnel*, Barcelona, Seix Barral, 2018.

- SAER, Juan José, «Tierras de la memoria», en SICARD, Alain (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 307-321.
- SAFRANSKI, Rudiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- SATIE, Erik, *Cuadernos de un mamífero*, ed. Ornella Volta, Barcelona, Acantilado, 2006.
— *Memorias de un amnésico y otros escritos*, ed. Loreto Casado, Madrid, Árdora, 2005.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1983.
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, ed. Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995.
- SCOTTI, María Angélica (ed.), *Memorias de la vida literaria argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1977.
- SORIANO, Osvaldo, *No habrá más penas ni olvido*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014.
- STEIMBERG, Alicia, *Músicos y relojeros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2013.
- TALLY, R.T., *Spatiality*, Londres / Nueva York, Routledge, 2013.
- VERBITSKY, Bernardo, *Café de los Angelitos*, Buenos Aires, Corregidor, 1962.
— «Leopoldo Buenosayres», *Hispanamérica: Revista de literatura* (ed. Saúl Sosnowski), n° 1 (1972), pp. 74-76.
— *Calles de tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
— *Villa Miseria también es América*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.
- WACKENRODER, Wilhelm. H. y TIECK, Ludwig, *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, Oviedo, KRK, 2008.
- WATSON, Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2014.
- WESTPHAL, B., *Geocriticism*. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- WILDE, José Antonio, *Buenos Aires antes*, Montevideo, Arca (col. Enciclopedia Uruguaya, 11), 1968.
- YÚNEZ, Kim D., *La obra de Felisberto: nomadismo y creación liminar*, Madrid, Pliegos, 2000.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante