



Felisberteando: notas sobre la improvisación

Enea Zaramella*

«Para improvisar, hay que ensayar»

Arcadio Díaz-Quñones

Crear en el destino es cosa más que lícita. Los griegos llamaron *tragedia* la situación en la que hay un conflicto cuyos posibles desenlaces son inaceptables. La *Odisea* o la *Iliada* —que aún no son *tragedias* como *Edipo Rey* o *Prometeo encadenado*— están marcadas por lo ineluctable de un destino predeterminado. El libre albedrío, por el contrario, representa la otra cara de la medalla que convierte la vida en un manuscrito en fase de constante escritura, cuyo argumento, además, se mantiene fiel a las peripecias de quien lo escribe. A grandes rasgos, estas dos cosmovisiones son las que diferencian el fatalismo del determinismo. Mientras la contemplación genética de dichas filosofías nos llevaría hacia horizontes demasiado ideológicos cuando no religiosos (¿qué sería, en definitiva, una sin la otra?), el presente ensayo propone una lectura de algunos casos en la literatura de Felisberto Hernández que se colocan *entre* las dos vertientes mediante el principio de la improvisación. O mejor, de varias improvisaciones que, como se verá a continuación, no comprenden sólo la música, sino también envuelven una actitud para con la vida y la literatura; la ficción es el fértil contexto desde donde el escritor canaliza sus deseos (de ser, de no ser, de hacer, de no hacer, así como de los hubiera podido ser y de los hubiera hecho) y reflexiona largamente en las causas-casualidades de los acontecimientos protagonizados por sus narradores y personajes.

* Enea Zaramella hizo su doctorado en Princeton University que obtuvo con una tesis titulada *Textualidades tímbricas. Mário de Andrade, Felisberto Hernández, Alejo Carpentier*. Su investigación literaria se enfoca en los cambios de los modos de escucha a través de los medios de comunicación, de los paisajes sonoros y de la música. Actualmente vive en Ciudad de México donde acaba de proponer al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM un nuevo proyecto de investigación que lleva el título “Escribir con los tímpanos. La revolución de la escucha en América Latina entre tecnologías, literaturas y músicas (1890-1963)”.



Música e improvisación

Intentar desprender la improvisación de la música equivaldría a resolver un dilema tan antiguo como el del huevo y la gallina. Así como palabra y canto convergen en la lira en manos del dios Apolo —al mismo tiempo, despiadado arco de guerra y melódico instrumento poético—, la improvisación coincide con la composición musical como concesión formal para la creatividad. Si no fuera por la libertad dada por la improvisación, la música no hubiera evolucionado en cuanto a sus formas y estilos, de modo que la relación entre escritura e improvisación puede considerarse el motor del enriquecimiento, desarrollo y cambios que acontecieron en la historia de la música. Aunque la composición requiere cierta maduración y perfeccionamiento de una/s idea/s musical/es, se puede decir que el germen de estas ideas siempre florece en un momento improvisado (llámese inspiración o musa). De tal forma, la creación, composición u obra equivaldrían a una improvisación que se ha fosilizado al escribirse.

Lo primero que salta a la mente cuando se habla de improvisación es, desde luego, un género musical específico, el *jazz*, que llevó esta técnica a extremos de profesionalización muy complejos durante todo el siglo XX. A pesar de sus empleos modernos, entre los cuales podemos también incluir el acompañamiento pianístico en las salas de cine mudo, la improvisación ha vivido varias épocas de esplendor durante el romanticismo, en la música barroca, así como en los tiempos de la *Ars antiqua* con la fundamental función del *organum* del canto gregoriano. El nacimiento de la polifonía, de hecho, se ocasionó porque, bajo una línea melódica (fija y reconocible) cantada por una *vox principalis*, el acompañamiento libre y a menudo improvisado de la *vox organalis* del canto sagrado sirvió para crear momentos dialógicos que sin embargo debían concordar en el unísono final. Sucesivamente, nombres como los de Bach, Händel, Scarlatti y Buxtehude hicieron que la improvisación originara obras muy rigurosas y acabadas, hasta el punto en que su fama, como también las de Mozart y Beethoven, residía especialmente en la capacidad que tenían los músicos para la creación espontánea. A lo largo de la historia de la música hay duelos de improvisación que fueron históricos: Mozart-Clementi, Beethoven-Steibelt, Händel-Scarlatti, Bach-Marchand (este último, sin embargo, no apareció para la competición), Liszt-Thalberg. Es decir, la práctica de testar los niveles de improvisación fue, desde luego, una manera para conferir notoriedad a los mejores virtuosos del teclado —esto tiene obviamente que ver con el crecimiento y consolidación del mercado musical— a la que necesariamente se añadían historias y anécdotas heroicas.

A este respecto, el relato «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942) puede ser un buen punto de partida. La anécdota narra una competencia de improvisación pianística entre el célebre Camille Saint-Saëns y Colling,

maestro de armonía del narrador. Gracias a la fama que a uno lo precede, ambos saben o han oído hablar del otro, de modo que la tensión está en el aire mucho antes de que empiece el duelo. Después de unas pocas frases que intercambiaron para calentar los espíritus e izar los respectivos orgullos antes de la competición, los dos contendientes improvisaron:

[...] a los estilos de Palestrina, Bach, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Wagner y Liszt. Se sortearon entre los músicos concurrentes para dar los temas. Saint-Saëns empezó al estilo de Palestrina. Cuando más antiguo es un autor más difícil es improvisar en su estilo porque hay que sujetarse a los medios de aquella época, que eran muy restringidos y las leyes muy severas, el improvisador de ahora tendería, naturalmente a aprovechar las libertades y los medios que se han agregado desde aquellos tiempos hasta ahora. (OC I, 2011: 182)

En este pasaje, el narrador-pianista-aprendiz subraya el hecho de que los compositores seleccionados para el sorteo no representan solamente estilos musicales característicos de épocas distintas, sino sobre todo reflejan una serie de contextos que se definen a partir de los medios disponibles en las respectivas etapas del desarrollo musical.¹ Mário de Andrade, por ejemplo, fue alguien que entendió perfectamente estos cambios drásticos constatando que «O que mais se transforma em música é justamente a interpretação e os caracteres da técnica interpretativa, o “*toucher*”, o movimento, as acentuações rítmicas, que são os elementos mais frágeis, mais sujeitos às mudanças de sensibilidade dos tempos» (M. de Andrade, 1963: 320). Sin embargo, a la «sensibilidad de los tiempos», que Andrade considera de manera prevalentemente estética, hay que agregar la convergencia de varios discursos históricos. Igor Stravinski también comparte una opinión parecida puesto que, en una de las seis lecciones dictadas entre 1939 y 1940 en Harvard University, llama la atención de sus estudiantes sobre el estilo en música afirmando que:

Style is the particular way a composer organizes his conceptions and speaks the language of his craft. This musical language is the element common to the composers of a particular school or epoch [...] what is called the style of an epoch results from a combination of individual styles, a combination dominated by the methods of the composers who have exerted a preponderant influence on their time [...] One may say that the master who, in all their greatness, surpass the generality of their contemporaries, sends out the rays of their genius [...] by whose light and warmth is developed a sum of tendencies

1. En *Crepuscolo del pianoforte* (1951), Beniamino dal Fabbro ofrece una extraordinaria interpretación de los desarrollos técnicos y tecnológicos que llevaron a la formación del piano así como lo conocemos hoy en día y relaciona estos cambios con los modos de composición y ejecución en las distintas etapas.

that most of their successors will share and that contributes to form the parcel of traditions which make up a culture. (I. Stravinski, 1956: 71-3)

A la luz del postulado del compositor ruso, podemos constatar que cada nombre que aparece en el relato de Hernández, además de indicar una específica evolución de la música monotonal a la politonalidad clásica (N. Giraldi Dei Cas, 1998: 109), remite a precisas historias que se ocasionaron en ámbitos europeos donde la competencia política entre varias potencias (i.e. Francia, Alemania, Inglaterra, España, Austria, Italia, Rusia) construyeron esferas de influencia cultural con batallas de estilos artísticos propios y, sobre todo, reconocibles para que se coagulara el sentimiento nacional. Por lo tanto, se deduce que un improvisador no debe sólo excederse como virtuoso del teclado sino que su formación comprende el conocimiento profundo de los procesos históricos y culturales del desarrollo de la música, así como la memoria necesaria para reactivar las distintas tradiciones de manera coherente.

Para alejarnos un poco del relato triunfal de Colling en París, que necesariamente juega un papel notable en la creación del personaje ficcional (sea héroe o antihéroe), cabe entrar un poco más en la relación que el narrador tiene —o mejor, recuerda haber tenido cuando adolescente— con su maestro de armonía. Adoptando la mirada de la memoria, el narrador está seducido por Colling, «por todo lo que tenía de ingenuo, de pintoresco, su cordialidad sinceramente bien predispuesta [y] parecía que su corazón se moldeaba fácilmente con una franca espontaneidad a cualquier vuelta nueva de la vida» (*OC*, I: 161). A pesar de advertir su lado humano espontáneo, el niño está fascinado sobre todo por la destreza en el teclado y por «su inmensa sabiduría de músico» (*ibid.*, 161). Se trata de una sabiduría que pasa por el misterio «de cómo serían todos los sentimientos que manejaban aquella ciencia», la música, y la incertidumbre que volcaría el niño al descubrir ese misterio toda las veces que, quedándose callado mirando al maestro, «confundía tal vez lo que era ciego, procediendo como si también fuera sordo» (*ibid.*, 162). En otras palabras, el narrador pone en cuestión lo que era su percepción de la «normalidad».²

El estudio de los movimientos para el cumplimiento de las acciones más simples da un sentido distintos a las cosas, sobre todo en los momentos en que el narrador se convierte en espectador minoritario de la interacción entre ciegos, cuando Colling y El nene³ «se ponían de un costado, como si

2. “Si no puedo confundir dos cosas que percibo, o que concibo, siempre puedo confundir una cosa que percibo con otra que concibo, o de la que me acuerdo; como cuando deslizo el objeto presente de mi sensación en el engrama de otro objeto de mi memoria” (G. Deleuze, 2002: 228).

3. Es gracias al personaje de Elnene, también ciego de dieciocho años, que el narrador se inicia en la música clásica. Colling ya era maestro de Elnene cuando el narrador empieza a estudiar armonía con el francés.

miraran con las orejas» (*ibíd.*, 164). Para el espectador involuntario de este replanteamiento sensorial, el piano funciona como intermediario comunicativo puesto que de ese «gran baúl abstracto seguían sacando juguetes abstractos, que para mí, además de ser sonoros, tenían color» (*id.*). La convergencia entre vista y oído se presenta desde el primer momento en que el narrador y Colling entran en una relación más cotidiana.

La primera lección de armonía fue corta; pero para mí locamente interesante. Él daba clase de armonía, tocaba una pieza de piano y hacía un cuento. La lección de armonía era según un método propio. La pieza que tocaba, generalmente de un francés, Widor, Saint-Saëns, Lack, etc., era más o menos agradable, superficial, pero raramente estructurada en su forma rítmica —por lo menos así la ejecutaba él—. Tocaba todas las partes como si mostrara una casa para alquilar: aquí la sala, aquí el comedor, la cocina, etc. No la hacía vulgar —por más cursi que la obra fuera— sino rítmica y tomando en cuenta, en la secuencia de la ejecución, la presentación y desarrollo de una idea desde el punto de vista de la composición. Era además, como si dijera: «primero así, después así y finalmente así. Bueno, por hoy hemos comido». Tampoco era del todo mecánico; era un gustador habituado a una rara organización: ni injusto, ni frío, ni muy entusiasmado. (*Ibíd.*, 167)



La admiración del pianista aprendiz frente a su maestro se enfoca en la habilidad de Colling, el ciego, para crear espacios que, además de ser visuales, involucran una experiencia corporal que va del paseo por la arquitectura de las piezas presentadas hasta la saciedad del conocimiento de sus formas. El supuesto procedimiento sistemático que el alumno se espera para su lección de armonía choca, de alguna manera, con el «método propio» del maestro que, no obstante, consigue atrapar locamente el interés del narrador. Si bien puede entenderse como una estrategia didáctica que el maestro afina justamente para ganarse la buena disposición del estudiante, los indicios dejados por el narrador sugieren que Colling probablemente improvisaba estas lecciones. Por un lado, la falta de rigor en la presentación de las estructuras rítmicas de los temas musicales estudiados y, por otro, la frecuente ausencia de cierta mecánica de la enseñanza manifiestan el equilibrio de alguien que, «desde el punto de vista de la composición», está improvisando o, si se quiere, está por lo menos influenciado por su ingeniosa práctica musical como cuando, por ejemplo, «de acuerdo con el programa [de su concierto en el Instituto Verdi de Montevideo] pidió al público cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación» (*Ibíd.*, 159).

Otra lección que hace falta mencionar remonta a los tiempos en que el narrador alcanza la práctica necesaria para ensayar el *Carnaval* de Schumann y experimentar con sus primeras composiciones musicales. Pero algo cambia en la percepción del estudiante durante una clase en que Colling enseña al narrador los modos chinos. En lo específico, es a través de la música que Colling usa para explicar los modos orientales, el ejemplo viene de una escena

PRIMAVERA

Felisberto Hernández (1922)

Andantino quasi allegretto

Piano

2da. *

pp

string -

7

1'n poco più lento

"PRIMAVERA"

Partitura impresa de la tercera de las composiciones de Felisberto Hernández, de 1922, dedicada a su esposa María Isabel Guerra. Esta pieza para piano integra el repertorio de obras de Hernández que en 2008 grabó su nieto, el pianista Sergio Elena.



"UN POCO A LO MOZART"

Original manuscrito de la segunda de las composiciones de Felisberto Hernández que se conservan. En 2008 fue interpretada y grabada, junto a otras obras para piano, por su nieto, el pianista Sergio Elena. Felisberto escribe su nombre junto al de su primera esposa, María Isabel, y fecha la partitura en 1921. (Colección FH, BNU)

tomada de una obra suya —*Manchuriana*—, que el narrador concluye que Colling seguía viviendo en su juventud no obstante creía estar en el presente de los demás. Por lo tanto, Colling se muestra en todo su anacronismo a través de los recuerdos que le sirven para establecer su contacto con lo actual.⁴ Al mismo tiempo, lo interesante de la relación entre la memoria y la música desemboca, en este momento, en la habilidad del pianista de recordar, una dote que podríamos hasta definir de «escucha fotográfica» propia de quien «habiendo oído dos veces una sinfonía que duraba cuarenta minutos, la había conservado tan bien en la memoria, que después había podido transcribirla entera para piano» (*ibid.*, 189). Así como en la transcripción, también en la improvisación la memoria cubre un papel fundamental. Por eso, la fascinación del narrador por la capacidad mnemónica del maestro empieza, sin embargo, a desilusionarlo tan pronto como la repetición de los mecanismos de la memoria salen a la luz y el estudiante los puede reconocer. A este respecto, enfoquémonos en lo que el narrador entrevé en la práctica musical de Colling (perdónese la larga cita):

[...] además de la mala costumbre de ponerse las cosas en la memoria, tenía la manía de improvisar; y en esto la testarudez de un recordista. Ahora Colling era como una estación de la que salían y a la que llegaban ciertos vehículos, más o menos siempre los mismos —aunque de pronto él los reformara y yo tardara un momento en darme cuenta que eran los mismos—. Al principio me parecía que los vehículos fueran siempre distintos y de novedades sorprendentes. Y esto ocurría hasta cierto tiempo. Pero después las transformaciones o los cambios iban perdiendo iniciativa; y por más recorridos distintos que hicieran, ya empezaban a ser demasiado los mismos y se reconocía enseguida la empresa. Si se le pedía que improvisara al estilo de un autor, si se le daban, por ejemplo, cuatro notas para que improvisara al estilo de Beethoven, él ya tenía pronto el vehículo —Beethoven. Y cosa curiosa, según él, también se ponía en el espíritu de Beethoven. Al escucharlo se encontraba algo, formas, acordes que habían sido constantes en la vida de las composiciones de Beethoven: aquello tenía un fuerte gusto a Beethoven. Pero enseguida daba en cara, 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. (*Ibid.*, 190-91)

La metáfora de los vehículos no podría ser más sugerente. Mientras el estudiante de piano empieza a identificar y entender algunos de los recursos que Colling suele usar en sus improvisaciones, la sorpresa para

4. “La reminiscencia confunde el ser del pasado con un ser del presente y, como no puede señalar un momento empírico en el que ese pasado fue presente, invoca un presente original o mítico. La grandeza del concepto de reminiscencia [...] consiste en introducir el tiempo, la duración del tiempo en el pensamiento como tal: de ese modo establece una opacidad propia del pensamiento, testimonio tanto de una mala naturaleza como de una mala voluntad que deben ser sacudidas desde afuera por los signos” (G. Deleuze, 2002: 219).

lo que anteriormente constituía una novedad se convierte en una alegría adulterada por el fastidio de la repetición. Colling trabaja con formas y acordes característicos de un determinado compositor de modo que el oyente pueda percibir cierto «gusto» musical, es este caso, de Beethoven. De cualquier manera, el vehículo no es otra cosa que el paquete, si se quiere casi icónico, que el atento estudiante reconoce como operación falsificadora de la improvisación.⁵ Sin embargo, para retomar otra metáfora que se acaba de mencionar, parece que si en las primeras lecciones Colling familiariza a su estudiante mostrándole varias «casas para alquilar», ahora el maestro le suministra el medio —el vehículo— adecuado para pasearse más rápidamente por sus distintos ambientes. Pero, al mismo tiempo, el narrador continúa mostrando el otro lado de la metáfora:

Aquel Beethoven de cera daba tristeza. Pero se podía tomar un vehículo —Beethoven auténtico. Aquella falsificación no tenía objeto. Y entonces tomando una composición auténtica de Beethoven, todo cambiaba como en un sueño y las composiciones de Beethoven vivían y no había más vehículo. Pero claro, Colling no pretendía hacer pasar como de Beethoven lo que era de él. Precisamente, el mérito estaba en que aquello no fuera de Beethoven; y que sin embargo se pareciera. Colling era un romántico falsificador de billetes, que no pretendía hacerlos pasar por verdaderos, ni pretendía comprar nada con ellos. Él no especulaba con billetes falsos. Al contrario, tenía interés en mostrar que aquello era suyo y que el hacerlo acreditaba conocimiento y habilidad. Y aquella habilidad caería en cabezas somnolientas de asombro y pensarían en los genios. (*Id.*)

La imagen completa del arte de la improvisación sirve para reafirmar el genio de Colling. El juego entre la falsificación y la autenticidad hace parte de las prestidigitaciones del improvisador que, entrando y saliendo del espíritu del compositor como si, de vez en cuando, pidiera aventón a un vehículo que vuelve siempre sobre un mismo distinto camino, congrega un imaginario onírico donde lo que tiene más relevancia es dar vida a una Idea⁶ musical. El Beethoven de cera es el triste síntoma de lo preestablecido:

5. “Es igual explorar la Idea y elevar cada una de las facultades a su ejercicio trascendente. Son los dos aspectos de un *aprender*, de un aprendizaje esencial. Pues el aprendiz, por una parte, es aquel que constituye e inviste los problemas prácticos o especulativos en tanto tales. Aprender es la palabra que conviene a los actos subjetivos que se realizan frente a la objetividad del problema (Idea); mientras que saber designa únicamente la generalidad del concepto, o la calma posesión de una regla de las soluciones” (G. Deleuze, 2002: 251).

6. Utilizo la palabra Idea con mayúscula tal como lo piensa Gilles Deleuze: “es preciso reservar el nombre de Ideas, no a los puros *cogitanda*, sino más bien a las instancias que van de la sensibilidad, capaces de engendrar en cada caso —según un orden que les es propio— el objeto-límite o trascendente de cada facultad. Las Ideas son los problemas, pero los problemas sólo aportan las condiciones bajo las cuales las facultades acceden a su ejercicio superior” (G. Deleuze, 2002: 225)

si bien fácilmente maleable, la cera sigue siendo cera.⁷ La maestría musical de Colling descansa en la graduación de sus manipulaciones sonoras, mostrando y escondiendo a la vez los puntos de referencias —los vehículos— desde los cuales improvisa. Estas alusiones, sin embargo, no son trampas especulativas para habitar mundos posibles, pero sí detonan un campo virtual en el que la condición de creador se niega *mientras* se confirma.⁸ Los límites de las múltiples convergencias entre los varios y potenciales tiempos de la improvisación se diferencian exclusivamente comprendiéndose.

Escritura e improvisación

La literatura se entiende como tal desde cuando se ha empezado a escribir. Por eso, hablar de literatura oral sería un sinsentido.⁹ Sin embargo, considerar la literatura sin la oralidad sería una falacia genealógica. El arte de narrar, desde el cual trascienden las formas antiguas de la literatura griega, se manifiesta en el momento de la *performance* gracias a tres ejercicios principales: memoria, repetición e improvisación. En la literatura de Felisberto Hernández, los rasgos de la oralidad pueden reconducirse a una serie de factores que van de lo técnico a lo temático, es decir, del uso de un lenguaje coloquial y a menudo declamatorio, a la recurrencia de personajes y narradores que, como en el ejemplo de Colling, tocan el piano.

Por un lado, la repetición de la práctica pianística o, en general, de la música como tema literario proyecta un contexto ficcional cuya narración remite a la temporalidad de una supuesta semántica musical, en cuanto «lo que nos dice dura exactamente lo que tarda en decirnos» (B. Matamoros, 2002: 130). Para Hernández, la narración está pensada desde estos ambientes de interacción en que la escucha y la verbosidad se ajustan al



7. Harto conocida es la segunda de las *Meditaciones Metafísicas* que René Descartes escribe para sustentar su filosofía del *cogito ergo sum*. Descartes utiliza el ejemplo de la cera para dilucidar los procesos de conocimiento cuestionando la importancia de los sentidos y distanciarlos del espíritu. La relación que la razón tiene con el objeto cera, materia cambiante según las condiciones atmosféricas y sensoriales, es paradigmática en el sentido de que el sujeto, según Descartes, debe distanciarse de las apariencias para conocerse y seguir su espíritu. Sin embargo, también en los tiempos de Descartes, la cera sigue siendo cera aunque su aspecto físico se modifique.

8. “No podemos creer que lo fundado siga siendo lo mismo, lo mismo que era antes, cuando no estaba fundado, cuando no había pasado por la experiencia del fundamento. Si la razón suficiente, si el fundamento está ‘empalmado’, es porque relaciona lo que él funda con un verdadero sin fondo. Es preciso decirlo: no se lo reconoce más. Fundar es metamorfosar” (G. Deleuze, 2002: 236).

9. “Como lo han visto tantos autores de diversas maneras (Flaubert o Lewis Carroll), el mecanismo del sinsentido es la más alta finalidad del sentido, de igual modo que el mecanismo de la necesidad es la más alta finalidad del pensamiento” (G. Deleuze, 2002: 237).

componente oral de la experiencia proporcionando al cuento (escrito) el carácter efímero propio del sonido y de la música.

He decidido leer un cuento mío, no sólo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la materia que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia, la condición que creí haber asimilado naturalmente, casi sin querer; por eso quiero saber si eso es una parte íntima o necesaria de ellas mismas, o por lo menos si esa es la manera preferible de su existencia [...] Y no sólo soy yo el que ha encontrado que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, hayan perdido mucho. Hasta puede haber ocurrido que en mi mal castellano del principio (tal vez menos ahora) yo haya profundizado mis sentimientos en esa mala materia y al transportarla a la buena, pierdan esa profundidad. Lo mismo ocurre cuando los lee otra persona. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje lleno de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias, y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión. («He decidido leer un cuento mío» *OC*, III: 275-77)



Así como se observa en la práctica musical, el escritor se orienta hacia la emisión de sonidos convirtiéndose, al mismo tiempo, en lector e intérprete de su propia obra. Averiguar si una narración expresa su «condición de materia» es constatar si el cuento «suena bien» mediante aquella dinámica relacional que se promueve con la presencia de los oyentes y con el intercambio de informaciones y experiencias. (Recuérdese, por ejemplo, el cuento «Nadie encendía las lámparas» en el que el narrador, leyendo un cuento en una sala antigua, le cuesta «sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos» *mientras*, de vez en cuando, los oyentes reaccionaban soltando unas risas que influenciaban el performance de la lectura (*OC* II: 53-59). La declamación no convierte sólo el escritor en su primer lector sino también establece un tipo de creatividad que pasa por la interpretación y la escucha de su misma composición. Por lo tanto, si «[e]l sonido implica el silencio, tanto como en el lenguaje la construcción de significado implica la utopía del sentido pleno» (B. Matamoro, 2002: 131), «He decidido leer un cuento mío» se convierte en orgulloso manifiesto literario en el que se reclama la dignidad de un estilo de escritura propio cuya profundidad el escritor la alcanza por medio de un «mal castellano» que, a diferencia del español literato, se desarrolla a través de un lenguaje «natural» lleno de improvisación, de repeticiones e imperfecciones, en fin, mediante las naturalidades del lenguaje hablado.

Por otro lado, contar una historia representa la capacidad de retener esa historia y volverla a contar de nuevo. El lector de Hernández (por no

hablar de sus críticos) percibe enseguida que el dispositivo narrativo que predomina en sus textos es la memoria o, más bien, su ambivalencia. Si el expediente rememorativo explota la escritura como soporte para conservar una historia (escribir para recordar), es también cierto que el esfuerzo evocativo pone en función la máquina narrativa (recordar para escribir). Mientras en el primer caso la escritura (la operación literaria) opera con su fuerza archivadora fosilizando el recuerdo, es justamente con la segunda práctica que la improvisación se vuelve necesaria para encontrar agarres en los terrenos de lo olvidado, cuando no de lo completamente desconocido. La cita es famosa:

[...] tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y ésa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (OC I: 138)

Frente a la página en blanco, quien se propone la empresa de escribir desde el pasado lo hace tanteando la oscuridad y tarareando el silencio del recuerdo con grandes dosis de inevitable improvisación. A fin de colmar las lagunas del olvido, la narración prelude la improvisación como recurso para el desarrollo del argumento. La improvisación puede, hasta cierto punto, ser parte del argumento cuando se describe y vuelve a describirse como tal, es decir, cuando se repite y ocupa el espacio de la narración. Sin ser músico, el narrador suministra una idéntica necesaria dosis de falsificación/ficción graduando la autenticidad de sus relatos, casi como si estuviera rellenando de voces los silencios alrededor de los recuerdos estables que ha retenido. Sin embargo, hay también otros momentos en la literatura de Hernández que confían en la improvisación y que coinciden con la intención de escribir, como en aquel «Prólogo de un libro que nunca pude empezar» (*ibid.*, 15). Se trata de un cuento que nunca arranca y, en su espera, la improvisación funciona como preludio a la narración.¹⁰ Por tanto, la necesidad es otra —la misma del literato protagonista de «La envenenada» que no tiene asuntos para escribir y piensa salir a la calle para conseguirlos— porque la improvisación ahora es el recurso para argumentar el desarrollo de una narración imposible.

El ejemplo tal vez más apropiado se encuentra en «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días»: un título que son tres, y un narrador neurótico (*moody*), Juan Méndez, que intenta describir lo que será su cuento. Tantea el silencio desde el cual muestra, improvisándolo, el (corto) circuito

10. Este concepto se relaciona definitivamente con los procesos creativos y las consideraciones de otro escritor rioplatense de la misma época: Macedonio Fernández. Julio Prieto dedica un libro entero a la relación entre los dos escritores (ver bibliografía).

que produce la escritura y el pensamiento (la escritura como proceso de pensamiento/el pensamiento como proceso de escritura/y el proceso como escritura y pensamiento a ser descritos). El narrador está muy consciente de que lo que está haciendo es afinar una atmósfera, una *Stimmung*¹¹, que le sirva para acomodar «la gran obra» —«Sé que todo esto es superficial, pero lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos de las cosas y se va pareciendo al destino» (*ibid.*, 104). El procedimiento se interrumpe cuando el narrador, que prefiere atender más a las sensaciones de su improvisación que la lógica de una historia, comprende que «aunque nuestras ideas valgan poco, siempre buscamos la ocasión de meterlas en alguna parte, y de esta manera yo las maté» (*ibid.*, 114). La improvisación se interrumpe y la historia no termina porque fundamentalmente nunca ha empezado.

Hay otras ideas en «Tal vez un movimiento»: la descripción/confesión del recorrido mental que forma la idea fija de un narrador loco y paranoico. También este narrador lo tiene muy claro: nunca nos revelará su misterio porque, como dice, «yo no quiero sufrir con una idea, yo quiero el placer egoísta de gozar con una idea mientras se mueve. Si los otros conceptúan, para aprovechar el concepto, yo quiero dejarme conceptuar y sentir el momento en que se me forma el concepto» (*ibid.*, 131-32). Como buen loco, habla con los muertos, pero estos muertos, si seguimos el ejemplo de Juan Méndez, serían las ideas y los pensamientos que él mismo y los demás han puesto «en alguna parte» (escrito, grabado, etc.). De una manera parecida a la que el Oliveira de Julio Cortázar entendía el lenguaje, cuyas palabras ya no se encontraban en el diccionario sino en el «cementerio», la organicidad del pensamiento que el loco narrador de Hernández pretende alcanzar es el momento preciso en que «lo de adentro y lo de afuera sea una misma cosa, que sea el movimiento de una idea mientras se hace» (*ibid.*, 131). La palabra clave de este procedimiento de simultaneidad es tal vez mejor explicada en el «Pre-original» del mismo texto cuyo narrador, supuestamente el mismo, declara: «Por eso me interesé tanto por el *mientras* de las ideas, y el *mientras* de muchas otras cosas después. Aquello se alimentaba de movimiento, y del movimiento que tenía un pensamiento vivo, *mientras* se transformaba y *mientras* era libre y desinteresado» (*OC III*, 2011: 211). En fin, el narrador loco ya no es tan loco porque sabe que su aspiración es «heterotópica», potencial y utópica a la vez, que reside en un lugar otro fuera de todo lugar y que sin embargo puede indicarse en la realidad.¹² Entendidas de esta manera, la repetición y la simultaneidad (de la memoria, del pensamiento, de las ideas,



11. He tratado el tema de la *Stimmung* en el artículo “Los alrededores de los silencios felisbertianos. Una introducción” (ver bibliografía).

12. El concepto de “heterotopia” es estudiado en el texto de Michel Foucault *Of Other Spaces, Heterotopias* (ver bibliografía).

etc.) hallan en la improvisación una estrategia que sirve, no tanto para activar lo virtual de la historia, sino para dejar un trazo, una huella de la presencia de lo que una vez fue y de lo que, ojalá, un día será. «*Mientras*, lo vivo y lo que se mueve sigue como tal, en su condición improvisada de presente».¹³

Bajo esta luz, la escritura de Hernández se complica aún más en el momento en que, describiéndose y reflexionando sobre sí misma, llama en causa la participación directa de su lector quien, en el presente de la lectura, reactiva el texto de la misma manera en que la escucha requiere un oyente. Aunque el loco de «Tal vez un movimiento» se dirige al lector sólo momentáneamente, parece necesario mencionar otro texto en el que el narrador usa la segunda persona singular con más frecuencia. En «Filosofía del gangster», y el título ya anticipa que no se trata de un cuento, el relator se toma la libertad de ofrecer al lector la oportunidad de colaborar en la estructuración del argumento —«Si tienes alguna idea de cómo te gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo será la obra, mándamelo decir, que te haré escribir [sic] por un personaje a sueldo (¡oh lector, acaso ya mismo!) lo que tú te imagines» (OC I, 2011: 98). Si, en un primer momento, esta filosofía propone un tipo de literatura capaz de incorporar la contribución del lector, sucesivamente hasta se vislumbra la posibilidad de establecer una interacción entre la vida del lector y el texto —«Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número posible de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en estos intervalos, sea lo mejor de este libro» (*id.*). En este sentido, parece que el relator está incitando al lector a seguir su método compositivo: ya que no habrá historia tanto vale contrapuntear lo leído con lo pensado. En otras palabras, hay una clara invitación a improvisar el texto con la vida.

Sin embargo, no pasa un parpadeo que el relator se transforma en *trickster* y lanza lo que parece ser un burlón desafío —«¿Visteis que modesto? Bueno, ahora quita la modestia y quédate con el hecho: ésta es una de las veces que encontrarás algo detrás de la modestia» (*id.*). Imaginemos la reacción del lector frente al sarcasmo de lo que lee como una sonrisa de aceptación o de sospecha. Decide encarar el reto, sigue leyendo, pero enseguida se da cuenta de que la burla, en realidad, es la sutil amenaza del escritor-gangster que quiere entablar el duelo para la improvisación.

13. “Un cuadro se hace de cerca, aunque se vea de lejos. De igual modo, se dice que el compositor no oye: pues oye de cerca, mientras que el auditor oye de lejos. Y el escritor escribe con una memoria corta, mientras que el lector se supone que está dotado de una memoria larga [...] Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria” (G. Deleuze, 2002a: 500-1).

Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de la «piedra libre», si al movernos entre las letras, escondemos las armas. Y ¡guarda con el que tropiece primero! ¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! ¡Si supieras, si yo te pudiera decir, si yo supiera, lo que hay detrás de esa sonrisa! Porque sabrás que yo quiero trabajar con el que está detrás de la sonrisa. (Para mis adentros:) Qué sé yo con quién, ni con qué ni por qué quiero trabajar. ¡Ah, sí, sé! es decir quién sabe. Bueno, si no echo mano a la cintura y agarro una seguridad, estoy perdido. Tengo la última palabra en seguridades: ¡qué linda forma de arma! Es celosa, repetidora y va lejos; pega en un punto solamente y puede matar. (*Ibid.*, 98-9)

La presencia del escritor se describe como si sus ojos estuvieran mirando la acción del lector desde los ángulos de las letras, *mientras* en el espacio vacío, blanco y silencioso que queda *entre* las palabras y los signos esconde las armas para ganar el duelo. A pesar de la desarticulación del proceso creativo que puede reivindicar cierta interpretación vanguardista de la obra de Hernández —como la problematización y la imposibilidad de la escritura que desarrolla en este texto que también puede entenderse como otro de los demás «prefacios al silencio»—, lo más sugerente del escritor-gangster es el movimiento por el laberinto textual en que oculta y muestra sus peligrosas trampas. Como en las mejores competiciones de improvisación, quiere buscar un tema sobre el cual desarrollar el argumento, cada uno con las armas y el orgullo (o la falsa modestia) que les corresponda.

No viene al caso el tema de la metáfora que se desarrolla en la segunda parte de «Filosofía del gángster» y que nos sirve para añadir algunas consideraciones sobre la improvisación. Antes que nada, la metáfora es un «vehículo burgués, cómodo, confortable [y] que va a muchos lugares» (*ibid.*, 99), pero hay que «concretar el sitio» de llagada sino las consecuencias pueden ser desastrosas. Hay que saberlas manejar bien porque si, por un lado, «la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo, y de la provocación de recuerdos», es decir, tiene la capacidad de despertar viejos y nuevos sentidos y conocimientos, por otro lado, la rapidez de su naturaleza implica otro ritmo vital con el cual el misterio del sentido y del conocimiento «se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz» (*ibid.*, 101), tan efímero como la ilusión del cine, donde «vemos la falsa claridad de la pantalla, donde tan falsamente viven otros». Pero, por suerte, «una de las ventajas positivas de la metáfora, es que uno puede pensar en cosas que no tienen nada que ver con ella». La acción de bajarse de la metáfora, que como los vehículos tarde o temprano paran en algún lugar, no impide que las ideas sigan: «ellas han comprendido que ya han estado demasiado tiempo adentro y que si no quiero que me encierren, deben trabajar para afuera» (*ibid.*, 102). Tal como están desarrolladas sus múltiples implicaciones en las pocas páginas de «Filosofía del gángster», la metáfora, gracias a las analogías, alusiones, imágenes, símbolos, paralelismos e intuiciones que activa, puede servir a las

mismas finalidades de la improvisación. Pero, tanto ahora como en la anterior enseñanza de Colling, que además de músico era —recordémoslo— un formidable narrador, la sabiduría de la improvisación descansa en la sensatez de no usar siempre el mismo recurso evocativo sino balancear las tensiones que nacen de la metáfora como vehículo y del vehículo como metáfora. En este sentido, después de aprovechar la ilusión que deja el rápido pasar de la metáfora, el escritor-gangster soluciona bajarse del taxi (metáfora de la metáfora de la metáfora) para perderse entre la multitud de la ciudad e improvisar (con) la vida.

Vida e improvisación: un contrapunto entre música y literatura

La imagen que nos sugiere la acción de perderse entre la multitud de una ciudad es muy llamativa porque, en la masa, el individuo se despoja simbólicamente de su identidad mezclándose con los demás, es decir, entra en una condición de anonimato. Como se ha visto, cierta improvisación musical posibilita, me repito, «un campo virtual en el que la condición de creador se niega *mientras* se confirma». La circulación, o, si se quiere, la circularidad del acto no establece, por supuesto, la condición del anonimato, pero sí un proceso metamórfico entre las componentes que prestan su voz para la improvisación (Beethoven y Colling, en el caso específico). No hay confusión, sino amalgama y, en la mayor parte de los casos, el carácter efímero de la improvisación no consiente la fijación, lo que sería uno de los principios para remontar a su creador. Sin embargo, esto es justamente lo que define la tradición oral donde las historias que se cuentan no tienen autor, son anónimas. Ahora bien, sin entrar demasiado en la burbuja personalista de un escritor que demasiadas veces se ha leído como protagonista o personaje de sus cuentos, se comprende, desde luego, que existen coincidencias experienciales, porque hay momentos compartidos que circulan en la vida de un escritor y en lo que escribe.¹⁴ A manera de conclusión, se propone una breve exploración del mundo de las prácticas que caracterizó la vida de Hernández.

Uno de los primeros acercamientos a algún tipo de improvisación remonta a la práctica pianística y, en modo particular, al acompañamiento

14. De corte autobiográfico y memorialista son los textos de Francisco Lasarte, Horacio Xaubet, Carol Prunhuber, Walter Rela, Washington Lockhart, Norah Giraldi de Dei Cas y Ana María Barrenechea. Relacionado con las interpretaciones memorialistas también se destaca un tipo de acercamiento desde las teorías del psicoanálisis que se puede encontrar en José Pedro Díaz, Jorge Panesi, Reinaldo Laddaga y Roberto Echavaren. Finalmente, para un acercamiento crítico de Hernández al género fantástico léase Rosario Ferré, Mario Benedetti y Graciela Monges Nicolau. En la mayor parte de los casos, sin embargo, las lecturas interpretativas se cruzan y las distinciones críticas no son tan definidas.

musical en las salas de cine mudo. A parte de aquellas películas que llevaban una partitura específica, la norma que el pianista debía seguir para acompañar las imágenes en la pantalla era su habilidad en improvisar lo que veía. Hernández empieza a «tocar las imágenes» con catorce años y practica esta técnica durante diez años (JP. Díaz, 1991: 168) en los cuales parece no haber dejado testimonios del estilo con que improvisaba. De cualquier forma, lo obvio es que el pianista de cine —y su posición al lado de la pantalla lo confirma— no es la atracción principal sino un medio para la recepción visual. Sin embargo, durante toda su actividad de acompañador para el cine mudo, Hernández escribe y su primera publicación confirma casi los mismos principios de este tipo de improvisación: respeta su anonimato y se mimetiza entre la masa con el librito *Fulano de tal* (1925). Del mismo estilo es el sucesivo *Libro sin tapas* (1929) que, a pesar de ser caracterizado por la fragmentariedad de sus textos que recuerda la dialéctica de corte y montaje del cine (F. Sússekind, 1998: 48), contiene una verdadera llamada a la improvisación para el lector: «Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él» (JP. Díaz, 1991: 102).¹⁵ Con este recurso, «la idea explicitada por Hernández postula la aparición de un tipo de concepto literario parentético en el sentido de un momento dedicado al compromiso que el lector concede al libro (escrito por otro) frente a la vida (el “libro” escrito por uno mismo)» (E. Zaramella, 2015: 174).

Se puede decir que la constante indigencia que caracterizó toda la vida de Hernández acomodó el medio de la improvisación más como necesidad que como estilo. Su condición financiera lo forzó a buscar una variedad de trabajos y a tocar en un sinnúmero de pueblitos del interior del Uruguay y de la Argentina, hasta finalmente acabar con lo insustentable y vender su piano. En este sentido, cabe traer a colación la memoria del poeta Serafín García que conoció a Hernández cuando, de gira con el poeta Yamandú Rodríguez en junio de 1932, paró para dar varias funciones en Treinta y Tres, «ciudad de la *gauchada*» (S. García, 1983: 57). Entre otras cosas, García destaca el hecho de que Hernández «era un conversador admirable, que sabía manejar y dosificar con exactitud todos los ingredientes requeridos por lo que podría llamarse la perfecta comunicación oral» (*ibid.*, 93). La destreza con la palabra hablada y su manera de conjugar la improvisación de la vida con sus artes ponen el narrador (y no el literato) en un lugar *entre* corrientes. Por eso, la figura —excepcional y rara— de Hernández se destaca tanto por exceder los esquemas canónicos de periodización generacional y estilísticas vigentes en la época —«demasiado» viejo para la Generación del 45 y «demasiado» adelantado para la del 20, no adopta el

15. Resulta bastante lamentable que en la edición de la obra completa de Hernández publicada por Siglo XXI —cuyo primer volumen recoge los escritos mencionados junto a cuentos y fragmentos publicados e inéditos bajo el título *Primeras invenciones*— se omitan estas palabras introductorias del mismo autor.

tono criollista y tampoco la impronta urbana (Rama, Zum Felde)— como por el acerbo debate en relación con dos corrientes de interpretación de la tradición literaria uruguaya que se condensaron en las figuras de dos de los intelectuales más influyentes de Latinoamérica, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama. Tal vez, lo criollista y lo urbano se metamorfosearon en un acto de improvisado malabarismo con el cual Hernández consiguió hablar de multitudes ciudadanas con el humor y el desafío de la payada.

Hablar de nativismo en la obra literaria de Hernández sería desde luego un acto descabellado, pero de ese nativismo, de la «patria», del gaucho, de lo criollo y del color local existe una huella que todavía haría falta explorar en la imposible tarea de estudiar su música perdida. Pues, al relatar el descubrimiento en 1985 de la partitura de «Negros» en la biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, ex Conservatorio Nacional de Música, Coriún Aharonián afirma que «“Negros” es la primera composición de lenguaje culto que recoge seriamente la tradición de las llamadas de tamboriles» (C. Aharonián, 1997). Asimismo, el musicólogo sostiene que el «enigma» de las partituras perdidas «es especialmente molesto, porque la excelencia de “Negros” no puede ser aislada» dado que «Hernández fue compositor de muy buen nivel *antes* de ser escritor publicado. Y como era pianista de profesión, es presumible que sus composiciones (al menos las de piano) fueron de conocimiento público antes que sus libros» (*id.*). De la misma opinión es el crítico izquierdista Jesualdo que, ya en 1936, rescata la figura de Hernández como «uno de los más serios autores» de Uruguay; sus piezas, «desprovistas de toda artificiosidad de medios», se definen por un estilo propio, por «esa manera directa con que encara el asunto y va a él», mientras que «todas sus interpretaciones tienen un carácter libre para el que lo oye». Para Jesualdo, entonces, Hernández está entre los que han «podido llegar a entender bien, perfectamente bien, este interesante problema de saber y decir» (Jesualdo, 1936).¹⁶ El límite entre las artes practicadas por Hernández se va borrando si se considera la espontaneidad y la franqueza para direccionar su sensibilidad creadora, sin muchos rodeos, hacia el blanco de la eficacia artística. Tanto en música como en literatura, el «interesante problema de saber y decir» se desarticula frente a su oyente o a su lector que están expuestos al «carácter libre» de una recepción que se acerca siempre más a lo popular.

Para concluir, habría que regresar brevemente al año 1932 y, más precisamente, al comentario de Eugenio Petit Muñoz que, de alguna manera, resume la naturaleza camaleónica de cierto «saber decir» inherente a los medios que Hernández maneja.

Es extraño el caso de Felisberto Hernández. Antes de los treinta años cree que ya no va a hacer más música, porque las cosas le salen ahora más en palabras,

16. Rescatamos este texto de Jesualdo, a continuación de este artículo. Se publicó como “Felisberto Hernández” en el diario *Uruguay*. Año I, N.º 240, Montevideo, miércoles 29 de enero de 1936.

hacia el pensamiento: y es de asegurarse, no obstante, a pesar suyo, y porque su vena existe, que seguirá siendo músico, además de proseguir en su singular literatura. Pianista, toca para el público, de sus obras, las que desprecia (lo debussiano, lo chopiniano, el fino encanto), retiró de circulación la única que había impreso, porque después la encontró mala, y guarda escondidas las cuatro o cinco que estima originales. Y lo son en verdad: más que la melancolía escéptica de su *Marcha Fúnebre* o las durezas de su *Festín Chino*, sus *Borrachos*, con armonización absurda, entre trágica y humorística, con su lenta y cargosa inestabilidad, que jamás reposa, y que, después de cantar en un coro que él llama desvergonzado, insiste en un estilo criollo, descentrado de todo eje tonal, que nada tiene de nativista, porque sólo interesa por la deformación que ha sufrido, como expresión del mismo estado de malestar que pesa sobre toda la obra. (E. Petit Muñoz, 1932: 474-75)

Si este fragmento es suficiente para que se piense, «forzosamente, en una composición musical de vanguardia» (JP. Díaz, 1991: 84), es de otro modo plausible que el «estilo criollo [...] que nada tiene de nativista» no conquistara de inmediato un público acostumbrado a escuchar música «típicamente» clásica, aquella música del «fino encanto» el pianista tiene que tocar contrariamente a su deseo. De cualquier forma, las palabras de Petit Muñoz nos hacen pensar en la incertidumbre del creador hacia sus creaciones que, ya en aquella temprana época de actividades artísticas, prefiere guardar sus mejores composiciones hasta el punto de impedirles circular. Casi haciendo eco al célebre pronunciamiento de Thomas Alva Edison que «El genio es uno por ciento de inspiración y un noventa y nueve por ciento de transpiración» —pero sin sospechar demasiado que padeciera del «síndrome del impostor» por causa de su autodidactismo— Hernández aparece delante los ojos del crítico como un perfeccionista del arte musical. Sin embargo, lo que se entiende como vacilación o excesiva escrupulosidad a la hora de finalizar una obra podría, más bien, interpretarse como la adopción de un código compositivo patrocinado por un borracho «estado de malestar» frente al saber de no saber decir, algo que se acercaría a un hipotético «síndrome de Juan Méndez» que, al mismo tiempo, incluye «la reserva de no saber decir que sabe decir». Sea como fuere, parece evidente que Hernández sigue buscando en sus composiciones musicales aquella «condición de materia» que también quiere abarcar en sus cuentos, aquella «masa sonora» que solamente sale a la luz *mientras* se lee y *mientras* se toca.

Como se ha ya mencionado, 1932 es también la época de las giras poético-musicales por el interior del Uruguay con el poeta Rodríguez en las que música y poesía se fusionan en el escenario teatral mediante la devolución de su condición sonora. Paralelamente al angustiado y constante refrán en la vida de Hernández que llora la necesidad de sustentarse, existe también una celada empresa quijotesca en pos de la difusión cultural en

áreas remotas del país.¹⁷ Es desde estos lugares que remonta un manuscrito hallado en la reciente donación de la familia Hernández a la Biblioteca Nacional de Montevideo y que fue probablemente utilizado por José Pedro Díaz para editar el texto «En gira con Yamandú Rodríguez» publicado en la obra completa del autor. En este manuscrito, Hernández describe claramente el tipo de función que los dos artistas pusieron en escena con un enfoque más detallado sobre la música. Estas, las palabras del autor:

En nuestro propósito de realizar recitales de música folklórica, hemos tomado obras del folklore americano, ya que cada vez toma más interés popular habiendo llegado hasta la música sinfónica, con el jazz-sinfónico. Hemos tomado algunas de las escritas exclusivamente para piano y que no están al alcance de intérpretes comunes. Las dos primeras composiciones, tienen, al mismo tiempo que sabor popular una exquisitez elegante y hasta romántica. Fueron escritas antes de la última guerra europea. Las dos últimas son modernas y tienen un carácter más bien humorístico. Más que hacer juicios sobre ellas, hemos querido exponerlas. Las composiciones que hemos elegido del folklore nacional son, decididamente, obras de concierto y de los más nuevos autores uruguayos. La última, «La Montonera» de F. Hernández se refiere a esas montoneras de gauchos salvajes que, según nuestra leyenda, se aprestaban para la guerra tan llenos de coraje como mal armados. De aquellos que ataban una hoja de tijera al extremo de una caña tacuara. La primera escena que describe la marcha lenta y crujiente de una carreta, es interrumpida por un lejano galopar y un clarín que se siente más intensamente, a medida que se acercan y que después de arrastrar al carretero se oye alejarse. El bailecito de la madrugada es interrumpido en la misma forma y, por último, después de interrumpir la payada de unos gauchos, logra su mayor intensidad interpretativa y emocional. Es de las obras de Hernández, una de las que ha obtenido más éxito en estos últimos tiempos.

Habrá sido la influencia del poeta Yamandú Rodríguez, cuyo estilo literario estaba embebido de un aire netamente criollo y popular, o nada más el sentido de pertenencia a una tradición de la tierra que sentía al viajar por su propio país, pero lo que Hernández escribe es de extrema importancia porque nos muestra a un compositor que se considera creador de música folklórica nacional. Siendo el payador parte integrante de la cultura gauchesca, el arte de repentizar en versos, es decir, de improvisar, alcanza un valor real y simbólico que no debe omitirse a la hora de frecuentar la obra de Felisberto Hernández. Si el sabor criollo parece permanecer intacto en la música del escritor, claro está que en su literatura la payada ya no es un *topos* sino un lugar vacío en el que solamente permanecen algunos rasgos de su estructura improvisada y del valor de la voz.

17. Sergio Elena sostiene que “Felisberto llegó a dar más de ochenta recitales en un año —cifra ya de por sí importante pero que resulta aún más si tenemos en cuenta las características del Uruguay de aquellos años— tocando en un sinfín de pueblos. ¡Hasta llegó a estrenar *Petrouchka* y *Negros* en Vergara, departamento de Treinta y Tres, donde no había ni agua ni luz!” (FH: *música para piano*, <http://www.felisberto.org.uy/musica.html>).

Siempre en 1932, Hernández confesó al neo-amigo Serafín J. García que, en todas y a pesar de las claras diferencias, Rodríguez se parecía a Chejov en cuanto «es capaz de construir un cuento perfecto aunque no tenga nada para contar en él. Le bastan una impresión, un recuerdo, la sombra de un dolor o una tristeza, todo lo demás proviene de su pericia narrativa» (S. García, 1983: 61). Es muy probable que Hernández mirara tanto al compañero poeta como al médico ruso como unos modelos a seguir hasta el punto en que concibe la narración como un «arte sobre la marcha» que no implica necesariamente un planteamiento argumentativo prefijado o un final sólido sino que, como el camino, se hace al andar. Falta todavía mucho esfuerzo crítico y muchas otras lecturas analíticas de Hernández —por no hablar de un más atento trabajo musicológico de sus composiciones— para extender una línea de investigación que comprenda los temas que se han esbozado en este ensayo. Sin embargo, como escribió Felisberto en el manuscrito de 1932 que se publica por primera vez en este volumen, «Por ahora los dejo tranquilos».



- AHARONIÁN, Coriún, “Una historia extraña, extraña: Felisberto Hernández compositor”, *Brecha*, 19 Dic. 1997.
- ANDRADE, Mário de, *Música, Doce Música*, São Paulo: Martins, 1963.
- BARRENECHEA, Ana María, “Auto-biografía y auto-texto-grafía: *La cara de Ana*”, *Escritura* N° 13-14 (1982): 57-68.
- BENEDETTI, Mario. “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico”, *La Mañana*, 30 Jan. 1961: 5.
 -----, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo: Seix Barral, 1997.
- DAL FABBRO, Beniamino, *Crepuscolo del pianoforte*, Torino: Einaudi, 1951.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
 -----, *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Texto, 2002^a.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*. Web. 15 Jul. 2015.
http://www.mercaba.org/Filosofia/Descartes/med_met_alfaguara.PDF
- DÍAZ, José Pedro, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, Montevideo: Arca, 1991.
 -----, *Felisberto Hernández: Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- , “Una bien cumplida carrera literaria”, *Marcha* 1034 (nov 1960): 23.
- FOUCAULT, Michel, “Of Other Spaces, Heterotopias”, Web. 15 Jul. 2015. <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>.
- GARCÍA, Serafín, *Primeros encuentros*, Montevideo, Arca: 1983.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: musique et littérature*, Paris: INDIGO & Côté-femmes, 1998.
 -----, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- GONZÁLEZ, María del Carmen, *Felisberto Hernández: si el agua hablara*, Montevideo: Rebeca Linke, 2011.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras Completas*. Vol. III, México: Siglo XXI, 2011.
 -----, *Obras Completas*. Vol. II. México: Siglo XXI, 2011.
 -----, *Obras Completas*. Vol. I. México: Siglo XXI, 2011.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- LASARTE, Francisco *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid: Ínsula, 1981.
- LESPADA, Gustavo, “Asedios de lo inasible: Libro sin tapas, de Felisberto Hernández”, en *Aventuras de la crítica. Escrituras Latinoamericanas del siglo XXI*. Noé Jitrik coordinador. Córdoba: Ediciones Alción, c/r.
 -----, “Escribir la sombra. Sobre las Primeras Invencciones de Felisberto Hernández (1925-1939)”, *Revista Espacios* 30 (nov-dic 2003): 65-71.
- LOCKHART, Washington, *Felisberto Hernández: una biografía literaria*, Montevideo: Arca, 1991.

- MATAMORO, Blas, “El músico, ese perseguidor”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 625/626 (2002): 129-138.
- MONGES, Nicolau Graciela, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- PANESI, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- PETIT MUÑOZ, Eugenio, *El camino: etapas de una política educacional vivida*, Montevideo: Editorial La Cruz del Sur, 1932.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- , “La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia”, *Fundación Felisberto Hernández*, Web, <http://felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JulioPrieto-sitio.doc>.
- PRUNHUBER, Carol, *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986.
- RELA, Walter, *Felisberto Hernández. Biografía anotada*, Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.
- SICARD, Alain, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Ávila, 1977.
- STRAVINSKI, Igor, *Poetics of Music*, New York: Vintage, 1956.
- SÜSSEKIND, Flora, *A voz e a série*, Rio de Janeiro; Belo Horizonte, MG: Sette Letras; Editora UFMG, 1998.
- , *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VITALE, Ida, “Felisberto Hernández”, *Crisis*, Buenos Aires, N.º 18, 1974.
- XAUBET, Horacio, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción den tres relatos de Felisberto Hernández*, Montevideo: Linardi y Risso, 1995.
- ZARAMELLA, Enea, “Los alrededores de los silencios felisbertianos. Una introducción”, *Landa*, N.º 2, Santa Catarina, 2015.