

LA ATONALIDAD Y LO DODECAFÓNICO COMO ESTRATEGIAS TÁCITAS DE LA PROSA HERNANDIANA

1. INTRODUCCIÓN. FELISBERTO HERNÁNDEZ ENTRE LA PLUMA, EL PIANO Y EL SILENCIO.

En el monográfico dedicado a Felisberto Hernández por el *Centro Virtual Cervantes* con motivo del centenario de su nacimiento, Blas Matamoro ¹ destaca la escasa frecuencia con que uno se topa en la realidad literaria española e hispanoamericana con autores que gocen de una doble trayectoria músico literaria.

Si se atiende detenidamente a tal cuestión y realizamos un examen a vuelapluma de autores que hayan confeccionado su discurso desde una interdisciplinariedad de tipo literario y musical, o que hayan dedicado etapas de su vida al cultivo de un instrumento musical, del solfeo o de la música en general, acuden casi de forma automática a nuestras mentes situaciones arquetípicas como la de Federico García Lorca, autor del que conservamos profusa documentación de tipo pianístico y musical. Asimismo, destacan casos como el de Gerardo Diego, a nivel peninsular, o el de escritores de nuestra historia literaria hispanoamericana como puedan serlo los cubanos Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, por un lado, o el archiconocido Julio Cortázar, por otro lado. Todos ellos se han consolidado como algunos de los más famosos transponedores del jazz y del swing en palabra poética.

A nivel internacional, y aunque no nos incumba del todo, podríamos destacar todo un

vasto conglomerado de obras donde lo musical y lo escrito también conviven en equidad y armonía. Tales son los ejemplos del *Doctor Faustus* de Thomas Mann, del *Contrapunto* de Huxley, pasando por el *Après midi d'un faune* de Mallarmé –que Debussy musicaría *a posteriori*–, además de una importante parte de la obra de Hofmannsthal que también se nutre de lo sonoro a nivel temático y estilístico; y así tantos otros ejemplos que por falta de espacio no cabe mencionar ni aludir en el presente escrito ².

Estos casos que enumeramos no son, sin embargo, más que pequeñas excepcionalidades que según Blas Matamoro vienen a confirmar esa escasez de músicos literatos que “con resignación y honestidad, se han declarado sordos al arte del sonido. Borges, como siempre, en cabeza ³”.

En el presente artículo nos ocuparemos de analizar una de esas excepcionalidades: excepcionalidad en tanto que nuestro autor cumple con una doble faceta de pianista y de escritor; y excepcionalidad en tanto que Hernández se

¹ BLAS MATAMORO, *El teclado de Felisberto*, monográfico en torno la figura de Felisberto Hernández del CVC (Centro Virtual Cervantes), Madrid 2002, pp. 42-44.

² 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 ha producido, en términos generales, grandes lagunas en lo que se refiere a la lectura, estudio e interpretación de autores como los susodichos, lo cual ha provocado, no solo la sistemática inadaptación de los textos críticos al texto que se escudriña, sino también acercamientos más o menos irregulares, vagos e imprecisos, elaborados en multitud de ocasiones desde la más absoluta gratuidad. [N.d.A.]

³ BLAS MATAMORO, *op. cit.*

apartó de lo ordinario para convertirse en un verdadero *outsider* de la literatura de su época y en "un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un francotirador que desafía toda clasificación"⁴.

Más específicamente detallaremos algunas correlaciones y analogías existentes entre la ruptura de la tonalidad musical, por un lado, y la cuentística de Hernández, por otro lado, correlaciones que la crítica se ha afanado en señalar y mencionar, aunque sin vivo ánimo de sistematizar y escudriñar rigurosamente.

Asimismo, querríamos hacer partícipe al lector e investigador del presente artículo de una novedosa hipótesis interpretativa para con la obra del escritor uruguayo, ampliando los postulados de una parte nada insoslayable de la crítica hernandiana, la cual casi nunca computó la verdadera importancia y trascendencia de lo musical en la prosa de Hernández, arrojando y condenando al *Felisberto pianista* al descuido, al olvido, a la negligente omisión, a la inconsciente desatención y al peor destino concebible, al fin y al cabo, para un músico o para un pianista: al silencio⁵.

⁴ ITALO CALVINO, *Felisberto no se parece a ninguno*, Crisis, Buenos Aires octubre de 1974, pp. 12-13.

⁵ El olvido de la crítica para con este asunto no es ni absoluto ni categórico. De ahí que no pocos estudiosos intuyeran la verdadera relevancia de lo pianístico y de lo sonoro en Felisberto Hernández, aunque sus métodos y acercamientos estuviesen plagados mayoritariamente de imprecisiones y vaguedades. Citemos dos ejemplos de crítica interdisciplinaria hernandiana bien intencionada, pero gratuita: por un lado, el artículo de Enrique Valdés, que aparece en el n. 18 de la Revista *Alpha Recursos musicales en la escritura de Felisberto Hernández* (donde el autor inventa una serie de correlaciones entre un conjunto de formas musicales específicas, como puedan serlo el *divertimento* o el *impromptu*, con alguna de las obras de Felisberto Hernández, todo ello desde un obvio desconocimiento de las mismas formas musicales que refiere), y *Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández* de Italo Calvino, por otro lado. No obstante, dejando de lado la mala praxis académica, existe alguna que otra excepción de la crítica en torno la obra del escritor uruguayo donde se trabaja desde lo interdisciplinario con mayor precisión y

2. PESO ESPECÍFICO DE LO MUSICAL EN LA OBRA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ.

Felisberto Hernández (Montevideo, Uruguay, 1902-1964) se sabe fundador de una singular epistemología literaria que entronca con una gran variedad de escuelas literarias y tendencias artísticas como el surrealismo, el romanticismo, el psicoanálisis de Freud, el realismo mágico o la herencia *proustiana*. Asimismo, el autor trabaja desde una deliberada y sistemática inclusión de elementos musicales (armónicos, melódicos y rítmicos) en su cuentística y novelística general.

Esta traducción de lo musical a lo literario que se desarrolla en Hernández se pone de manifiesto a varios niveles estructurales y temáticos en el plano textual: la construcción armónica de los espacios⁶, la reiterada adopción de elementos jazzísticos probablemente derivados de la época en que Felisberto trabajó la improvisación musical en la proyección de películas de cine mudo⁷, la utilización reiterada de una temática musical en sus escritos (cuentos sobre conciertos, novelas de aprendizaje musical, confección de personajes cuyo estigma motor es el dominio de un instrumento musical o su intrínseca melomanía) que genera el fenómeno literario -acuñado por Paul Scher- de la *verbal music*⁸, y, finalmente, la más o menos premeditada introducción de

conocimiento de causa: el ensayo en francés *Felisberto, musique et littérature* de Norah Giradi es un buen ejemplo de ello. [N.d.A.]

⁶ BERNAT GARÍ BARCELÓ, *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*, directora: Mercedes Serna Arnaiz, proyecto de investigación de máster, Universidad de Barcelona 2011, p. 27.

⁷ EVA MARÍA MÉRIDA YAÑEZ, *Hierofanía e imaginación en "La casa inundada" de Felisberto Hernández*, asesores: Hernán Silva y Ana Rosa Domenella, tesina para obtener el título de Licenciada en Letras Hispánicas, México 1997, p. 7.

⁸ PAUL SCHER STEVEN, *Verbal music in German literature*, Yale University Press, New Haven 1968, p.8.

características atonales en el discurso escrito que trabaja el autor.

Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿cuáles son los procedimientos exactos o las estrategias específicas usadas por Hernández para la inclusión de los citados elementos en su narrativa?, ¿es susceptible la música en sus diferentes facetas de ser transformada en palabra sobre pergamino?

Vassily Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte*⁹ refiere las dificultades de acercar o traducir discursos artísticos *a priori* dispares: la música posee un espacio temporal que la pintura no posee, por ejemplo, y a literatura, pese a poseer el plano temporal que caracteriza lo sonoro, se sabe un discurso mucho más referencial que el musical.

Sin embargo, y a raíz de unas reflexiones de Jean-Jaques Nattiez, en las que el crítico especula en torno de las capacidades narratológicas de lo sonoro y en las que refiere que la música en sí misma no relata nada, ni siquiera el estado emocional del compositor sino que es “el oyente quien construye un hilo narrativo, si quiere, a partir de lo que se le da a escuchar”¹⁰; cabe preguntarse si, en definitiva, tras el Pierre Menard de Borges (u otros relatos de temática similar) y la muerte del autor en Barthes no es también el propio lector de la *modernidad líquida* un subjetivo constructor de un hilo narrativo básico a partir de un lenguaje o un texto dado, pues considerándolo detenidamente la polisemia del lenguaje puede ser, si se quiere, tan vasta e infinita como la musical¹¹.

⁹ VASSILY KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona 1977.

¹⁰ JEAN-JAQUES NATTIEZ, *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, compendio de Silvia Alonso, Arco, Madrid 2002, p. 139.

¹¹ Jean-Jaques Nattiez realizó a principios de los años setenta un curioso experimento relacionado con el asunto que nos ocupa, consistente en la audición de la obra *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas por parte de trescientos alumnos de primer y segundo año de secundaria en Montreal, sin serles indicado el título de la obra y preguntándoles: “Esta música es una historia, ¿cuál es?”. El resultado de la consulta sería aleatorio y discrepante: 103 histo-

Parece evidente, en definitiva, que lo musical no es traducible a *grosso modo* a partir de una hermética lista de equivalencias en la que cada palabra se correspondería a un elemento musical concreto, como pudiera serlo una corchea, un calderón o una clave de fa. No obstante, parece factible la posibilidad de delimitar cierta fenomenología de tipo interdisciplinario que atañe a la transfiguración de determinadas formas o técnicas musicales en palpables procesos literarios.

Concentrémonos, en lo sucesivo, a delimitar y a analizar uno de esos procesos de transfiguración, a saber: cómo opera y se altera la escritura de Felisberto Hernández en su acercamiento a lo atonal.

2.1. Nociones básicas sobre tonalidad, atonalidad y dodecafonismo.

Para un conocimiento exhaustivo, o al menos intuido, de lo que referimos cuando describimos la adopción de unos procesos eminentemente atonales en determinados relatos de Felisberto Hernández, o cuando aludimos a una *cromatización* de la prosa hernandiana en sí –como hacen algunos estudiosos del uruguayo–, primeramente cabría sentar y disecionar, a grandes rasgos, algunos de los *modus operandi* musicales que se saben nuestro objeto de estudio.

rias de aventura (escalada de una montaña, viaje de un joven, etc.), 36 relatos de guerra (revoluciones, conflictos armados), 28 historias de animales, 21 relatos de suspense (policías, espías, etc.), y muchas opciones más. Más allá de reivindicar la música como un arte eminentemente simbolista y *anti*-referencial lo cual es una obviedad –incluso ante ejemplos de música programática– lo que pretendemos es incidir en la cuestión sobre la pretendida objetividad y referencialidad del lenguaje escrito como dador de unos conceptos cuya universalidad en la mente de los hablantes es más que cuestionable. ¿Cuan diferentes serían, por ejemplo, las proyecciones mentales que invocaría el término *mesa* en la mente de divergentes hablantes?, ¿y las que generaría un poema de Góngora? [N.d.A.]

¿A qué nos remite, en definitiva, la noción de tonalidad y qué suerte de ruptura se produce con ella a partir del advenimiento paulatino de lo atonal, cuyo ciclo culminativo se hace expreso en el sistema serial o el dodecafonismo de Schoenberg?

En términos generales, podemos señalar que la tonalidad musical, tal y como la concebimos desde hace siglos (escalas organizadas a partir de siete notas musicales, cada una con una función específica dentro de la serie, a partir de las cuales se formarán siete acordes tríadas o cuatríadas con los que el compositor barroco, clásico, romántico o moderno confeccionará su discurso), es fijada y desarrollada en pleno apogeo del barroco musical, o sea: en el transcurso del siglo XVII a la primera mitad del XVIII.

Durante este período, se producirá el progresivo abandono de los modos antiguos de composición o modos griegos (dórico, mixolidio, lidio, locrio, y tantos otros) en favor de lo que ha sido comúnmente denominado tonalidad mayor y tonalidad menor, ambas un correlato del modo jónico y del modo eólico respectivamente. Así lo apunta el autor catalán Ticià Riera explicando que "a J.S. Bach li devem la sistematització definitiva d'aquests dos modes [el jónico y el eólico] ¹²"; sistematización que será desarrollada en las páginas de *El Clave bien Temperado*, eminente colección de 48 preludios y fugas donde el autor alemán explora y transgrede los límites del sistema tonal.

El asentamiento del modo mayor y del modo menor es un proceso que culmina, tal y como hemos apuntado, en la obra de Bach. No obstante, el estadio de reflexión y fijación del sistema tonal no es en absoluto una resolución arbitraria producto de los designios del genio alemán, sino que se deriva más bien de un desplazamiento y de un reajuste hartamente natural de los modos antiguos de composición, que paulatinamente vienen a converger en el establecimiento de la tonalidad.

Por todo ello, resulta obvio deducir que desde el siglo XVII casi la totalidad de conciertos, sonatas, preludios, canciones pop y formas musicales de cualquier índole y período se rigen por un sistema jerárquico de 7 notas musicales y sus correspondientes acordes, sean los pertenecientes al modo mayor o al modo menor ¹³.

El advenimiento de lo atonal se producirá como una respuesta a esta tiranización que el sistema tonal ejerce para con las formas musicales. No fue propuesta intelectual de un solo compositor sino que se trata de un proceso que se va gestando progresivamente a partir de la obra periférica, además de profética, de varios compositores del XIX: el fáustico *cuarteto de cuerda* y la sonata núm. 32 de Beethoven, o la *Bagatela sin tonalidad* de Franz Liszt, entre otros. Asimismo, Richard Wagner en su obra *Tristán e Isolda* introducirá el concepto de *chromatismo*, que se sabe completamente ajeno a los fundamentos del sistema tonal.

Las composiciones regidas por una voluntad y una búsqueda de la tonalidad no tenderán únicamente al uso reiterado de las notas de la escala que corresponda -y sus armonías derivadas-, sino que también serán propensas a generar todo un conjunto de asociaciones y

¹² TICIÀ RIERA, *Evolució de l'art musical*, Columna, Barcelona, 1981, pág. 84.

¹³ Para entender hasta que punto la tonalidad ha esclavizado el oído occidental solo cabe percatarse de que cualquier individuo, con expreso conocimiento o no de música -inclusive aquel que ni siquiera posea una vaga percepción de lo que es o deja de ser la tonalidad-, puede cantar sin mayor problemática el archiconocido *do, re, mi, fa, sol, la, si (do)*. Encima de estas siete notas, pertenecientes a una escala de *Do mayor* bastante elemental, se construirán por distancias de tercera los siete acordes básicos de la tonalidad (*do mayor, re menor, mi menor, fa mayor, sol mayor, la menor y si disminuido*). La combinación de estos acordes, de tres o cuatro notas según le convenga al compositor, con algunos otros de mayor complejidad y que no procede diseccionar aquí (acordes de intercambio modal, dominantes secundarios, etc.) constituirán la base para el desarrollo y composición de cualquier tipo de música culta o popular en Occidente desde *El clave bien temperado*. [N.d.A.]

disociaciones armónicas. Josepa Rosselló nos lo explica así:

El sistema tonal se estructura sobre una jerarquía de los sonidos de la escala: tónica, dominante y subdominante. Presenta una preponderancia de la consonancia, y la disonancia desempeña en él un papel secundario, casi un poco inquietante que nos hace desear la resolución en la consonancia [...] a principios del S. XX, este modelo estaba agotado ¹⁴.

Ya en *Tristán e Isolda* de Wagner podemos detectar cómo la línea que disocia la consonancia de la disonancia empieza a diluirse de manera preocupante. Asimismo, la oposición *versus* distensión musical, que es idiosincrática de una vasta mayoría de composiciones que se desarrollan según los parámetros del sistema tonal, empieza a resquebrajarse en la citada ópera para dar lugar a un encadenamiento de acordes y armonías no conclusivas que aspiran al infinito y que pueden hilvanarse indefinidamente sin arribar a ninguna resolución específica o consonancia musical.

A partir de ahí, tanto Stravinsky en su ciclo de obras de cariz vanguardista y experimental, como la Moderna Escuela de Viena liderada por Arnold Schoenberg, como algunos otros compositores menos eminentes (Luigi Nono, Benjamin Britten, etc.), iniciarán un proceso de transgresión y ruptura con los moldes tonales que acabará generando y consolidando el estadio culminativo del atonalismo, este es: el serialismo o la composición por series aleatorias de notas musicales.

Schoenberg será el fundador del popular sistema serial conocido con el nombre de *dodecafonismo*, o en palabras del mismo autor: "método de componer con doce sonidos que no están en relación entre sí ¹⁵". Estos doce sonidos que cita el compositor son los correspondientes a todas las notas por semitonos

que contiene un piano en su octava natural –la escala cromática–, a través de los cuales se confeccionará *a posteriori* una miscelánea de nuevos acordes, armonías y sonoridades que trascienden la tonalidad.

Según Schoenberg y sus discípulos cabe situar las notas de la escala cromática a un mismo estadio de importancia, evitando la discriminación melódica y la jerarquización armónica con que se trabaja desde los preceptos y fundamentos del sistema tonal. Todo ello ha de hacerse con el afán de sistematizar las nuevas tendencias y sonoridades surgidas del paulatino proceso de deterioro de la tonalidad desde la segunda mitad del XIX, pero muy especialmente desde inicios del siglo XX.

Guido Salvetti apuntará que el sistema dodecafonico "surgía históricamente por la exigencia de controlar racionalmente el método compositivo de la *emancipación de la disonancia*, creado en la época expresionista y que había llegado entonces a un momento decisivo ¹⁶".

2.2. El proceso de incorporación de la atonalidad en la cuentística de Hernández.

Resulta complicado *a priori* tratar de justificar en la prosa hernandiana una comunión del texto en sí con el sistema serial, atonal y dodecafonico, -más si consideramos la complejidad de estos- ya que no existen cartas, ensayos o tratados estéticos del propio autor donde este desvele su *modus operandi* habitual en el proceso de confección de sus obras. Merecen mención aparte *La explicación falsa de mis cuentos* y algunas novelas que se pueden considerar de *formación*, como ocurre con *Por los tiempos de Clemente Colling*, donde el autor nos hace partícipes de sus afinidades estéticas y de su experiencia como pianista.

Pese a la dificultad intrínseca del asunto que nos concierne, nuestra teorización sobre la

¹⁴ JOSEPA ROSSELLÓ, *Invitación a la música*, Arola editors, Barcelona, 2000, pág. 91.

¹⁵ GUIDO SALVETTI, *Historia de la música, 10: El siglo XX (Primera parte)*, Turner Música, Madrid, 1977, pág. 131.

¹⁶ GUIDO SALVETTI, *Historia de la música, 10: El siglo XX (Primera parte)*, Turner Música, Madrid, 1977, pág. 133.

inclusión y transfiguración de motivos y técnicas atonales en la prosa del autor uruguayo se sostiene a través de una triple argumentación. Pasemos a detallar, preliminarmente, la *génesis* de esta incorporación para analizar posteriormente el cómo opera y qué consecuencias directas genera a nivel textual.

Primeramente, cabe considerar varias referencias favorables que se hacen a lo largo de la obra de Felisberto Hernández a compositores que, como Stravinsky, transgreden el ejercicio tonal concebido desde una perspectiva clásica o romántica. Por ejemplo, en uno de los pasajes de *Por los tiempos de Clemente Colling* el maestro Colling le hace al discípulo (protagonista-narrador que a fin de cuentas es también correlato directo del autor) la siguiente apreciación: "¿Sabe una cosa? Que tiene razón Stravinski, Prokofiev y todos los locos como Ud.¹⁷".

Estos contextos vitales alumbran el *sentir* profundamente atonal de Hernández, así como la fatal atracción que ejerce sobre él lo vanguardista musical. María Inés Spagnuolo insiste en la naturaleza autobiográfica de la novelística y la cuentística del uruguayo:

La calificación de "ensayo" [refiriéndose a *Por los tiempos de Clemente Colling*], por un lado, no invalida la de novela lírica, en tanto no se nos propone como teoría de la novela proyectable al exterior de la novela misma (como, para dar un ejemplo, en *Los monederos falsos* de Gide), sino que se consuma como hecho empírico, como aprendizaje en el interior del propio autor, que trabaja a solas con su materia¹⁸.

En segundo lugar, resulta significativo que el *Felisberto concertista* seleccionase personalmente las obras que quería interpretar en sus giras a través de los años 20 y 30 por Río de la Plata, y que se inclinase, en definitiva, por un repertorio más bien innovador y vanguardista.

La elección no es gratuita. El autor uruguayo hubiese podido decantarse por un repertorio más *comercial* (aunque hablar de *comercial* dentro del terreno de la música culta resulta más bien inexacto), en tanto que un Mozart, un Chopin o un Beethoven perteneciente a la época clásica o pre-romántica siempre hubiesen hallado mayor aceptación entre el escaso público que asiste a los conciertos de música clásica. No obstante, Felisberto Hernández focalizó su atención e interés en los experimentos de la atonalidad y del dodecafonismo, en la ruptura de la verticalidad que se baraja entre las propuestas del impresionismo francés (Debussy o Ravel) y, en definitiva, en obras en las que se integra la nota extraña y el cromatismo –ergo la disonancia– en unas armonías específicas más o menos arquetípicas, según sea el caso. De todo ello se infiere una eminente simpatía por parte del autor hacia las formas de la vanguardia musical y hacia los modernos métodos de trasgresión y resquebrajamiento del sistema tonal.

Norah Giraldi Dei Cas, en una de las pocas obras centradas en el análisis y escudriño de las interrelaciones que se producen entre el *Felisberto músico* y el *Felisberto escritor*, insiste en la simpatía y en la predilección de Felisberto Hernández por las formas y propuestas de la vanguardia musical, y muy particularmente de Stravinsky:

C'est à cette époque que FH commence à s'intéresser aux changements révolutionnaires issus de la production artistique du début du XX siècle: ces transformations se concrétisent en 1913 avec le *Sacre du Printemps* de Stravinsky qui exerce auprès de FH une influence féconde¹⁹.

De hecho, el *Felisberto pianista* inicia su trabajo compositivo con una obra llamada *Primavera* en la que se aprecia un homenaje implícito al compositor ruso y a su obra capital *La Consagración de la Primavera*. De ahí que una minoría de investigadores insistan en la hipo-

¹⁷ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Por los tiempos de Clemente Colling*, El Nadir Ediciones, Valencia, 2008, pág. 93.

¹⁸ VV.AA, *Doce ensayos sobre el relato «Por los tiempos de Clemente Colling»*, Fundación Banco Mercantil Argentino, Montevideo, 1996, pág. 67.

¹⁹ NORAH GIRLADI DEI CAS, *Felisberto Hernández: Musique et littérature*, Indigo & Coteffemmes éditions, 1998, pág. 10.

tética comunión que se produce entre la prosa hernandiana y las tendencias musicales aludidas.

Enrique Valdés, en un artículo que hemos mencionado con anterioridad, apunta que “en la mayor parte de su obra –fantástica, humorística, absurda-, Hernández utiliza elementos propios de su formación musical [...] recursos como la Improvisación, el Impromptu, la Fantasía y el Divertimento, propios de la creación musical y de autores como Chopin, Mozart, Schubert y Stravinsky²⁰”.

No podemos estar de acuerdo con Enrique Valdés en tanto que las estructuras que menciona no siempre encuentran un correlato en la cuentística y la novelística de Hernández, y ahí sí que resulta arriesgado mencionar ejercicios de transposición, pues no contamos ni con documentación fehaciente ni con pruebas explícitas (o implícitas) que prueben las susodichas analogías estructurales; sí que estamos de acuerdo con el crítico en lo que atañe al influjo deliberado de Stravinsky y de otros autores vanguardistas en la prosa de Felisberto Hernández.

Finalmente, el tercer argumento que se sabe principio fundamental para una exégesis que imbrique lo atonal y la palabra hernandiana como piezas indisolubles de una misma entidad, debe desarrollarse a partir de un rastreo panorámico de las raíces artísticas del autor que nos ocupa.

En la proyección de un itinerario creativo que parta de los utensilios y elementos básicos que se encuentran en el *taller experimental* y formativo del escritor (experiencia lectora del mismo autor, conciertos donde este se supo intérprete u oyente, preferencias artísticas, etc.) a los textos en sí como estadio final, nos percatamos de dos premisas fundamentales: por un lado, de la escasa pericia de Felisberto Hernández como lector, y en contraste, por otro lado, de su holgada experiencia como

músico e intérprete. El mismo autor lo confiesa:

Mi primer cartel lo tuve en música. Pero los juicios que más me enorgullecen los he tenido por lo que he escrito. [...] Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe²¹.

En sus primeros 38 años de vida Felisberto Hernández fue más músico que escritor – prueba de ello son sus giras acostumbradas por Río de la Plata y su consagración al estudio de obras capitales de Stravinsky y otros autores nada asequibles, así como la menor excelencia de sus primeras publicaciones como *El libro sin tapas*-. De hecho, no sería hasta finales del año 1940 en que Felisberto decantaría su vocación definitiva en pro de la palabra escrita. “El piano puedes venderlo inmediatamente” le escribe a su segunda esposa Amalia Nieto en una carta fechada ese mismo año.

Con todo lo señalado resulta preocupante observar que todavía haya un tan elevado número de estudiosos que insista en caracterizar determinadas facetas de Felisberto Hernández a partir del ideario surrealista. No pongo en cuestionamiento –o al menos no en términos absolutos- tal tendencia interpretativa. Sin embargo, los argumentos hasta ahora formulados evidencian que Hernández recibe un influjo hartamente mayor del discurso vanguardista musical que del escrito, lo cual debería contribuir a un ejercicio de reinterpretación y reenfoco de algunos fragmentos y facetas del autor.

Urrero Peña insistirá sucintamente en desempolvar el elemento musical para una delimitación, comprensión y caracterización más cabal y precisa del cuentista uruguayo:

Felisberto Hernández no es un escritor habitual. Como clave de su singularidad, está esa vocación musical que alimenta y acaba por deter-

²⁰ ENRIQUE VALDÉS, *Recursos musicales en la escritura de Felisberto Hernández*, revista Alpha núm. 18, 2002, pág. 395.

²¹ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Narraciones fundamentales*, Relieve, Montevideo, 1993, pág. 171.

minar una pasión literaria en la cual derrota e incompreensión van alimentando el temario ²².

Antonio Pau también propone un distanciamiento entre el *sentir* enardecido y automatizado que reivindica el surrealismo y el lánguido *fluir* de la prosa hernandiana: "Nada más lejos de las páginas de Felisberto Hernández que el *stream of consciousness* que aparece en Sterne [...] Nada más lejos tampoco que el caótico flujo verbal de la escritura automática ²³".

Parece obvio, en definitiva, que el latir de la prosa hernandiana emana, no de un conocimiento exhaustivo de los procederes surrealistas y de una voluntad imitativa de estos por parte del autor, ni tampoco de los encuentros fortuitos – y no siempre afortunados- de una paraguas y una máquina de coser encima de una mesa de disección, sino de lo sonoro y de lo musical, y más específicamente aún: de lo atonal.

El proceso de asimilación e integración de técnicas atonales en la narrativa de Felisberto Hernández y la transfiguración de estas en escritura se pone de manifiesto en diferentes planos del aparato textual. En términos generales, cabría apuntar dos características específicas que el escritor uruguayo desarrolla a lo largo de su novelística y de su cuentística y que parecen ser influjo directo de la experiencia del autor para con la vanguardia musical y el deterioro del sistema tonal: 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 lado.

Dina Díaz describe la novela breve *Por los tiempos de Clemente Colling* de la siguiente manera, haciendo manifiestas algunas de las citadas características:

Un relato difícilmente se sostiene sin un determinado grado de cohesión interna, producido por la maduración de algo que en algún momento hace eclosión o al menos nos sugiere que puede hacerla o que quizás no la hará nunca. Pero de todas maneras nos incita a buscar nexos en un acontecer y nos induce a seguir internándonos en el texto en el afán de encontrar una respuesta. Lo que me desconcertaba de aquellas primeras lecturas [de *Por los tiempos de Clemente Colling*] es que no descubría suficientes elementos cohesionantes y sin embargo sí un interés que me llevaba a seguir leyendo como si entre las partes, aparentemente poco conexas, hubiese lazos profundos ²⁴.

La lateralización de unos ejes temáticos estratificados, propios de la novelística convencional, en favor de un holgado desarrollo de lo accesorio, lo provisorio y lo tangencial –que al ser alumbrado por la mirada de Felisberto cobra un papel eminente y capital- será un proceso prototípico y reiterativo en la escritura del autor uruguayo.

Verbigracia, en el cuento *Mi primer concierto*, incluido en el recopilatorio de relatos breves *Nadie encendía las lámparas*, el lector desconocedor de la figura de Hernández esperará en una primera lectura del texto una amplia descripción del acontecer de un evento musical organizado este -desde una perspectiva de la estructura narrativa- en tres etapas, desarrollando alguno de los postulados de Paul Scher en la confección de una atmósfera musical -*verbal music*-, y alguno de los preceptos de Edgar Allan Poe en lo referente a la estructura. O sea, es *esperable* un ciclo introductorio en el que se describan los preparativos del concierto y el estado emocional del concertista previo al evento, un estadio central que se consolide como núcleo del relato y que contenga una holgada disección del concierto en sí, y una fase final en el que se describa sucintamente el resultado del espectáculo.

²² URRERO PEÑA, *Introducción* en: Monográfico dedicado a Felisberto Hernández por el Centro Virtual Cervantes, Madrid, 2002, pág. 9.

²³ ANTONIO PAU, *Felisberto Hernández: el tejido del recuerdo*, Trotta, Madrid, 2005, pág. 31.

²⁴ VV.AA., *Doce ensayos sobre el relato «Por los tiempos de Clemente Colling»*, Fundación Banco Mercantil Argentino, Montevideo, 1996, pág. 117.

No obstante, Felisberto Hernández tergiversa la previsible estructura del relato y transforma lo que debiera ser *a priori* el núcleo central del cuento en un elemento tangencial del mismo: el concierto será descrito en apenas unos fragmentos. Esta lateralización del eje temático principal en pro de unas consideraciones de índole introspectivo por parte del narrador-protagonista y en pro de una analítica de elementos ajenos a lo propiamente musical está en gran parte relacionada con un sutil desplazamiento de la perspectiva narrativa, que convertirá en espectáculo al espectador, y en espectador el espectáculo. El narrador-concertista al prestar mayor atención a los incidentes externos a su performance adopta una condición de *voyeur* del público – espectador del espectador- que genera esta particular constitución de la realidad del relato.

Schoenberg difundió en su momento el concepto de *Klangfarbenmelodie* para delimitar un tipo de melodía formada por notas breves o incisos puntuales realizados sucesivamente por instrumentos divergentes; o bien para definir grupos de acordes que se van desplazando de una sección de la orquesta a otra aleatoriamente. Este desarrollo metonímico de lo musical que tiene lugar en varios autores dodecafónicos y en otros adeptos de lo atonal, como Stravinsky, podría verse como uno de los más evidentes influjos de la disonancia sobre la prosa del escritor uruguayo. O sea: la concepción metonímica de la realidad y la identidad, y la lateralización de ejes temáticos y argumentales como herencia directa de la atonalidad.

En *Por los tiempos de Clemente Colling*, precisamente, el autor aspira incesantemente a una aprehensión metonímica de lo real, así como a una contemplación y consagración de lo oblicuo y lo escindido: “en aquel tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas ²⁵”. Y en otro fragmento: “Una vez, cuando niño, me puse uno de esos escaparates con mosquitero y todo y al caminar recordaba un viaje hecho

²⁵ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Por los tiempos de Clemente Colling*, RM Perfiles, Barcelona, 2008, pág. 16.

en cupé desde el cual y a través de las cortinillas podía mirar sin ser visto ²⁶”.

La asimilación de la realidad a través de una *mirada al sesgo* y la apreciación de lo que se sabe *a priori* accesorio y secundario como objeto de culto son elementos idiosincrásicos de la prosa hernandiana. También lo será por extensión la concepción escindida del yo y la interpretación fragmentaria de la identidad, el arquetípico “*je est un autre*” de Rimbaud: “Él – mi cuerpo- había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol como un animal tragando a otros ²⁷”.

El propio Felisberto nos dejará entrever su clamorosa filiación cromática y su fijación por lo atonal en el cuento *La Casa de Irene*, relato incluido en una de las obras primerizas del joven escritor: *El libro sin tapas*. “Siempre pensé [comenta el narrador protagonista del relato] que el misterio era negro, hoy me encontré con un misterio blanco ²⁸”.

Percatémonos de que no es gratuita la adjetivación del *misterio* con los calificativos *blanco* y *negro*, pues se corresponde esta gama de coloridos con los colores de las notas de la escala cromática contenidas en el piano en su octava natural. Por si pareciere irrisorio e irrelevante al presente lector el citado referente que insiste en la pigmentación del *misterio*, cabe recordar que Hernández introduce justo después la figura de un piano tocado por la ducha pianista Irene, cuya interpretación sabemos un tanto peculiar:

Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene. Estaba tocando el piano [...] Las manos 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 ²⁹.

²⁶ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Por los tiempos de Clemente Colling*, RM Perfiles, Barcelona, 2008, pág. 18.

²⁷ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Nadie encendía las lámparas*, RM Perfiles, Barcelona, 2009, pág. 15.

²⁸ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *El libro sin tapas*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, pág. 72.

²⁹ FELISBERTO HERNÁNDEZ, *El libro sin tapas*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, pág. 73.

La joven Irene no siente crispación alguna en su eventual inclusión de notas falsas y armonías disonantes o en su abrupta violación de la tonalidad.

Dina Díaz también expone que el misterio descrito en *La casa de Irene* aparece "a punto de ser cromatizado [...] Misterio que se ahondará hasta invadir todo el relato en *Por los tiempos de Clemente Colling*³⁰".

Con todo lo apuntado, no resulta complicado postular que Felisberto Hernández aspira a la construcción de un *misterio* en el que se conjuguen las doce notas de la octava natural del piano: tanto las blancas como las negras – la escala cromática en toda su envergadura – en un afán de transgredir los ejes temáticos y estructurales sobre los que descansa la narrativa tradicional.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

ANTONIO PAU, *Felisberto Hernández: el tejido del recuerdo*, Trotta, Madrid, 2005.

BERNAT GARÍ BARCELÓ, *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*, directora: Mercedes Serna Arnaiz, proyecto de investigación de máster, Universidad de Barcelona 2011.

BLAS MATAMORO, *El teclado de Felisberto*, monográfico en torno la figura de Felisberto Hernández del CVC (Centro Virtual Cervantes), Madrid 2002, pp. 42-44.

ENRIQUE VALDÉS, *Recursos musicales en la escritura de Felisberto Hernández*, revista Alpha núm. 18, 2002.

EVA MARÍA MÉRIDA YAÑEZ, *Hierofanía e imaginación en "La casa inundada" de Felisberto Hernández*, asesores: Hernán Silva y Ana Rosa Do-

menella, tesina para obtener el título de Licenciada en Letras Hispánicas, México 1997.

GUIDO SALVETTI, *Historia de la música, 10: El siglo XX (Primera parte)*, Turner Música, Madrid, 1977.

FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Narraciones fundamentales*, Relieve, Montevideo, 1993.

-----, *Por los tiempos de Clemente Colling*, El Nadir Ediciones, Valencia, 2008.

-----, *Nadie encendía las lámparas*, RM Perfiles, Barcelona, 2009.

-----, *El libro sin tapas*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010.

ITALO CALVINO, *Felisberto no se parece a ninguno*, *Crisis*, Buenos Aires octubre de 1974, pp. 12-13.

JEAN-JAQUES NATTIEZ, *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, compendio de Silvia Alonso, Arco, Madrid 2002.

JOSEPA ROSSELLÓ, *Invitación a la música*, Arola editors, Barcelona, 2000.

NORAH GIRLADI DEI CAS, *Felisberto Hernández: Musique et littérature*, Indigo & Coteffemmes éditions, 1998.

PAUL SCHER STEVEN, *Verbal music in German literature*, Yale University Press, New Haven 1968.

TICIÀ RIERA, *Evolució de l'art musical*, Columna, Barcelona, 1981.

URRERO PEÑA, *Introducción en: Monográfico dedicado a Felisberto Hernández por el Centro Virtual Cervantes*, Madrid, 2002.

VASSILY KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona 1977.

VV.AA., *Doce ensayos sobre el relato «Por los tiempos de Clemente Colling»*, Fundación Banco Mercantil Argentino, Montevideo, 1996.

³⁰ VV.AA., *Doce ensayos sobre el relato «Por los tiempos de Clemente Colling»*, Fundación Banco Mercantil Argentino, Montevideo, 1996, pág. 128.