

Los alrededores de los silencios hernandianos Una introducción



155

Enea Zaramella

Princeton University

Detrás del silencio, como detrás de una cortina, siempre hay algo. Luego de una despedida, después de un rechazo sentimental, afuera, o dentro de un teatro vacío, se esconden los espectros y fantasmas subrepticios del remordimiento. Es el espacio de la negación: del no haber dicho, del no haber hecho, del no ser lo suficientemente sagaz para escuchar. Antes de ocupar el espacio de la culpa, de la indecisión o de la cobardía, de alguna forma postulando cierto/s tipo/s de estética/s, el silencio no existe.¹ Más bien es una metáfora que puede tener función simbólica en el sentido

1 Me valgo de la conocida experiencia de John Cage cuando, en la década del 30, entra en una cámara anecoica para comprobar el silencio: “No hay cosas tales como un espacio vacío o un tiempo vacío. Siempre hay algo que ver, algo que oír. De hecho, podemos intentar hacer silencio, mas no podemos. Para cierto tipo de finalidades de las ingenierías, es deseable mantener un espacio lo más silente posible. Este cuarto es llamado cámara anecoica, sus seis paredes hechos de un material especial, un cuarto sin ecos. Hace unos años, entré en uno de estos espacios en la Universidad de Harvard y oí dos tipos de sonido, uno alto y uno bajo. Cuando los describí al ingeniero encargado (de la sala), me informó que el alto era el sonido de mi sistema nervioso en función, el bajo era de la sangre en circulación. Hasta cuando me muera habrá sonidos” (CAGE, 1978, p. 8, traducción mía). [Salvo cuando se refiera la edición de una obra traducida al castellano, la traducción de las citas me pertenece]. Además, al mencionar cierto tipo de estética del silencio aludo al homónimo ensayo de Susan Sontag.

de que, para uno darse cuenta de que el silencio no existe, es preciso imaginarlo a través del lenguaje y percibirlo como representación. Es por eso que también el silencio es un *estado*: el lenguaje, desde luego, da cuenta de eso mediante la aparente excepcionalidad conceptual del “estar muerto” contra la regla gramatical ordinaria del “estar callado”. El silencio es terrorífico porque, dependiendo de cómo se manifiesta, de la manera en que se narra, de la latencia con que penetra y el nivel de sugestión con que se le teme, gravita, llega, rodea, desaparece, se interrumpe, se guarda, se rompe, se posa, incluye, llena, vacía, pinta... en fin, es inabarcable. Es terrorífico porque es el *medio* con que se callan las voces: se impone o es impuesto.

Perseguir el silencio es hecho religioso, así como religiosamente se guarda alrededor del secreto circunscrito a un grupo de personas: masonería, mafia, sociedades secretas, militares, económicas, científicas, etc. El silencio desarrolla dinámicas de poder diversas si se piensa, por ejemplo, en la posición de fuerza dada por el “privilegio” de compartiendo-(parte d)el-secreto y, al mismo tiempo, en el potencial “destrutivo” de su posible revelación. De tal forma, el silencio descansa en la intencionalidad del *gesto*, aquel movimiento cortante y autoritario del dedo índice que *toca* los labios, sigilándolos. La interpretación milenaria del gesto, también milenaria, aparece representada en la figura del Dios del Silencio, Harpócrates, protector de los Misterios Sagrados y de los rituales iniciáticos de la civilización egipcia. El gesto de Harpócrates, por lo tanto, se puede entender como exhortación y como amenaza.

El aparente conflicto entre el valor atribuido a la palabra pronunciada y el gesto del silencio de Harpócrates encuentra entonces su explicación en la *exhortación a la prudencia y al silencio* que el sabio tiene que observar consciente de que la palabra determina el destino, o mejor dicho se identifica con ello, como subrayaba la fórmula GLOSSA TUKE, GLOSSA DAIMON. El más común de los significados atribuidos al *gesto del silencio* de Harpócrates era de *amonestamiento* hacia los iniciados a los Misterios Sagrados, de *no divulgar los secretos* alrededor de los rituales iniciáticos. Pero la figura del joven dios como protector de los Misterios Sagrados volvía a ser también su emblema y parece claro que su gesto del silencio no se limitaba a amonestar para observar la discreción necesaria respecto a las cosas sagradas, sino él mismo era el símbolo de un *camino para el conocimiento* fundado en la *concentración del pensamiento y de la voluntad*, en la *interiorización de la palabra* y en la comprensión de su valor divino y de su poder creativo. (HÖBEL)

Simulacro y sabiduría. Por un lado, el Dios del Silencio no es solamente aquel que guarda los Misterios iniciáticos sino, por causa del silencio que observa, él mismo se vuelve significativo emblemático del Misterio, es decir, significa el secreto. Por otro lado, el sabio es quien sabe mucho pero habla poco, o casi nada. No es el maestro, sino el oráculo: alguien que en el aislamiento del silencio examina el peso de las palabras navegando los ríos del conocimiento. En este sentido, el vínculo entre silencio y palabra condensa el espacio de la exégesis y, de manera opuesta a lo que se puede superficialmente pensar como falta de información, extiende el poder creativo. Lugar abierto y sin palabras, el silencio multiplica las interpretaciones porque el pensamiento fluye más rápido que el lenguaje.

Punto y *Stimmung*

157

Se puede pensar el Silencio como el (corto) circuito que produce la escritura y el pensamiento (el pensamiento como proceso de escritura/la escritura como proceso de pensamiento/y el proceso como escritura y pensamiento a ser descritos). En este sentido, cabe subrayar que un punto de contacto entre el pensamiento de Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira² se da en el campo de la música. No obstante la divergencia de gusto acerca de los géneros musicales —el filósofo, por ejemplo, al contrario de Hernández, prefería las atmósferas romántico-impresionistas de un Debussy que las exploraciones innovadoras de un Stravinski— es mediante la escritura musical que Vaz Ferreira orienta las dinámicas del pensamiento. La analogía bien se expresa en el siguiente pasaje:

El procedimiento corriente de escribir, lineal, no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento. El único artificio tipográfico que tenemos para expresar nuestras complicaciones mentales es el paréntesis, además de la coma y los guiones. Se necesitarían muchos más. Como nosotros pensamos muchas cosas al mismo tiempo y a veces se nos ocurre el pro y el contra de una cuestión simultáneamente, como una serie de ideas y de pensamientos accesorios están fundidos con el principal, para no vernos obligados a esquematizar tanto al escribir, se

² Pensador nacido en Montevideo (1872-1958), integrante de la generación del Novecientos, ensayista, profesor, esteta y melómano a quien se tiene como el solitario filósofo en la historia del Uruguay.

inventarían procedimientos gráficos como, por ejemplo, escribir como en pentagrama, escribir en líneas divergentes de manera que de arriba y de debajo de la línea salieran otras en distintos sentidos, por donde iría la expresión de ciertos pensamientos accesorios que tendrían que ser pensados al mismo tiempo que el principal. Podría haber como claves para los distintos grados de creencia: claves de duda, o de certeza, o de probabilidad. Es fácil seguir. (VAZ FERREIRA, 1963, p. 379)

Por estar cómodo al expresarse mediante los dos códigos (literario y musical), resulta fácil imaginarse a Hernández apropiarse de esta fórmula y experimentar en sus exhibiciones con el poeta Yamandú Rodríguez los extremos sonoros de la poesía y de la música para piano.³ Una práctica que, como afirma José Pedro Díaz en la biografía del autor, seguiría proponiendo sucesivamente en cafés, teatros y bares cuando interpretaba sus cuentos acompañándose por las notas del piano. La naturaleza de estas funciones, que de alguna forma relacionan más cercanamente el intérprete con el público, hace pensar en la capacidad de crear tensiones y relajamientos durante los actos mediante una atenta dosificación de silencios. Sobre todo, sería provechoso pensar también en los signos de puntuación como aquellos rasgos de la profunda analogía entre escrituras, lingüística y musical en este caso. Con este propósito, cabe mencionar aquellas reflexiones de T. W. Adorno sobre literatura, especialmente el ensayo “Signos de puntuación” donde se puede notar la dirección tomada por el filósofo alemán:

3 Hernández emprendió un viaje de gira, entre 1931 y 1932, por el interior del Uruguay y Argentina con el poeta y narrador Rodríguez, en el que presentó espectáculos definidos “concierto-charlas”. Algunas referencias de esta práctica se hallan en la correspondencia que Hernández envía a su amigo pintor Lorenzo Destoc y que Norah Giraldi de Dei Cas publica en *F.H. del creador al hombre*. A seguir, se citan algunos fragmentos explicativos de dicha actividad: “el domingo será el concierto-charla. Casi caigo en la tontería-honradez de profundizar el tema y quedarme sin público. Así que contaré anécdotas con la justificación de un minuto de ‘relacionismo’ con psicología, apenas algunos términos y media luz como para que se queden con la impresión que aprendieron o saben más que antes. Claro que también les prevendré que eso no es todo, pero les contaré la anécdota de la pelota contra el espejo y otras como ‘prueba’ de mi temperamento extrovertido, y les explicaré lo que quiere decir. Pero sobre todo anécdotas: hablando en difícil al principio, cual introducción en los vales de Canaro, gozan después mejor la anécdota... Cuénteme cuentos ‘gordísticos’ y ‘viejisticos’ y mande *materia prima* para una novela” (GIRALDI DE DEI CAS, 1975, pp. 113-14); “En total le diré que las conferencias van macanudamente. En Trenque Lauquen tendré gran trabajo en ese sentido y será para la inauguración del Instituto Cultural... necesitaría la Psicología, la Psiquiatría y si es tan patriota el libro de Vaz Ferreira sobre problemas sociales. Tengo dada una conferencia sobre Hitler que lo divertiría mucho, pero además de las fichas psicológicas tengo unos datos colosos” (GIRALDI DE DEI CAS, 1975, pp. 114-15).

En ninguno de sus elementos es el lenguaje tan musical como en los signos de puntuación. Coma y punto corresponden a la semicadencia y a la auténtica cadencia. Los signos de admiración son como silenciosos golpes de platillos; los signos de interrogación modulaciones de frasco hacia arriba, los dos puntos son acordes de séptima dominante; y la diferencia entre coma y punto y coma únicamente la captará correctamente quien perciba el diferente peso del fraseo fuerte y débil en la forma musical. Pero tal vez la idiosincrásica oposición contra los signos de puntuación que se produjo hace cincuenta años, y que ningún observador atento pasará totalmente por alto, no sea tanto revuelta contra un elemento ornamental como plasmación de la virulencia con que música y lenguaje divergen. Sin embargo, difícilmente se podrá tener por casualidad el hecho de que el contacto de la música con los signos de puntuación lingüísticos estuvo ligado al esquema de la tonalidad, que desde entonces se ha desintegrado, y de que el esfuerzo de la nueva música podría sin duda describirse perfectamente como un esfuerzo por conseguir signos de puntuación sin tonalidad. Pero si la música está obligada a mantener la imagen de su semejanza con el lenguaje, es muy posible que el lenguaje esté obedeciendo a su semejanza con la música cuando desconfía de los signos de puntuación. (ADORNO, 2003, p. 105)

Las palabras de Adorno, en particular, muestran que los signos de puntuación son simultáneamente insuficientes para expresar el pensamiento pero representativos –en cuanto huellas– del carácter musical del lenguaje, hecho que la escritura, así como también había vislumbrado Vaz Ferreira, no consigue detener. Por lo tanto, si el pensamiento debe necesariamente manifestarse a través del lenguaje, resultaría plausible postular cierto parecido entre música y pensamiento o, por lo menos, entre la escritura de la primera y la posible transcripción del segundo. Sin profundizar el contexto de referencias en las que Adorno está necesariamente pensando –la “nueva música” de la Segunda Escuela de Viena, así como las técnicas narrativas del flujo de conciencia y las demás intervenciones de las vanguardias históricas–, lo que es importante subrayar es que los signos de puntuación encapsulan aquellas indicaciones fundamentales para la reproducción lingüística (modulación, articulación, duración, entonación, ritmo...). Dicho de otra forma, los signos son marcos o presencias gráficas que señalan sin significar, pues adquieren o, más bien, otorgan sentido textual como lazo relacional entre palabras (signos/logos). O mejor, son los lugares vacíos que unen el todo (de un discurso, de una composición musical o de cualquier tipo de sucesión de signos). Entendidos de esta manera, los signos de puntuación atestiguan,

ocupando su espacio, la presencia del silencio sin el cual el desarrollo de un argumento resultaría una mera masa sonora sin forma.

De las reflexiones de Adorno se puede deducir que la articulación de un pensamiento (o un lenguaje) fallaría sin los espacios de lejanía que aproximan a los signos sonoros —en el papel, los espacios blancos entre las palabras, las notas o los números. Es decir, siempre hay silencios, pero cada *gesto*, cada modificación de matiz se puntúa. El signo de puntuación es una necesidad dada por la ejecución y, al mismo tiempo, cumple una función estructural en la forma en que se organiza el pensamiento a través del lenguaje. Sin embargo, debido a las evoluciones tecnológicas de la escritura,⁴ los silencios del lenguaje y de la música se oyen y se ven así como se pueden ver aquellos silencios que normativizan las acciones y los gestos. En este sentido, el siguiente fragmento resulta bastante representativo porque describe la entrada del pianista en el escenario y parte de la ejecución que habría de tocar durante un evento tan importante como su primer concierto:

160

Había llegado a la silla y todavía no aparecían los primeros aplausos. Al fin llegaron y tuve que inclinarme a saludar interrumpiendo el movimiento con que había empezado a sentarme... [En la platea] vi sembrados muchos pares de manos. Entonces yo puse las mías en el piano, dejé escapar acordes repetidos velozmente y en seguida me volví a quedar quieto. Después, y según mi programa, debía mirar unos instantes el teclado como para concentrar pensamiento y esperar la llegada de la musa o del espíritu del autor. —Era el de Bach y debía estar muy lejano—. Pero siguió entrando gente y tuve que cortar la comunicación. Aquel inesperado descanso me reconfortó; volví a mirar a la sala y pensé que estaba en un mundo posible. Sin embargo, al pasar unos instantes sentí que me iba a alcanzar aquel miedo que había dejado atrás hacía un rato. Traté de recordar las teclas que intervenían en los primeros acordes; pero en seguida tuve el presentimiento de que por ese camino me encontraría con algún acorde olvidado. (HERNÁNDEZ, 2011b, p. 129)

En esta escena descrita por Hernández la acción está puntuada a través de una serie de silencios virtuales y actuales que operan en dos

4 Por evolución tecnológica de la escritura se entiende el proceso causado por aquellas intervenciones instrumentales que modificaron la escritura como medio y como costumbres (paradigmas) actuando, por lo tanto, en las dinámicas de creación, producción, circulación, etc. Explícitamente: de Guido Monaco (d'Arezzo) al iPod, de Johannes Gutenberg a Microsoft y Apple. El tema ha sido pensado por innumerables filósofos como Benjamin, Adorno, Rancière, y por críticos como McLuhan, Sterne, Innis y Kittler.

campos sensoriales distintos: la vista y el oído. Los aplausos con los que el público da la bienvenida al pianista, por ejemplo, interrumpen un silencio visual (la entrada en el palco) puesto que el artista modifica la intención de sentarse para mostrar su agradecimiento. La “llegada de Bach” también se instala en un instante de vacío acústico que el pianista *ve* en la tecla del piano, si bien se trata, por decirlo de alguna forma, de un silencio comunicativo. El silencio que reina en la sala permite la conversación que se localiza en otro lugar ajeno a ella. Al mismo tiempo, ese lugar virtual depende de la sala dado que la súbita entrada de algún otro espectador paraliza el silencioso diálogo entre el pianista y la musa. Sin embargo, la mirada del pianista identifica un “mundo posible” (o sea, por definición virtual o utópico) que no es otra cosa que la realidad del teatro. De tal forma, el silencio cautiva la percepción de la presencia, de un estar sin necesariamente estar. El pianista se tranquiliza porque *ve* que su Silencio “funciona”,⁵ o sea, le permite llegar al estado de abstracción necesario para que la función pueda comenzar.

Entonces decidí a atacar la primera nota. Era una tecla negra; puse el dedo encima de ella y antes de bajarla tuve tiempo de darme cuenta que todo iba a empezar, que estaba preparado y que no debía demorar más. El público hizo un silencio como el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir. Sonó la primera nota y parecía que hubiera caído una piedra en un estanque. (HERNÁNDEZ, 2011b, pp. 129-30)

La descripción plástica de la alternancia entre sonidos y silencios es evidente. La tensión que provoca el silencio se manifiesta de manera visual en el momento del *attacco* a través de la idea expresada por el “accidente que se ve venir”. Un momento, una fracción de tiempo en que el suspiro se detiene a esperar lo inevitable, la tragedia del choque. Se trata de un “vacío” que incorpora una parálisis sorda que aniquila la percepción de la primera nota perdida en la profundidad del agua. El acorde, lanzado como la piedra en el centro de un estanque, se expande concéntricamente hacia los oídos de los presentes. La nota se *ve* resonar

5 Las palabras de Roland Barthes sirven para puntualizar la paradoja que aquí puede presentarse respecto la relación silencio-ruido. Al tomar como ejemplo de comparación el funcionamiento de una máquina para ensayar su análisis sobre el lenguaje, Barthes dice: “así como las disfunciones del lenguaje están en cierto modo resumidas en un signo sonoro: el farfalleo, del mismo modo el buen funcionamiento de la máquina se muestra en una entidad musical: el susurro. / El susurro es el ruido que produce lo que funciona bien. De ahí se sigue una paradoja: el susurro denota un ruido límite, un ruido imposible, el ruido de lo que, por funcionar a la perfección, no produce ruido; susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido se reciben como signos de la anulación sonora (BARTHES, 1987, p. 100).

porque las olas que alcanzan la orilla son el recuerdo, la traza, de su contacto con el agua. El ápice de silencio, el punto de su mayor intensidad, se logra a través de la mediación visual del movimiento inaugural del pianista.

Al darme cuenta que aquello había ocurrido sentí como una señal que me ofuscó y solté un acorde con la mano abierta que sonó como una cachetada. Seguí trabado en la acción de los primeros compases. De pronto me incliné sobre el piano, lo apagué bruscamente y empecé a picotear un “pianissimo” en los agudos. Después de este efecto se me ocurrió improvisar otros. Metía la mano en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente; a veces me detenía modificando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente. Yo me sentía en la cámara de un mago. No sabía qué sustancia había mezclado él para levantar este fuego; pero yo me apresuraba a obedecer apenas él me sugería una forma. De pronto caía en un tiempo lento y la llama permanecía serena. Entonces yo levantaba la cabeza inclinada hacia un lado y tenía la actitud de estar hincado en un reclinatorio. Las miradas del público me daban sobre la mejilla derecha y parecía que me levantarían ampollas. Apenas terminé estallaron los aplausos. Yo me levanté a saludar con parsimonia, pero tenía una gran alegría. (HERNÁNDEZ, 2011b, pp. 129-30)

Si las digitaciones en el teclado producen la vibración sonora de los acordes y las notas, también el movimiento del cuerpo acompaña cierto tipo de intensidad visual relacionada con el sonido. Por un lado, estos gestos acompañan la entrega del pianista para con la interpretación de la pieza –la continuidad del diálogo silencioso con el espíritu del compositor– y, por otro, parecen movimientos que anuncian (anticipan o acompañan) las variaciones rítmicas, como en este caso, con el pasaje de la “cachetada” del primer acorde hacia las notas arpegiada del “pianissimo” y de éstas para el tiempo lento del final. Sin embargo, lo que más llama la atención es la presencia física del sonido que alcanza su nivel figurado en las formas de una “materia plástica” que los dedos moldean al graduar las intensidades de silencios que la masa sonora requiere al “enfriarse”.

De todas formas, la imagen opera en el proceso creativo herandiano pasando por varios ejercicios del lenguaje. Después de la experiencia con Rodríguez, Hernández se apropia de la práctica y consolida su actividad artística alrededor de funciones teatrales en las que, solo,

dicta conferencias acompañándose por el piano. Como sostiene Díaz, la época en que los “conciertos-charlas” se intensifican, periodo que aproximadamente va de 1936 a 1940, juega un papel de fundamental importancia para que Hernández siga su verdadera vocación de escritor (DÍAZ, 2000, pp. 57-60). El tránsito hacia la palabra, si así se puede llamar, se enriquece si se toma en consideración otra de las actividades del autor: la taquigrafía. Para Díaz, en este tipo de escritura “jeroglífica”⁶ figura una alternativa real de sustentación (DÍAZ, 2000, p. 59). Al mismo tiempo, como se puede observar en la correspondencia de Hernández de ese mismo periodo, la taquigrafía representa el recurso que permite al pianista pasar de la música a la escritura. Sin embargo, el desarrollo de un estilo taquigráfico personal para “documentar algo para sí y sólo para sí” (DÍAZ, 2000, p. 56) refleja el deseo, si no de alcanzar la simultaneidad, por lo menos de correr atrás del pensamiento con mayor rapidez. En una carta a su compañera de la época, la pintora Amalia Nieto,⁷ mencionada por el mismo Díaz, Hernández pregunta: “¿Tú sabes que una de las ideas que tuve al aprender taquigrafía, era hacer la experiencia de ir tomando todo lo que pensaba?” (DÍAZ, 2000, p. 56). La escritura de los signos que Hernández acomoda a sus necesidades puede relacionarse con lo que Vaz Ferreira imaginaba con respecto a la “escritura musical del pensamiento”. Si este fuera el caso, la taquigrafía tendría más afinidad con la música que con la escritura lingüística de su sucesiva producción literaria. Puesto que la sensibilidad músico-literaria hace parte de la vida artístico-laboral de Hernández desde su infancia y adolescencia, es indudable el aporte que la experiencia poético-musical con Rodríguez y el progresivo franqueo solista del mismo –o similar– ejercicio entre lenguajes trascienden los límites creativos de su actividad cultural.

Taquigrafiar, sin embargo, no es sólo archivar los pensamientos y los recuerdos, sino también, y ante todo, visualizarlos. Una preocupación hacia lo visual que es fundamental para Hernández y que resulta determinante para acercarse a su producción literaria. No hace falta mencionar de nuevo la lista de los integrantes del círculo intelectual y de

6 Por mucho tiempo, las libretas que contienen los apuntes taquigráficos de Hernández constituyeron una fuente de interés investigativo por la aparente unicidad de su sistema de escritura, que mezcla la tradición signica italiana con la francesa, y por ser un silencio bibliográfico en la lista de escritos del autor. Sin embargo, en 2009 Juan Grompone consiguió descifrar los que hasta aquel momento habían sido jeroglíficos, traduciendo unas páginas de la autobiografía de Hernández escrita en tercera persona. Sobre la taquigrafía se remite a los trabajos de Avenir Rossel (1983, pp. 41-46) y Grompone (2011, pp. 206-212).

7 Amalia Nieto (1907-2003) fue artista plástica. El casamiento con Hernández dura de 1937 hasta 1942.

amigos frecuentados por el autor, dentro de los cuales figuraba también el pintor Torres García, y tampoco su relación amorosa con Nieto, cuyo camino estilístico siguió el del maestro del Universalismo Constructivo,⁸ para mostrar la presencia de estímulos plásticos a los que estuvo expuesto a lo largo de su vida. Lo que resulta relevante es la correspondencia de este periodo entre Hernández y Nieto en la que se postula un posible plan para actuaciones futuras donde lo visual se convertiría en protagonista. Es siempre Díaz quien parafrasea esta carta:

es natural que [Hernández] vuelva a referirse a la posibilidad de otras presentaciones públicas como la que motivó el éxito reciente [de los conciertos-charlas]; así le explica a su compañera cómo ha pensado mucho en que podrían poner actos culturales con conferencias y exposiciones. Y ha pensado efectivamente que así como hizo una presentación de la vida y de la obra de algunos músicos, acompañando sus ejecuciones con una conferencia, del mismo modo podrían encarar, con su mujer, que es pintora, la realización de “exposiciones-conferencias”. (DÍAZ, 2000, p. 60)

164

Dado que la presentación de los conciertos-charlas había sido exitosa, Hernández no duda en proponer a su esposa la idea de encontrar nuevas maneras para contrapuntar los distintos lenguajes de la expresión artística. A pesar del resultado que tal actividad hubiera podido significar para el histrión, es incuestionable que Hernández pensó consistentemente en la interacción y en la simultaneidad del atravesamiento de

8 Embebido del aura conseguida por estar circulando entre los grandes nombres de la vanguardia europea (en 1929, junto a Michel Seuphor, funda en París el grupo *Cercle et Carré* en el cual también participaban Mondrian, Vantongerloo, Arp, Kandinsky, Vordemberge-Gildewart y Pevsner), Torres García establece en Montevideo la Asociación de Arte Constructiva (AAC) y empieza a dictar clases y conferencias. En su estudio y, sucesivamente, en el Taller Torres García se dedica a enseñar los rudimentos técnicos, prácticos y filosóficos del arte plástico y la pintura. Desde Uruguay, Torres García va formando el Universalismo Constructivo a través de una serie de charlas y publicaciones como, por ejemplo, *Estructura* (1935), *La tradición del hombre abstracto (doctrina constructivista)* (1938), *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939). En esta misma década también aparecen los primeros tres *Manifiestos* del Arte Constructivo pero hay que esperar 1944 para que salgan publicadas las 150 conferencias que el artista pronunció de 1934 a 1943 bajo el título *Universalismo Constructivo*. El vigor del subtítulo, “CONTRIBUCIÓN A LA UNIFICACIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA DE AMÉRICA”, sugiere la armonización artística del continente mediante la fusión abstracta de la naturaleza (animal, vegetal e intelectual) del continente y la linealidad de la línea (recta o curva) derivada del uso cubista, neoplasticista y surrealista. Verticalidad y horizontalidad definen espacios en los que habitan símbolos del mundo que recuerdan elementos precolombinos. El espesor concreto de las líneas modula geoméricamente el espacio cuya estructura se rige en el cálculo de la abstracción del equilibrio entre hombre y naturaleza. Temas y conceptos del Universalismo Constructivo son detalladamente explicados por el mismo Torres García. Para el contexto y una visión más generalizada, véase Lucena <http://www.eras.utad.pt/docs/Articulo%20Lucena%20ERAS.pdf>, los ensayos en la página de la Escuela del Sur <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/index.html#anchor99397> y Fletcher en *Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*.

varios registros artísticos. Uno de los ejemplos más íntimos que aclara este tipo de heterogeneidad es dado por la relación epistolar que sostuvo con Nieto que, en muchas ocasiones, solía escribir cartas interviniendo también en el plano gráfico con dibujos en tinta y acuarela.⁹ Tomada como género literario, la carta puede ser vista como un modo de reificar el silencio del destinatario. La ausencia del otro se vuelve el silencio del mismo, quien no sólo escribe pensando en su lector sino, como ocurre en el caso del diario privado, escribe desde y también para sí mismo. El papel blanco es el lugar reflexivo de la confrontación del escritor con su silencio de donde busca las imágenes de la idea que de sí mismo quiere transmitir. Ideas que en las cartas (y en las partituras) se convierten en acontecimientos estéticos. Los dibujos abstractos que Nieto superponía en su correspondencia debían capturar la atención de Hernández como si, amén de las palabras, fueran el *punctum*¹⁰ de las cartas que tenía delante. Al recibir una composición plástica, que supuestamente debía de formar parte de un afiche para un concierto futuro, Hernández comenta:

165

al principio fui sorprendido por la simpatía máxima del color; cuando vi la figura me pareció que eso le sacaba toda significación a “lo demás”; pero enseguida me interné en el clown y ha sido como algo que vi a la entrada y nada más: los dos sobres y los otros cinco volúmenes me dan la sensación de una “emboscada” que asienta ma-

9 La referencia viene de la publicación organizada por Sergio Elena Hernández, *Amalia Nieto-Cartas a Felisberto*. El volumen es más bien un pequeño catálogo íntimo de la pintora porque la correspondencia no aparece si no ocasionalmente y de manera muy fragmentada, a pesar de existir en el archivo privado del organizador “más de cien cartas” (ELENA HERNÁNDEZ, 2008, p. 9). No obstante la inclusión de textos de Cortázar, Calvino y Torres García dedicados a ensalzar el prestigio de los dos artistas y de la arbitrariedad de mucha de la información y relaciones interpretativas provistas por Elena a lo largo de su largo ensayo introductorio, “Acordes aplastados”, los méritos de esta publicación son: 1) constatar la intervención plástica de Nieto tanto en la correspondencia (aunque descontextualizada por haber sido recortados y enmarcados los dibujos) como en algunas de las partituras sobre las que Hernández ensayaba. A propósito de estas ilustraciones, sería apropiado verificar si Nieto solía decorar/interpretar las partituras de los compositores tocados por Hernández o si solamente se limitó en hacerlo para las únicas dos reproducidas en el volumen que se encuentran sobre los *Trois Mouvements de Pétrouchka* de una edición transcrita para piano-solo por Stravinski (Elena define estas decoraciones “Los Petrouchkos”). Sin embargo, en una comunicación privada, Elena comunicó que también en la partitura de la *Danza Andaluza* de Manuel de Falla hay dibujos parecidos pero no hay la certidumbre de que sean de Nieto, sino de la hermana de Hernández, Deolinda, que en algún momento frecuentó el taller de Torres García. 2) Unas cuantas reproducciones fotográficas a modo de menudo álbum familiar. 3) Aún incompleto, el anexo que Elena incluye en la parte final del libro es un archivo importante para tener una idea de la actividad pianística de Hernández porque en él se pueden encontrar reseñas así como algunos de los programas y pósteres de sus conciertos.

10 Para el análisis/lectura de una imagen fotográfica, Barthes, en *Camera lucida*, distingue dos planos operativos para la interpretación que se desarrolla mediante una serie de elementos contextuales que sirven, por ejemplo, para colocar la imagen en un determinado momento histórico, político y social, y otros que “capturan” más la atención y afectan emocionalmente al “lector”. Al primero Barthes lo define con el término *studium* y al segundo con *punctum*. De toda manera, hay que estar conscientes de las diferencias entre pintura y fotografía; por eso, aquí los términos de Barthes se utilizan por la manera en que operan y no por lo que implican.

ravillosamente el alma. Bueno, con respecto a la entrada en la obra del clown es muy simpático, pero en la cartita mucho más; si se pensara que fue hecho para la entrada de una carta, no habría en el mundo nada más genial. Con respecto al color te diré que es lo que más he sentido, como si fuera la coincidencia más grande con mi placer. Lástima no ver el color del otro [el clown] que me gusta muy seriamente; he pensado en la costumbre que tenemos de la “figuración” y de relacionarla con los sentidos. (ELENA HERNÁNDEZ, 2008, p. 10)



Amalia Nieto. Cartas a Felisberto. Buenos Aires Galería Jorge Mara-La Ruche/Montevideo: Centro Cultural de España, 2008.

Tras haber sido capturado por el afán del todo, del choque visual del color y de las formas de la figura central que domina la composición, Hernández reacciona frente al detalle emocional representado por el clown (en la parte superior izquierda), elemento que Nieto había colocado anteriormente en una carta para su esposo.



Amalia Nieto. *Cartas a Felisberto*. Buenos Aires Galería Jorge Mara-La Ruche/Montevideo: Centro Cultural de España, 2008.

La vuelta atrás de la mirada –“algo que vi a la entrada y nada más”–, caracterizada por el recuerdo de haber ya visto la misma figura en otro lugar, adopta un sentido parecido al resonar de las notas imperceptibles en función de anacrusa.¹¹ El foco de la atención persiste en el

11 En *Musical Theory for the Music Professional*, Richard Sorce explica que “En una obra musical, cada compás completo empieza con un pulso ‘bajo’ (*downbeat*). De cualquier manera, a menudo una pieza comenzará con un compás incompleto; o sea, el primero de los compases no contendrá el número completo de batutas inscritas en la signatura de compás. En una pieza breve o de moderada duración, la combinación de primero y último compases contendrá el número total de batutas anotado en la signatura. De hecho, el primer compás incompleto contiene el resto de las batutas del último. A aquellas batutas en el primer compás incompleto se las considera como anacrusa, una sílaba acentuada (*arsis*), o como una recogida rítmica (*pick-up beat*). Para determinar la batuta correcta con la que se empieza la cuenta del compás incompleto, hay que calcular el número de las batutas “faltantes” en el compás incompleto y sustraerlo del número superior de la signatura de compás” (SORCE, 1995, p. 21). Asimismo, en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* al término anacrusa corresponde la siguiente definición: “Una o más de una de las sílabas extramétricas al comienzo de una línea, normalmente no acentuada. Procéfalo sería una descripción más acertada y de mejor autenticidad. El término anacrusa fue adoptado, al comienzo, por el erudito Richard Bentley de la escuela clásica del siglo XVIII, y

detalle inicialmente desapercibido, como si el clown fuera el artífice subrepticio de la caricaturesca “emboscada” al personaje principal. Al cambiar de situación (de la carta al póster), la imagen pierde su color pero no su tono.¹² Es como si al mudarse de ambiente el clown se enmudeciera, pero este nuevo silencio de la figura siguiera todavía significando. Puesto que, como dice Barthes, “el *punctum* es... una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (BARTHES, 1981, p. 99), los contornos lapizados del clown en la composición muestran y, al mismo tiempo, esconden la narración de los pormenores cotidianos que las pequeñas pinceladas coloridas –perdidas entre las líneas de la carta– entonaron a su vez. Parafraseando una anécdota de Barthes sobre Kafka y Janouch,¹³ la ceguera voluntaria que imprime la imagen sobre la retina aumenta la atención visual hacia el objeto que, desde su silencio, habla.¹⁴ Palabra e

sucesivamente en la práctica por Gottfried Hermann, así como por la mayoría de sus sucesores alemanes del siglo XIX, quienes extendieron los principios que descubrieron alrededor de las prosodias cuantitativas del verso clásico al análisis de las prosodias acentuadas de los vernáculos modernos, sin considerar las diferencias integrales entre los dos sistemas. En los tiempos modernos, el término anacrusa ha sido usado en la analogía con la música, donde unas notas adicionales pueden preceder, sin objeción, el primer compás de la melodía. Algunas teorías musicales sobre tempo y metro (por ejemplo, Joshua Steele, Andreas Heusler) tratan las frases poéticas como si fueran un conjunto musical, es decir, como si los acentos comenzaran los compases, de modo que todas las sílabas no acentuadas que preceden el primer acento –por ejemplo, la primera sílaba en el pentámetro yámbico- son casos de anacrusa...” (GREEN, 2012, p. 47).

12 Al decir de Torres García: “el tono o valor, pertenece a un orden ideal; cada tono está visto y sentido en lo universal, mientras que el color ni es pensado ni visto de tal forma. El tono es construcción, no el color... Porque en el tono está lo profundo de la pintura”. La cita está tomada del ensayo “La recuperación del objeto” que aparece en la página web del Museo Torres García http://www.torresgarcia.org.uy/uc_72_1.html

13 Siempre en *Camera Lucida* Barthes escribe: “En el fondo –o en el límite– para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. ‘La condición previa de la imagen es la vista’, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: ‘Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos’. La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de ‘discreción’, sino de la música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: ‘Técnica’, ‘Realidad’, ‘Reportaje’, ‘Arte’, etcétera: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva” (BARTHES, 1981, pp. 93-4).

14 La aporía alrededor del significado, cubierto por palabra e imagen, se reconcilia, al decir de Octavio Paz, en el plano de la creación poética: “La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras —excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo. Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mis-

imagen implosionan al mostrar su (in)expresividad. Implosionan porque lo que espera a las dos es el silencio de la comunicación. La equivalencia que anula la no/significación mira, sin embargo, hacia un principio de entonación que se puede aplicar en cualquier registro expresivo. Pues, no es lo que se toca, se dice o se escribe que significa, sino cómo tales acciones se manifiestan y se reciben. El ejemplo del clown, entonces, orbita alrededor del concepto filosófico de *Stimmung*¹⁵ porque *acuerda* (pone en sintonía) el estado emocional de Hernández con el dibujo y, por extensión, con la presente ausencia de Nieto. Al mismo tiempo, Hernández *se acuerda* (o la imagen le hace recordar) del clown original en tanto la falta de colores y la rememoración de los mismos *conciertan*¹⁶ la “figuración” en relación a los sentimientos.

De manera más o menos tangencial, tanto los signos de puntuación como el *punctum* pueden ser interpretados como manifestaciones operantes del silencio que, a su vez e idealmente, tendría connotaciones de “armonía absoluta”. La “perfección” detrás de lo absoluto seguiría, de alguna forma, la múltiple variedad de extensiones semánticas adquiridas en el curso de los siglos por la palabra *punto*. Empezando por

mos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación. Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma” (PAZ, 1967, p. 41).

15 La intraducibilidad de la palabra alemana *Stimmung* es un tema filosófico de gran amplitud. Para Heidegger se trata de cierta “disposición/estado emocional” que juega uno de los roles constitutivos de la existencia humana desarrollado en *El ser y el tiempo* (sobre todo, véase el quinto capítulo de la obra). Leo Spitzer dedica un largo estudio a la exploración filológica de la palabra ofreciendo un importante análisis de la heterogeneidad semántica de la palabra moderna desde el principio cristiano de “armonía del mundo” remontando a conceptos usados en textos griegos y latinos (el texto se divide en dos partes que llevan el título de “Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word ‘Stimmung’”). Esclarecedor es el reciente trabajo de Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, cuyo heroico intento de introducir una “tercera posición” analítica en los estudios literarios ontológicamente diversa del deconstruccionismo y de los estudios culturales no deja de alimentar el debate sobre la centralidad del concepto de *Stimmung*. La lista de obras podría seguir notablemente. Sin embargo, sólo cabe mencionar el atento trabajo de Daniel Heller-Roazen, *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*, donde alude al silenciamiento del ruido para mantener la arquitectura cósmica de la “armonía de las esferas”.

16 Se utiliza esta palabra de manera sinonímica de *Stimmung*, en el sentido de afinar disponiendo proporción y correspondencia con el “humor” de lo abstracto. La idea nace de la lectura del ensayo de Spitzer ya mencionado.

la puntura que indica la precisión del sitio penetrado en la piel o en un tejido (lo que Barthes usa para trasponer de lo material a lo figurado su concepto de *punctum*), la exactitud de su configuración determina la precisión de un lugar (por ejemplo, de un punto a otro, hasta cierto punto, etc.) después del cual, como en el punto final de una oración, no hay continuación. Tal vez no es casual, entonces, que el punto ocupe el lugar del discurso, y especialmente de la escritura, por medio del cual se desarrolla una idea (hacer el punto de la situación, apuntar, explicar los puntos/argumentos/cuestiones de un escrito). El punto define el espacio geométrico-gráfico sin tener, por definición, dimensión alguna: es algo que existe sin existir, como los puntos cardinales que no indican sino sólo orientan. Es probable que de ahí salga su ulterior extensión temporal relacionada con el instante, el momento puntual (un punto crítico). Bien lo saben los aficionados del juego, quienes experimentan la encrucijada espacio-temporal del presente durante cada momento en que ganar o perder puntos constituye la negación del empate. Sin embargo, existe otro punto que encarna el espacio y el tiempo simultáneamente y que está construido alrededor de la presencia: el punto de vista. De gran resonancia en los estudios literarios, la determinación del punto de vista como el lugar de enunciación desde el cual se desarrolla una narración implica, más que la mirada, el lugar de la voz (¡*Stimme*, en alemán!) que cuenta la historia.¹⁷

Al terminar una conferencia sobre el concepto de *Stimmung* en la filosofía de Heidegger y Hölderlin, Giorgio Agamben afirma que “*Stimmung* es la condición para que el hombre pueda, sin ser anticipado por un lenguaje extraño, proferir una *propia* voz, encontrar una *propia* palabra” y recuerda que “[y]a desde la tradición lírica moderna... esta condición se situaba en una *Stimmung* [y] designaba la experiencia del hogar al comienzo de la palabra, la situación del *logos in arché*”¹⁸ (AGAMBEN,

17 No parece casual que en *Discours du récit* Gérard Genette espere hasta el capítulo dedicado a la voz para hablar de punto de vista de la narración. Para profundizar este tema, véase, entre otros Ian Watt, “The First Paragraph of *The Ambassadors: An Explication*”, Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Norman Friedman, “Point of View in Fiction”, Robert C. Elliot, *The Literary Persona*, Judith Fetterley, *The Resisting Reader*.

18 “Logos en arché” puede ser un recurso importante para pensar las dinámicas de re-invencción de Latinoamérica, de una forma narrativa aproximada a la experiencia bíblica, desde las crónicas hasta los exploradores más recientes, como declara Mary Louise Pratt, por ejemplo, “primero y más importante, Humboldt reinventa Sudamérica como naturaleza [...], una naturaleza en movimiento, potenciada por fuerzas vitales, muchas de las cuales son *invisibles al ojo humano*”

2005, p. 88). Sin embargo, Agamben concluye preguntándose: “¿Pero, puede *Stimmung*, volviéndose *Stimme*, asignarle un lugar al lenguaje y, de tal manera, adjudicarlo al hombre, al animal sin voz? ¿Puede transformarse en voz la apasionada *vocación* histórica que el hombre recibe del lenguaje?” (AGAMBEN, 2005, pp. 88-9). Ahora, poco importa si el proyecto hernandiano de las “exposiciones-conferencias” (o ¿por qué no? de un desafiante concierto-charla-exposición) se cumplieron o no; pues, lo que sí interesa es el intento (aunque sólo imaginado) de reconocer las posibilidades de un discurso más amplio que se base sobre las dinámicas de silencios descritas hasta aquí y que, contemporáneamente, dé voz a lazos artísticos que todavía no se habían explorado en el medio en que Hernández circulaba. En otras palabras, la innovación aportada por la actividad de ensamble pianístico-(plástico)-literario de Hernández es introducir una propuesta intelectual para desmitificar el grave silencio que fortifica las d(i/e)ferencias¹⁹ entre las artes.

(PRATT, 2008, p. 118, cursiva mía). En *Mimesis and Alterity*, Michael Taussig reflexiona sobre la noción benjaminiana de inconsciente óptico, subrayando como ésta se vincula al concepto de “mímesis”: “Al mantener fijo el cuadro en que el ojo estaba deslizándose previamente, al enfocarse atentamente, al amplificar, al disminuir el movimiento de la realidad, el conocimiento científico se obtiene en varias formas mediante la reproducción mimética” (TAUSSIG, 1993, p. 25). El vínculo que se establece entre el conocimiento científico y la facultad mimética recuerda a la figura del narrador-viajero (ya postulada por Benjamin en “El narrador”) operando, como Taussig afirma, “[e]l paso fundamental de la facultad mimética que nos lleva corporalmente a la alteridad pertenece mucho a la tarea del narrador también. Dado que el narrador personificaba aquella situación propia de lo estático y del movimiento en que lo lejos era traído al aquí-y-ahora, arquetípicamente aquel lugar donde el viajero que regresaba se rejuntaba con los que se quedaron en casa” (TAUSSIG, 1993, p.41). Agradezco a Laura Gandolfi, sin quien esta observación no hubiera sido posible.

19 No se pretende entrar en los complejos circuitos lingüísticos derridianos pensando en el concepto de *différance/différence* y llegar a teorizar el término de archi-escritura en que el signo difiere en el tiempo y en el espacio y, por eso, es diferente. Lo que se quiere subrayar con d(i/e)ferencia es la diferencia causada por el distanciamiento que existe entre las técnicas expresivas en campo artístico. Se trata, por lo tanto, del respeto (deferencia) que surge del vacío o silencio al que estamos acostumbrados guardar en pos de un análisis específico y especializado (el campo), cuyo aparente desinterés había guiado gran parte de la actividad de Hernández.

Del silencio y de la narración

Narrar es un ritual que contiene la vida y su organicidad.²⁰ La “condición de materia” de un cuento –lo que se podría pensar como condición de narratividad necesaria para que un cuento funcione– se alcanza mediante la declamación. Al concebir su obra literaria de manera oral, Hernández proporciona al cuento (escrito) el carácter efímero propio del sonido y de la música. La importancia de la escucha, por tanto, vincula el campo musical al literario de modo que el escritor se orienta hacia la emisión de sonidos convirtiéndose, al mismo tiempo, en lector e intérprete de su propia obra. En otras palabras, el escritor es lector y el lector músico y oyente de su composición. El punto de contacto entre el mundo acústico y lo literario se encuentra en la latencia de lo que queda de lo efímero, de lo que pertenece al campo de la escucha (conversaciones, músicas, cuentos, narraciones, etc.)– dado que en el teatro de la vida, como ocurre con las notas en música, cada palabra vale por lo que (re)suena. A la idea viva del cuento –una “síntesis viviente [y] una vida sintetizada”, en términos de Cortázar (1994, pp. 365-385)– corresponde, además, una parcialización del espacio y del tiempo. Como el cuadro de una ventana o de una representación, el límite del marco muestra algo y omite algo más. Si lo omitido es todo lo que queda afuera del recorte crono-tópico del cuadro, la interacción sensorial con el detalle se llena de significación al buscar elementos extra textuales, aquellos pequeños grandes universos silenciosos, que orbitan alrededor del estímulo sensorial y que, al mismo tiempo, lo canalizan semánticamente.²¹ Es el plano de la vida y de la experiencia de cada uno que, mediado por los sentidos, se alimenta por la exclusión de informaciones, puesto que hay límites en el conocimiento por más que uno “lo sepa todo”. Sin embargo, el intento, o la

20 En una reciente reseña a la novella (*ella*) de Jennifer Thorndike, Carlos Fonseca escribe: “La fórmula es conocida: narrar para dilatar la muerte. Es la lógica de *Las Mil y Una Noches* y de *El Decamerón*, la lógica de la memoria que atraviesa las mejores páginas del terrible Faulkner, la poética de la novela como infinito juego de espejos tal y como la concibió Cervantes. Más terrible aún sería tal vez apostar por la fórmula opuesta: la narración como reloj de arena, como esperanza de llegar rápido al fin y de ahí partir a un nuevo comienzo. En fin: la narración como esperanza de un fin. *Rigor mortis*.” (<http://elroommate.com/2013/01/27/carlos-fonseca-resena-a-jennifer-thorndike-peru/>).

21 Maestro en este tópico desde el campo de la historia es Carlo Ginzburg que con su *Formaggio e i vermi* (1976), “Spie” (1979) e *Il filo e le tracce* (2006) ha enseñado –como de hecho sostenía también Borges– que no hay solamente una versión narrativa de la misma historia. Respecto al punto de vista narrativo, véase además los trabajos de Hayden White como *Metahistory* (1973) y *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987).

apuesta ilusoria, de omnisciencia lucha con los vacíos del recuerdo y un narrador previene desde el comienzo su tarea:

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 ésta debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 138)

El movimiento narrativo hacia lo desconocido (por incógnito o impenetrable) y la intención de abarcar aquellos vacíos de la memoria que el narrador se propone escribir corresponden no sólo al deseo de involucrar la parte de uno mismo que se desconoce sino también al narrar desde los silencios de una experiencia. La mediación entre lo actual y lo potencial del recuerdo no remite tanto al mero hecho biográfico sino a su interpretación. Además, si saber una cosa (o creer saberla) significa cesar de saber de ignorarla –mientras que no saberla simplemente significaría ignorarla *per se*–, la “ignorancia” siempre se mantiene en la base del conocimiento porque “saber” es siempre “saber algo” e ignorar algo más. Lo otro, lo que está afuera del marco.

Frente a lo desconocido, Hernández parece entregarse al juego de la omisión como muestra el conjunto de los primeros libros que diseñó entre 1925 y 1931. Por un lado, entra en el mundo de la escritura mimetizándose entre la masa si por “fulano de tal” –un desconocido, uno cualquiera, sin nombre propio– se considera la respetabilidad del anonimato. Es como si la normalización del nombre en Fulano (o el autor anónimo) ampliara el espectro de la experiencia y, al mismo tiempo, su reproducibilidad, dado que si un cuento se comparte entre más fulanos su circulación es más extensa. Por otro lado, y eso se ve más claramente en *Libro sin tapas*, Hernández recurre a la omisión para subvertir las reglas del mercado. Es decir, el producto niega su rentabilidad puesto que el objeto-libro sin título y anónimo se presenta despersonalizado. Un proyecto, el de un escritor-fulano-de-tal que escribe unos libros sin tapas, que parece destinado al fracaso. Sin embargo, la nota inicial de *Libro sin tapas* hace prever otra resolución. Allí se declara en la portada, sin el menor titubeo, que “Este libro es sin tapas porque es abierto y

libre: se puede escribir antes y después de él”,²² lo que se podría considerar como un verdadero llamamiento al público lector que está impulsado a ocupar los silencios que anticipan y siguen el libro.

Paralelamente al *Klavierstück XI* de Stockhausen, a la *Sequenza I* de Luciano Berio o a *Mobile* de Henri Pousseur considerados por Umberto Eco en su *Opera aperta*, 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). En otras palabras, lo que la nota introductoria de *Libro sin tapas* parece sugerir es justamente la exploración de lo que no está explicitado en el texto sino lo omitido (lo escrito antes) y lo ignorado (lo que se escribe después). Se reconoce que la espacialidad no se entiende sin la temporalidad, y viceversa. Y si a esta relación se le añade la palabra escrita, el esfuerzo para conjugar tiempo y espacio desvanece al materializarse y deja de ser una cuestión metafísica –“aunque nuestras ideas valgan poco, siempre buscamos la ocasión de meterlas en alguna parte, y de esta manera yo las maté” (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 114). Es la escritura –o el proceso de dar espacialidad gráfica a una idea mediante un lenguaje– que nunca arranca.²³ Más bien demuestra la intención de escribir, como aquel “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 15), en el mismo tiempo en que se está escribiendo algo. Algo que todavía no es; o sí es, pero de forma oral, acústica. Las varias descripciones del proceso creativo de la escritura que Hernández pormenoriza a lo largo de su obra encuentran su manera de ser leídas bajo la clave de la no-posibilidad:

²² *Libro sin tapas*, s/d [1929]. 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, además del nombre del editor que ordenó y fijó los textos, José Pedro Díaz, estas palabras introductorias del mismo autor, recogidas por Díaz en la nota a *Libro sin tapas* de las obras completas (en la que se basa la edición de Siglo XXI) publicada en tres volúmenes por Arca/Calicanto, 1981-83. Además, como ya se ha mencionado, la vida de Hernández no transcurrió en la opulencia. Debido a su precaria condición financiera, el recorte de los gastos de imprenta significa una necesidad de divulgación que, a posteriori, puede leerse como un acto de vanguardia artística en cuanto el arte se acerca a las vicisitudes de la vida.

²³ 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, *Desencuadrados. Vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández* (PRIETO, 2002).

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo empecé esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza. (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 15)

María Isabel²⁴ es el objeto a ser descrito pero, en vez de considerar la imposibilidad de una narración total de ella como un fracaso (“tarea sin esperanza”), Hernández considera que la clave expresiva del relato es aquel límite, a la vez claro y borroso, del lenguaje. María Isabel (o cualquier otra persona u objeto) está allí, presente. Sin embargo, no hay otra manera de acercarse a ella sino mediante recortes (las “casualidades maravillosas de la naturaleza”) que la muestren –y la escondan– fragmentariamente. Los fragmentos, en este sentido, son pequeñas ventanas rodeadas de silencios.²⁵ De cierta forma, son silencios narrativos –así como la idea o la novela nunca empezada– de los que se sabe algo pero que no están escritos. En este sentido, se puede decir que Hernández es el escritor del silencio en la medida en que lo explora, no tanto estilísticamente sino como dimensión intrínseca del ser humano.

Hacia algunos años me había despertado en el cuarto de un hotel de campaña y había descubierto que nuestros pensamientos se producen en un ámbito de nuestra intimidad que tiene calidad de silencio. Aun en el barullo más estridente de una gran ciudad, pensamos en silencio adónde vamos, qué tenemos que hacer o en aquello que conviene a nuestros deseos. Pero todavía es más profundo el silencio en que se forman nuestros sentimientos. Sentimos el amor en silencio antes de que lleguen los pensamientos, después las palabras y después los actos, cada vez más hacia afuera, hacia el ruido. Hay pensamientos que se esconden en el silencio, que no llegan a ser palabras, aunque también realicen actos escondidos. Pero hay sentimientos que en el silencio se esconden detrás de

24 A título de información, María Isabel Guerra fue la primera esposa de Hernández, con quien tuvo a María Isabel (“Mabel”) Hernández Guerra. Mabel es madre de Walter Diconca, actual presidente de la Fundación Felisberto Hernández de Montevideo (<http://www.felisberto.org.uy/>).

25 La palabra silencios, al plural, comprende también las voces que los ocupan, a diferencia del silencio que es más bien metafórico y el Silencio que es simbólico.

pensamientos engañosos. En el silencio en que se forman los sentimientos y los pensamientos, se forma el estilo de la vida y de la obra de un ser humano. (HERNÁNDEZ, 2011c, p. 113)

El pasaje resulta extremadamente significativo porque conceptualiza el silencio como elemento primario y esencial para que las relaciones humanas puedan establecerse. Si no se guardara el silencio en que los pensamientos y los sentimientos se originan, la interacción social sería probablemente imposible. O más bien, sería un mundo habitado por individuos que no reconocen el límite del silencio y el principio de la escucha. No es casual, entonces, que Hernández recurra a menudo a determinados expedientes narrativos que tienen que ver con la niñez y la locura. Y si bien no necesariamente niños o locos, muchos de los narradores relatan recuerdos (y/o el proceso del recuerdo) de experiencias que pertenecen a la infancia o a la adolescencia. Se trata de un yo afirmativo que se escribe recordándose y que desde el comienzo parece estar consciente de no poder hacerlo sino parcialmente o, de cualquier forma, sin autotraicionarse.

Tocando el silencio del cine mudo

Al aprendizaje pianístico de Felisberto Hernández cabe añadir una práctica que resulta importante para el tratamiento del silencio. En su “Autobiografía” Hernández escribe que a los catorce años de edad “empezó a tocar en los cines, tarea que realizó durante diez años” (DÍAZ, 1991, p. 168). La única otra mención de tal profesión se encuentra en un fragmento póstumo cuyo narrador relata su noche en el cine:

La linterna del acomodador alumbraba mis pasos... Él se detenía bruscamente para ofrecerme asiento y le parecía raro que a mí me gustara sentarme tan adelante. Mientras tanto yo pensaba: “Él no sabe que yo tocaba el piano en los cines cuando era joven y me acostumbré a mirar la película al pie de la pantalla. –Como quien dice: tomar leche al pie de la vaca–.” (HERNÁNDEZ, 2011c, p. 232)

A pesar de estas dos notas, y del hecho de que el cine le gustaba realmente,²⁶ Hernández no parece expresar interés literario por esta

26 Al relatar la experiencia de Hernández en Francia, Paulina Medeiros cuenta a su entrevista-

profesión de la misma forma que lo hace con la figura del pianista concertista o del escritor. Sin embargo, no se quiere descartar la idea de que una “tarea” practicada a lo largo de una década no haya sido, de alguna forma, influyente en el proceso creativo de su literatura. Como afirma Lisa Block de Behar,

Es cierto que para Felisberto el cine constituye... un topos ideal. Él, un pianista de cine mudo, también se encuentra como narrador de sus cuentos entre el silencio y el artificio (es él quien lo marca); en una situación marginal, entre la pantalla y el público, su presencia subraya los límites: tiene delante suyo una imagen; sólo sabe, supone, que a sus espaldas está el mundo. (BLOCK DE BEHAR, 1984, pp. 162-63)

Se podría pensar que la falta de datos sobre esta práctica consista en una omisión voluntaria del escritor para que sus textos no se lean fácilmente en relación con los procesos narrativos del cine, por ejemplo. O, tal vez, el lugar de la música que acompaña las películas lo incomoda porque, perdiendo su centralidad en el acontecimiento artístico, estaría subordinada al poder de las imágenes. Está claro que sostener estas u otras suposiciones que nacen de la sospecha de la omisión consiste en un quehacer impracticable. De cualquier manera, lo que sí es interesante explorar son las particularidades de algunas de las dinámicas que operan en las salas de cine y a las que, desde luego, Hernández está expuesto.

En casi todos los libros de historia del cine es muy posible encontrar la convicción de que las películas mudas nunca fueron totalmente mudas.²⁷ A pesar de la incontestable presencia de músicos, narradores y/o técnicos del ruido en los albores del Séptimo Arte,²⁸ Altman constata

dor: “Sé que en Francia, en cafés que no eran de mayor calidad, hubo de ganarse la vida interpretando tangos o música popular rioplatense. Lo hizo para obtener fondos, como lo realizara al comienzo de su vida artística, tocando en los cines de barrio y mirando a un tiempo la película. Amaba el cine desde esos viejos tiempos de pianista de cinematógrafo” (ROCCA, 2002, p. 89). También Giraldi escribe que “Fue un entusiasta espectador del cine mudo y sonoro” (GIRALDI DE DEI CAS, 1975, p. 35).

27 Acusando la falta de fuentes tangibles para sustentar dicha sentencia, el primer texto que debate la normalización de la costumbre sonora en las salas de cine es *Silent Film Sound* de Rick Altman (2004). Se advierte que las referencias a la historiografía sobre el cine aluden, desde luego, a la producción y al contexto norteamericano.

28 Término acuñado por el futurista italiano Ricciotto Canudo en *Riflessioni sulla Settima Arte* de 1923. La experiencia futurista se enriquece, por decirlo de alguna manera, de escucha. Tanto en la poesía como en la práctica la acción futurista se hace cargo de los ruidos modernos, reproduciéndolos gráficamente con todos los seguidores de Marinetti y acústicamente con los inven-

que mucho dependía de los lugares y de las condiciones económicas de quiénes gestionaban las proyecciones por lo que respectaba la producción de sonido en las salas de cine (ALTMAN, 2004, p. 143). Lo cierto es que a menudo la historia del sonido en el cine sigue, hasta a veces serle sinónimo, la historia de los medios de reproducción de sonido: kinoscopio, fonógrafo, gramófono, etc. Las incompletas condiciones del archivo histórico sobre el cine (LARSEN, 2005, p. 13) demuestran, por un lado, la necesidad de una narración apoyada en la escritura del sonido y, por otro, que la reconstrucción de las prácticas sonoras en este contexto “pre-histórico” está enriquecida por la incertidumbre sobre el desarrollo del arte cinematográfico vivido en la época. Con la imagen en movimiento, el mundo se encuadra perdiendo su sonido que ya no le pertenece.

Sin embargo, el sonido, y en particular la música, ha acompañado todas las etapas del desarrollo del cine desde su nacimiento. Y son los músicos, embajadores olvidados de un saber perdido, quienes podrían relatar la “historia aural” del cine a través de las prácticas de interpretación al estímulo visual. Aunque en las salas era casi imposible el silencio —el público, por un lado, todavía no acostumbrado a las emociones de la pantalla y el proyector, por otro, inundaban las salas de ruidos—, los músicos, en su mayoría pianistas, debían de dar forma al silencio de las imágenes, “tocando” una lágrima, un beso o una despedida. La música amplificaba o agregaba cierto tipo de valor sensual a la imagen que, no obstante su carácter bidimensional, se expandía sonoramente.²⁹ Pero, ¿habrá sido totalmente independiente la interpretación musical de una película? Como bien se sabe, algunos de los directores (Charlie Chaplin es el ejemplo más famoso) componían sus propias músicas para acompañar las imágenes en movimiento. Además, a partir de la década del 10 se empezaron a imprimir antologías y manuales con selecciones

tos de Luigi Russolo, los *intonarumori*. Con estos aparatos, Russolo presentó varios *Conciertos Futuristas* en la misma París de Mondrian, Ravel, Milhaud y Stravinski y no parece totalmente descabellado pensar que los intonarumori fueron también usados en las salas de proyección de cine mudo. Russolo, además, escribe *L'Arte dei Rumori* en 1913.

²⁹ He aquí una citación de Mervyn Cooke respecto a la centralidad del silencio en función de la interpretación: “Desde los primeros años, el silencio dentro de un contexto musical ha representado, sin importar, un recurso importante para los acompañantes del cine mudo y para los compositores (de música para el cine), quienes apreciaban el hecho de que el improviso cese de la música, cuando se espera que sea continua, puede tener un impacto dramático enorme en el espectador” (COOKE, 2008, p. 3).

de partituras útiles para el músico en la sala (LARSEN, 2005, p. 29). Paralelamente a la normativización de la música para películas, correspondía educar al público en el silencio (ALTMAN, 2004, pp. 278-85). De tal manera, cada uno respetando su silencio, la experiencia del cine se volvió cada vez más individual puesto que la relación con la pantalla no se veía adulterada por los eventuales comentarios de los demás espectadores.

De todas formas, el acontecimiento musical siguió siendo, por largo tiempo, externo a la proyección porque tanto las gestiones de las salas como la de las músicas y los músicos actuaban de manera independiente de la producción y la distribución de las películas (LARSEN, 2005, p. 26). Este factor, por lo tanto, daba amplio margen de acción a la improvisación. Testigo de tal autonomía fue Siegfried Kracauer que, recordando a un pianista borracho que acompañaba las películas mudas en una de sus salas favoritas, comentó la manera en que el efecto musical participaba en la recepción de la experiencia cinematográfica:

179

Allá la música era proporcionada por un pianista canoso, tan decrépito como el descolorido afelpado de los asientos y los cupidos de yeso dorado... Era alguien a quien raramente podías llamarle de sobrio. Y siempre que tocaba, estaba completamente inmerso en sí mismo sin gastar ni un solo vistazo en la pantalla. Su música seguía por su cuenta un camino impredecible. De vez en cuando, tal vez bajo el encanto de una intoxicación placentera, improvisaba libremente, como si se provocara por un deseo de expresar el vago recuerdo y los humores siempre cambiantes que el alcohol le despertaba. Esta falta de relación entre la acción y los temas musicales que supuestamente debían sostenerla me parecía ciertamente deliciosa, porque me hacía ver la historia bajo una luz nueva e inesperada o, más importante, me desafiaba en perderme en una jungla inexplorada que se abría por tomas alusivas... Precisamente por ignorar las imágenes en la pantalla, el viejo pianista les dejaba revelar sus múltiples secretos. Sin embargo, el desconocimiento del pianista respecto la presencia de las imágenes no descartaba paralelismos improbables: una que otra vez, su música se conformaba a los eventos dramáticos con una precisión que me chocaba aún más que un milagro puesto que era completamente involuntario. Fue la misma sensación que probé cuando, andando por la calle, descubrí que unas esferas pintadas afuera de una tienda de relojes marcaban la hora exacta mientras le pasaba delante. Y estas coincidencias casuales, junto a los efectos estimulantes de normales discrepancias, me dieron la impresión que, después de todo, existía una relación, aunque vaga, entre los soliloquios del pianista borracho y los dramas frente mis ojos —una relación que considero perfecta por su naturaleza accidental e

indeterminación. Nunca oí acompañamiento más apropiado. (KRACAUER, 1960, pp. 137-8)

La experiencia de Kracauer describe un contexto en el que ir al cine era todavía un acontecimiento, una performance, que aún no se había dejado incorporar totalmente a la reproducción técnica.³⁰ La música, tocada en vivo durante las proyecciones cinematográficas, representaba una potente arma emocional al servicio de la interpretación narrativa de las imágenes porque su imprevisibilidad era dictamen provisional de la atmósfera (*Stimmung*) de la representación según el humor (*Stimmung*) del pianista. El enfrentamiento con la película que ofrecía el acompañamiento musical en vivo era desafiante porque, de alguna forma, relativizaba la expectativa lanzada por la vista.³¹

Es posible suponer, por lo tanto, que, si no fuera soportada por el sonido, la vista estaría más proclive a desatender el enfoque con que sigue la superficie de la pantalla. Es como si la música, al pasar inadvertida dependiendo de los momentos de tensión y distensión, favoreciera la atención visual alternando su presencia en ápices de intensidad sentimental hasta caer en la total indiferencia. En lo que concierne a la escucha, la música que pasa inadvertida equivale al silencio porque de ella no se retienen memorias. Además, este tipo de acompañamiento musical puede percibirse como ruido en el punto en que la escucha deja su apego emocional (el momento en que la vista reclama *soundtracks*), se vuelve oído y recibe el acompañamiento sonoro como el silencio del correcto “funcionamiento”.³² A este respecto, y recordando nuevamente al pianista alcohólico, Kracauer confiesa que la fusión entre las dos tipologías de acompañamiento musical –la diferencia que esboza define una música con función narrativa y descriptiva que él llama “comentativa” y otra “de restaurant”, una música de fondo que desvanece in-audita entre las mesas de los comensales– se da justamente durante la práctica pianística en relación con los aspectos visuales del cine.

30 Como en el título de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1932), se entiende la reproductibilidad técnica como una era. En su discurso, Benjamin incluye también el cine porque en aquella época la experiencia cinematográfica ya había conseguido la sincronización de sonido e imagen.

31 No es difícil imaginar el nivel de comicidad que puede producir, por ejemplo, la superposición de una escena de un desfile fúnebre con un acompañamiento al estilo *dixieland* o, por contrario, escuchar una marcha fúnebre en ocasión de un casamiento.

32 Ver nota 5.

Las ignoramos [a ambas, tanto la “música de restaurante” como la “música comentativa”] siempre que nos *armonice* con los espectáculos en la pantalla; sin embargo, tan pronto como nos inmerjamos en los *estados de ánimo* de decadencia y envejecimiento inherentes a la [“música comentativa”], no podemos evitar de darnos cuenta que la misma música que antes no habíamos oído evoca admirablemente estos *estados de ánimo* solo por sí mismo. Y el sorprendente hallazgo de que [la música] había estado presente todo el tiempo añade más a la atracción que ahora ejerce en nosotros. Luego el proceso empieza de nuevo: la melodía se vuelve inaudible otra vez, devolviéndonos a las imágenes. (KRACAUER, 1960, p. 140, cursivas mías)

El pianista de la sala cinematográfica se torna uno de los medios participantes en el entendimiento de lo visual porque, por un lado, hace del silencio una ausente e inaudita presencia (¿qué pasaría si la música se interrumpiera en el medio de una acción emotiva o visualmente “ruidosa”?) y, por otro lado, *toca* para ese silencio, puesto que su música no es escuchada constantemente. Es creador de un ambiente acústico que dialoga afásico pero semánticamente (o sea, sin palabras pero con sentido) entre el mundo de la película y el mundo del espectador. Quizás, imaginándose del otro lado, aspirando a y pensando en tocar desde la pantalla, entre los personajes, el pianista de cine mudo observa y describe de manera acusmática las acciones a través de sus digitaciones. Tocando el piano, el pianista toca las imágenes (las manipula sonoramente) y toca (física y emocionalmente) al espectador. Asimismo, al tocarlas, las imágenes se vuelven objetos y el sentimiento del espectador se vuelve la imagen a ser tocada. Ésta es una de las relaciones más emblemáticas que el pianista, simbólicamente posicionado en un costado de la pantalla y de espaldas al público, sostiene con la mudez de las imágenes y el silencio del espectador.

Ahora bien, basta con leer unos cuantos cuentos de Hernández para percibir los rasgos con que sus narradores interpretan los objetos a su alrededor. La experiencia táctil que emerge de la mirada convierte el narrador en un espectador que, al mismo tiempo, describe lo que ve. Lo que sorprende de dicho proceso no es tanto el hecho de que los objetos empiecen a tener vidas propias y que las personas, por el contrario, se “objetifiquen” entrando en una circulación fantástica de la realidad en tensión con el subconsciente.³³ Sorprende más lo que se podría definir

33 A este respecto véase Echavarren, Xaubet y Lasarte. En cuanto al tema del espectáculo, Díaz se apoya justamente sobre este aspecto táctil de la vista para sustentar su hipótesis sobre este

como la “actitud” de los objetos que, a pesar de ser cubiertos por un silencio intrínseco, adoptan la narrativa del espectador.

Si este procedimiento es evidente en un texto como la *Las Hortensias* –se trata de una *nouvelle*, tal vez la más conocida de Hernández, cuyo protagonista principal, Horacio, hace fabricar una muñeca parecida a su esposa María con la cual la pareja comparte también los espacios de intimidad; además Horacio hace instalar cada día en su casa unas escenas protagonizadas por una serie de muñecas de distinta naturaleza como si fueran *tableaux vivants*–, lo mismo ocurre en otros lugares y a menudo en presencia de un piano. En “La casa de Irene”, por ejemplo, después de un par de visitas a la casa de la muchacha, el narrador sospecha que Irene pueda estar enamorada de él y, durante uno de los momentos en que suelen tocar el piano juntos, él aprovecha la cercanía de las manos para tocarlas y darle un beso. A pesar del acontecimiento del beso en sí que corresponde al contacto físico, lo que aquí interesa es la relación que Irene mantiene con los objetos –“Cuando toma en sus manos un objeto... parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos” (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 39)– y, de manera particular, con el piano –“Ella se entendía mejor que nadie con su piano, y parecía del mismo el piano con ella. Los dos estaban unidos por continuidad” (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 39). Tal continuidad tiene la capacidad de mudar el instrumento como si Irene lo contagiara con su espontaneidad, de modo que cuando

me senté yo a tocar... me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. En ese momento me daba cuenta que a todo eso contribuían Irene [y] todas las cosas de su casa”. (HERNÁNDEZ, 2011a, p. 40)

A medida que la esfera táctil se produce, la vista necesita de la intermediación del piano y, consecuentemente, de la música para que esto se produzca, así, finalmente, las notas tocadas puedan tocar las demás cosas o personas. El piano, pues, funciona como intermediario pero también como prótesis de los dedos que, como se mencionó anteriormente, moldean una masa que, para empezar, es sonora y que, a la

vez, es objeto tocado.³⁴ Viceversa, lo sonoro también se vuelve material visual hasta llegar a ser descrito con los mismos términos que se usarían para hablar de relaciones interpersonales. En *Tierras de la memoria*, el narrador describe el proceso según el cual suele “infatuarse” con aquellas melodías que lo capturan y lo entusiasman. La sensualidad y la violencia del idilio es algo como aquella sinceridad poli-amorosa inspirada en la improvisación.

Cuando yo oía un concierto o en una reunión una de esas piezas que me entusiasmaban... y había decidido estudiarla, apretaba esta idea con toda el alma, pues sabía que podía escapárseme; más bien que escapárseme, diría que yo la abandonaría si a los pocos días oía otra pieza que me gustaba más. Y ahora me aferraba a ésta, no tanto por el propósito de ser fiel a la obra que me hacía tan feliz, sino porque al saber que podría serle infiel, me encaprichaba en no dejar escapar esta inmediata posibilidad de placer: además pensaba que antes que me entusiasmara con otra, debía aprovechar el tiempo y ya tener dominada la primera: de esta manera no se me escaparía ninguna de las dos. Sentía la angustiosa voracidad de tenerlas a todas entre mis dedos, de llevarlas siempre conmigo, y anticipadamente me imaginaba el goce muscular de apretar en mis manos sus cuerpos de sonidos y de dominar sus movimientos. Según fuera mi capricho así tocaría y apretaría a unas o a otras y haría sufrir sus voces melódicas. (HERNÁNDEZ, 2011c, pp. 40-1)

El estrecho vínculo que el tacto mantiene con la escucha y la reactivación personalizada del torbellino emocional causado por la obsesiva corrida de los dedos por el teclado están orientados hacia la libertad de la improvisación y el dominio de los cuerpos sonoros.³⁵ Vista

34 Frank Graziano ofrece una intrigante interpretación de algunos textos de Hernández en que el piano puede ser visto como metáfora de la mujer o, si no como objeto del deseo, por lo menos, como medio para llegar a tocar a una mujer ideal (empezando por Irene, la primera maestra de piano Celina que aparece en “El caballo perdido”, Hortensia la muñeca, para llegar, a fin de cuentas, a la madre) (GRAZIANO, 1996, pp. 129-35). En lo que se recoge bajo el título “Pre-original de *Tierras de la memoria*”, el narrador de una escena que analiza Graziano del mismo texto explica las causas y las consecuencias que lo movieron a empezar el estudio del teclado: “Entre las consecuencias no entraba solamente el placer de vanidad: esas consecuencias de los pequeños éxitos se ligaban con la más honda, tal vez, de las causas que me inclinaban sobre el piano: esos pequeños éxitos a su vez inclinaban sobre mí, significativas manifestaciones femeninas... yo era muy tímido y el piano me dispensaba de buscar aquellas ‘manifestaciones’ con los medios comunes: ‘ellas’ se acercaban al piano y yo miraba fijo el teclado” (HERNÁNDEZ, 2011c, pp. 205-6).

35 No obstante las sumarias consideraciones de Norah Giraldi de Dei Cas en *FH et la musique*, la improvisación en Hernández es un tema que todavía precisa ser explorado. De Bach a Charlie Parker, del pianista de cine mudo al *organum* gregoriano, la improvisación es la libre gramática

y oído entran en una conversación sinestésica a través del tacto, especialmente gracias a la improvisación. Para Hernández, ese lugar es claramente el del concierto pero no cabe duda de que el cine mudo forma parte de un mismo taller donde aprende a ensayar teorías y experimentar con formas sensoriales dictadas por la espontaneidad del momento. Con la música, los sentidos establecen un pacto de interacción basado no tanto en la sustitución de un sentido por otro sino en la promiscuidad de sus límites.

A la luz de lo considerado hasta este momento sobre las varias prácticas de Hernández como concertista, como *performer* en los conciertos-charlas y como pianista acompañador de cine mudo, se ha intentado esbozar una línea interpretativa y de análisis de su obra a partir de la relación con el sonido. Si los textos de Hernández están embebidos de referencias musicales o, si se quiere, más ampliamente sonoras, es porque detrás de lo temático existe lo dinámico. Lo que está afuera del marco, o lo que se escribe antes o después, para retomar las ideas desarrolladas al comienzo de este ensayo, son el corolario de una proposición que no tiene punto y se abre a la duda. Así, no parece extraño que la duda, junto a la necesidad de entretenerse frente al aburrimiento, constituyan el motor detrás del movimiento del ser humano (o “del hombre”, para Hernández). Tampoco es casual que Hernández desarrolle estos conceptos ya desde sus primeros escritos, aquellos que probablemente escribe antes o después de un concierto, de una película o de una conversación entre amigos. Precisamente, *Fulano de tal* y *Libro sin tapas* están formados por fragmentos que pueden ser considerados imágenes de reflexión general, o sea de planteamiento filosófico, sobre el hombre, el mundo, los dioses, etc., alternados con pequeños relatos de ficción, como el recién mencionado “La casa de Irene”.

de la intuición frente al impulso: una destreza, como tocar de oído o salir incólume de una situación incómoda. En todo caso, la improvisación es un discurso sonoro que el improvisador enreda con y junto al estímulo que viene desde afuera. El duelo es con el otro mientras que el desafío es también personal. La improvisación es un saber artístico y más un arte de la vida. La idea de “improvisar la vida” puede encontrarse en varias ocasiones narrativas de Hernández y puede también ser vinculada al contexto musical si se toma como punto de partida la rareza del maestro de armonía ampliamente descrito por su estudiante que, dos décadas después, recuerda aquellos encuentros en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Además, se podría trazar un paralelismo interesante entre la improvisación (musical y de la vida), el autodidactismo y la fragmentariedad de la producción literaria de Hernández.

De alguna forma, la escritura sustituye el vacío que deja el silencio haciéndolo visible. Escribir algo es siempre una actividad regresiva que consiste en volver a escribir de nuevo (re-escribir) y en volver sobre algo que ya no se puede agarrar. De tal manera, el silencio se presenta a sí mismo y existe como la más pura forma de comunicación. La pregunta sobre si es posible escuchar el silencio permanece voluntariamente abierta porque abierto es su entendimiento: o un juego del lenguaje, a la manera de Ulises camuflado de Nadie, o un juego del sonido, de la misma forma que no hay solución al misterio de la atribución del “shh!” al gesto del Dios del Silencio. Aunque resulte arbitraria cualquiera de las opciones, puede ser interesante pensar que no necesariamente fue el gesto a inventar el sonido “shh!”, sino viceversa, como a menudo se practica también hoy en día. El sonido fricativo domina tanto las aulas de escuelas secundarias como las salas de cine y los teatros, donde el ruido de uno termina cuando empieza el silencio de otro. La experiencia literaria de Hernández, desde luego, se puede colocar justamente dentro del espacio “democrático” del sonido, de la escucha y del silencio.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Signos de puntuación”, en Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, pp. 104-110.

AGAMBEN, Giorgio. *La fuerza del pensamiento*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005.

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia UP, 2004.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.

—*El susurro del lenguaje*. Traducción de C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1987.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI, 1984.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan UP, 1973.

COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. New York-Cambridge: Cambridge UP, 2008.

CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”, en *Obra crítica / 2*. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 365-385.

DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I*. Montevideo: Arca, 1991.

—*Felisberto Hernández: Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.

ECHAVARREN, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

ECO, Umberto. *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 2006.

ELENA HERNÁNDEZ, Sergio. *Amalia Nieto. Cartas a Felisberto*. Buenos Aires: Galería Jorge Mara-La Ruche, 2008.

FONSECA, Carlos. “Reseña a Jennifer Thorndike”. Consultado (12 abr 2014) en <<http://elroommate.com/2013/01/27/carlos-fonseca-resena-a->

jennifer-thorndike-peru/>

GIRALDI DE 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.

GRAZIANO, Frank. “Tocar el piano, tocar la mujer”, en *Revista Iberoamericana* (1996), pp. 129-135.

GREEN, ROLAND (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

GROMPONE, Juan. “Para leer a Felisberto. Dos etapas de su taquigrafía”, en *Revista Biblioteca Nacional* (2011), pp. 206-212.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford UP, 2012.

HÖBEL, Sigfried. *Il dio del silenzio*. Consultado (12 abr 2014) en <<http://www.elvirolangella.com/docfiles/news/IL-DIO-DEL-SILENZIO.pdf>>.

HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*. New York: Zone Books, 2011.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Libro sin tapas*. s/d [1929].

—*Obras completas. Vol. I*. México: Siglo XXI, 2011a.

—*Obras completas. Vol. II*. México: Siglo XXI, 2011b.

—*Obras completas. Vol. III*. México: Siglo XXI, 2011c.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Oxford: Oxford UP, 1960.

LARSEN, Peter. *Film Music*. London: Reaktion Books, 2005.

LASARTE, Francisco. *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*. Madrid: Insula, 1981.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 2008.

PRIETO, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

ROCCA, Pablo. “Felisberto Hernández en dos mujeres (entrevista a Paulina Medeiros y Reina Reyes)”, en *Fragmentos. Revista de Língua e literatura estrangeira*, 19 (2002), pp. 83-98.

ROSELL, Avenir. “Las taquigrafías de Felisberto”, en *Revista Biblioteca Nacional* (1983), pp. 41-46.

SONTAG, Susan. “The Aesthetics of Silence”. Consultado (12 abr 2014) en <http://www.iwishicoulddescribeittoyoubetter.net/overseas/wp-content/uploads/2009/04/aesthetics-of-silence-sonntag3.pdf>

SORCE, RICHARD. *Musical Theory for the Music Professional*. New York: Ardsley House, Publishers, 1995.

SPITZER, Leo. “Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word Stimmung: Part I”, en *Traditio II* (1944), pp. 409-464.

—“Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word Stimmung: Part II”, en *Traditio III* (1945), pp. 307-364.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

VAZ FERREIRA, Carlos. *Obras: homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*. Vol. XX. Montevideo: Cámara de Representantes de la República O. del Uruguay, 1963.

XAUBET, Horacio. *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta) ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*. Montevideo: Linardi y Risso, 1995.