

LITERATURA Y MÚSICA EN *AQUENDE*, DE JUAN FILLOY

Cecilia Corona Martínez*

Resumen: *Aquende* (1935), de Juan Filloy (1894-2000), es un texto particular: no se trata de una novela, no es un ensayo; en él predomina la prosa poética, hay poemas incluidos. La descripción de paisajes se intercala con la narración histórico/alegórica.

La hemos considerado como objeto de nuestro estudio en tanto discursivamente remite con intensidad a la música. Esta característica —que parte de una analogía entre los discursos musical y literario— requiere de una profundización que indague en las confluencias entre música y literatura presentes en la obra.

Palabras Clave: Literatura, Música, Juan Filloy, *Aquende*, Híbrido.

Abstract: *Aquende* (1935), by Juan Filloy (1894-2000), is a particular text: it is not a novel, it is not an essay; in it poetic prose predominates, there are poems included. The description of landscapes is interspersed with historical / allegorical narrative.

We have considered it as the object of our study in so far as it discursively refers intensely to music. This characteristic— which starts with an analogy between musical and literary discourses— requires a deepening that investigates the confluences between music and literature present in the work.

Keywords: Literature, Music, Juan Filloy, *Aquende*, Hybrid.

Aquende (1935), de Juan Filloy (1894-2000)¹, es un texto particular: no se trata de una novela, no es un ensayo; en él predomina la prosa poética, hay poemas incluidos. La descripción de paisajes se intercala con la narración histórico/alegórica.

La hemos considerado como objeto de nuestro estudio en tanto discursivamente remite con intensidad a la música. Esta característica —que parte de una analogía entre los discursos musical y literario— requiere de una profundización que indague en las confluencias entre música y literatura presentes en *Aquende*.

La unidad de la obra se funda en la presencia de lo musical. Dicha presencia se manifiesta de diversas maneras; una de ellas es la denominación de cada apartado, que se construye a partir de una indicación de expresión característica de las partituras. Estas indicaciones guardan una estrecha relación con el contenido y/o la forma del texto correspondiente, y se construyen «a la manera de», pues junto a «*In decrescendo*» o «*Allegro vivace*», aparecen expresiones como «*Burletta*» o «*Stravaganza*» que no pertenecen estrictamente al discurso musical.

* Doctora en Letras y profesora titular de la cátedra de Literatura Argentina I en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: ceciliacoronamartinez@hotmail.com

¹ Juan Filloy nació en Córdoba y residió durante 64 años en Río Cuarto. Escribió más de cincuenta obras. Recorrió todos los géneros: novela, cuento, artículo, ensayo, traducción, poesía, teatro, relato, *nouvelle*, historia. Entre sus novelas, las más conocidas son *OpOloop* (1934, 1967 y 1997); *Aquende* (1935 y 1996) y *Caterva* (1938 y 1992).

Estas indicaciones de expresión y la particular función que adquieren en el texto, junto a otras intersecciones con el discurso musical, nos permiten considerar a *Aquende* como un híbrido. Sin las connotaciones negativas del término, la obra de Filloy posee una serie de características que hacen difícil su clasificación genérica y discursiva.

ORGANIZACIÓN FORMAL

La misma organización del texto lo presenta como un «libro extraño»², ya que está formado por cuatro *suites*: «*Suite* del viento y la nieve», «*Suite* del cielo y la pampa», «*Suite* del sol y la selva» y «*Suite* del agua y la piedra»; separadas por un interludio, un *intermezzo* y otro interludio. Cada una de ellas se centra en distintas regiones del país: la Patagonia, la Pampa, el Litoral, el Noroeste.

Las *suites* están compuestas por capítulos —algunos de ellos muy breves—, donde predomina la descripción; en tanto en el primer interludio y en el *intermezzo*, se prioriza la narración; con particularidades en cada caso.

Es posible marcar la preponderancia de un «yo lírico» del mismo modo que, en las secciones narrativas, también aparece un narrador en primera persona, identificado como «cordobés».

Los capítulos que integran las *suites* son de distinta índole y muy variados, de acuerdo con las características estructurales de esta forma musical.

El texto se inicia con una suerte de invocación del autor:

AQUENDE/ LA MONTAÑA/LA SELVA/Y EL MAR
ME AFINCO/Y/ESBELTO DE ORGULLO/TRÉMULO DE RABIA/
SUMISO DE TERNURA
OFRENDO/ESTA SINFONÍA ABORIGEN/AL RINCÓN ARGENTINO
DONDE NACÍ.
J.F. (2009, p.6).

Si consideramos que «aquende» es un adverbio que significa ‘de la parte de acá’ (DRAE, 2000, p.176), percibimos un sujeto situado en la llanura, que manifiesta su intención eglógica (MempoGiardinelli menciona un «pausado bucolismo»[2009, contratapa]). Este carácter predomina en las *suites*, en tanto los interludios y el *intermezzo* presentan un fuerte contraste por el predominio de la narración/alegoría de asunto histórico.

ELEMENTOS MUSICALES

La palabra «suite», empleada para organizar las cuatro partes descriptivas del texto, proviene de la música y señala una «composición instrumental integrada por movimientos muy variados, basados en una misma tonalidad» (DRAE en línea). Por lo demás, «la cohesión interna de la *suite* está garantizada [...] en muchos casos por el enlace temático de los distintos movimientos» (Stephan, 1964, p.362).

En tanto un interludio es «una breve composición que ejecutaban los organistas entre las estrofas de una coral, y modernamente se ejecuta a modo de intermedio en la música instrumental» (DRAE, 2000, p.1180), un «intermezzo» es una palabra italiana que puede traducirse precisamente como «interludio» o «entreacto».

² Categoría postulada por Ricardo Piglia, quien marca una tradición en la literatura argentina: «Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos» (1993, p. 59).

Se evidencia la voluntad del autor de estructurar su texto sobre la base de formas musicales. Intención que se manifiesta además en otra característica notable; ya que cada uno de los capítulos —la mayoría muy breves— está precedido por una suerte de indicación mencionada en el comienzo de este trabajo que antecede al título y que puede leerse a la manera de un epígrafe. Dichas indicaciones, leídas a partir de la teoría musical, precisan la expresión o matiz, el movimiento y el «carácter» del fragmento musical que las sucede.

La teoría musical establece que la intensidad del sonido (fenómeno que contribuye a la expresión) se relaciona con los matices. Afirma Alberto Williams: «Los matices se indican en la notación por medio de los [...] términos italianos que traducen la mayor o menor intensidad del sonido...» (1974, p.89).

Asimismo, el movimiento también se indica con palabras en italiano. «Movimiento es el grado de presteza o lentitud que se da al compás» (Williams, 1974, p.90). En la misma lengua hay otros términos que se refieren al «carácter», a la expresión en sí misma.

En el texto, el enunciador emplea de manera aleatoria los términos referidos a matices, movimiento y carácter: «Allegro vivace» («animado vivaz», movimiento y carácter), «Scherzando» («jugueteando», carácter), «In decrescendo» («disminuyendo la fuerza gradualmente», matiz). Sin embargo, se incorporan otros términos a la manera de los anteriores, creados específicamente para esta obra: «Galopatta»³(2009, p.73), «Moltodisperato»⁴ (1935, p.167), entre muchos otros. También se suman locuciones en francés, español y una en alemán, la mayoría de ellas relacionadas con estructuras y formas musicales y aun con obras musicales específicas: *Concert pour la main gauche*(2009, p. 74)⁵.

De lo expuesto, surge con claridad que el autor empleó ciertos recursos formales propios del discurso musical para organizar su obra. Sin embargo, las relaciones con la música son más significativas de lo que puede inferirse de esta directa referencia a diversos componentes de dicho arte, puesto que se introducen también en los temas tratados.

Efectivamente, la elección de las indicaciones anticipa el «modo expresivo» del texto que preceden, en tanto el título alude a su contenido, como por ejemplo: «*Agitato con fierezza. ¡ÓIGALE A ESOS TAURAS!*», capítulo que presenta una serie de humildes trabajadores que, con su esfuerzo, construyen el país.

La analogía con lo musical alcanza un momento destacado en «Sonata para trece instrumentos de viento. Una voz en la borrasca», donde los sonidos de la naturaleza se relacionan con los de instrumentos musicales: «Una ráfaga traviesa castiga a estribor. Huye. Otra ráfaga insiste. Huye también. Y al huir dan notas de requinto, que chirrían en la pizarra del agua y hacen pifia en la serenidad» (2009, p. 38).

INTERMEDIOS NARRATIVOS

³Podría traducirse como «galopeada».

⁴«Muy desesperado».

⁵«Concierto para la mano izquierda»; alude a la obra de Maurice Ravel *Concert pour la main gauche en rémajeur*, escrita para el pianista austríaco Paul Wittgenstein, quien perdió su brazo derecho en la Primera Guerra Mundial.

Los interludios y el *intermezzo* tienen características muy diferentes del resto, en tanto guardan importante coherencia entre ellos. Los dos primeros presentan un «yo» que penetra de manera fortuita en una región astral ubicada «abajo» (2009, p.53).

El primer interludio se denomina «*Réverie. Los Atlantes*»⁶. Sucede a la *suite* dedicada a la Patagonia; el narrador testigo encuentra y describe a los Atlantes: conquistadores, colonizadores y viajeros de la zona más austral del país. Cada uno de ellos se presenta con caracteres épicos:

Yo soy Humboldt. Amigo de Bonpland antes que amigo de Goethe. Amigo de Gay Lussac antes que amigo de Schiller. En los meandros del Orinoco y en las laderas del Chimborazo me enrosqué a Sud América. Desde entonces no puedo desprenderme. En ella está compendiado el cosmos: ¡mi Kosmos! (2009, p. 52).

El *intermezzo* se titula «*Miserere. Los entregadores*»⁷; en el mismo se relata el viaje del yo narrador por un infierno, el que recorre con dos guías cordobeses: los fantasmas de Gaspar Rodríguez de Francia (paraguayo pero educado en Córdoba) y de Miguel Juárez Celman⁸. Esta alegoría —tal como el mismo texto lo explicita (2009, p. 86)— va recorriendo diversos momentos de la historia nacional, donde los personajes retratados son muy criticados; particularmente por haber entregado el país a manos inglesas. Desde la Revolución de Mayo hasta la crisis del 90, son revisadas desde la misma perspectiva.

Destacamos la construcción del *locus* infernal y de sus pobladores, algunos de los cuales son «una caterva de figuras raras, teratológicas» (2009, p. 98), que así se describen:

Cada cual proliferaba tal cantidad de algas por la boca, las manos y el sexo que, a su presencia, la luz se descompuso en láminas viscosas. Lengua, dedos, pene, multiplicados en largas tiras, ondulaban como manojos de culebras o se agitaban igual que llamas de un fuego enfermo. El único acento lo constituía el zumbar eléctrico de la fetidez (2009, p. 98).

Hacia el final, el segundo interludio tiene un carácter fuertemente eglógico donde la narración pierde fuerza; su título es «*Cantuschoralis. Los inmigrantes*», y tal como lo indica, relata la odisea de los que vinieron a hacerla América y construyeron la Argentina pujante con su esfuerzo. El narrador exalta sus virtudes, en contraste con la desidia del «mestizo» (2009, p. 157).

CONCLUSIÓN

Hemos realizado una primera aproximación a una característica específica de este extraño libro de Juan Filloy: la organización guiada por formas musicales y el uso de terminología propia del discurso musical. El empleo de estos elementos permite unificar y convertir en obra cerrada una serie de textos cuyo hilo conductor es, tal como se indica en el epígrafe ya citado, «una sinfonía aborigen al rincón argentino» (2009, p. 6). La analogía con las obras musicales constituye un recurso manejado con pericia por el autor, que de esta manera construye un texto distinto, al que también podemos denominar «híbrido».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Diccionario de la Lengua Española (DRAE) (21ª edición) (2000). Madrid: Real Academia Española-Espasa Calpe.

⁶*Réverie*, palabra francesa que significa ‘ensueño’. Numerosos compositores escribieron obras con ese nombre. Entre ellos citamos a Debussy y Berlioz.

⁷*Miserere* es una palabra latina que significa ‘apiádate’, por lo general se refiere al salmo cincuenta que empieza con esta palabra o al canto solemne del mismo en Semana Santa (DRAE, p. 1380).

⁸Presidente argentino entre 1886 y 1890, quien renunció después de la llamada Revolución del 90.

- Filloy, J. (1935). *Aquende*. Buenos Aires: Imprenta Ferrari Hnos.
- Filloy, J. (2009). *Aquende*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Massimino, H. (1998). *Notas técnicas sobre la obra de Juan Filloy*. Recuperado 30 de octubre, 2015, de <http://www.letralia.com/48/en01-048.htm>
- Piglia, R. (1993). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Fausto.
- Stephan, R. (1964). *Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal. Música*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Tyrrel, E. (2008). Juan Filloy: El Escritor de los Tres Siglos 1894-2000. Recuperado 30 de octubre, 2015, de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/tyrrell_eduardo/juan_filloy_el_escritor.htm
- Williams, A. (1974). *Teoría de la música* (58ª ed.). Buenos Aires: La Quena.