

Sonoridad y territorios: sobre *Una música* de Hernán Ronsino

Esteban Luciano Juárez⁽¹⁾

Resumen: El protagonista de *Una música*, novela de Hernán Ronsino publicada en el año 2022, regresa a Argentina al enterarse del fallecimiento de su padre y recibe la noticia de haber heredado un pequeño campo en la zona de Paso del Rey, provincia de Buenos Aires. A lo largo de la narración no sólo se explora la relación padre-hijo, sino también la posibilidad de hacer territorios a partir de la memoria, los afectos y, fundamentalmente, a partir de lo sonoro. En este sentido, numerosos elementos materiales e inmateriales (un piano, un campo, el canto de los pájaros, la memoria e incluso un misterioso disco de vinilo) contribuyen desde diversos ángulos a la formación y delimitación de espacios que se concretan y habitan gracias a estas intervenciones y contactos. De esta manera, en *Una música* se producen constantes movimientos de fuga, donde el territorio y sus componentes se desterritorializan y reterritorializan permanentemente redefiniéndose a sí mismos, sus contornos, las subjetividades y los recuerdos.

Palabras clave: Hernán Ronsino - música - territorios - memoria.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 166]

⁽¹⁾ Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra cursando su doctorado en Literatura en la misma institución. Ha publicado diversos artículos, capítulos de libros, ponencias y ha formado parte de numerosos proyectos de investigación centrados en Teoría Literaria. Es docente en la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2023.

“As the pigeon has existed in a domestic state for thousands of generations, it may be assumed that its homing faculty is not as perfect as in the wild bird. The bird has this faculty in greater perfection than the mammal because he needs it owing to his wings, which give him an immensely wider range and swifter motion”
W. H. Hudson (1922)

Materialidad y memoria

El músico Juan Sebastián Leboné se encuentra realizando una gira por Europa y a punto de subir al escenario recibe la noticia sobre la muerte de su padre. En ese momento, una palabra resuena en su mente: la idea de “fuga” se le presenta de forma insistente y, al mismo tiempo, inseparable de un tal Bill Turner. Luego de cancelar dos de los tres conciertos restantes, decide que el último debe llevarse a cabo por el nombre de la ciudad. Ostende, a orillas del mar del Norte, evoca un recuerdo, un nombre familiar ubicado a miles de kilómetros. Al otro lado del mundo, Ostende también está a orillas del mar, sólo que en Argentina; allí hay memorias con su padre o, como dice el protagonista, “una simplificación del mundo” (2022, p. 17). Este balneario de la costa argentina es testigo de la primera “herencia”: la música.

Se puede afirmar que *Una música* es un novela sobre desplazamientos tanto territoriales como ligados a la memoria. Incluso se podría sostener que establece una serie de recorridos que conforman lo “real” a partir del mismo acto de atravesar o, mejor, de transitar. De esta forma, como se verá en el próximo apartado, los espacios son dotados de un significado cuando los diversos elementos que lo integran entran en contacto entre ellos, pero el acto de migrar en sí mismo es el proceso mediante el cual deviene territorio habitado y habitable. Por otro lado, este movimiento es el que habilita el acceso a la memoria y, de esta manera, se produce entre lo físico y lo inmaterial del pasado no exactamente un contacto, sino más bien una correspondencia en la que uno presupone al otro y se funda en él.

En esta dinámica, la figura del padre se presenta ambivalente: por un lado, determinado en que su hijo sea un músico exitoso, pero aparentemente falto de motivación para serlo él mismo. Por el otro lado, es un personaje asociado al plano de lo económico, pero su obsesión hacia un músico estadounidense matiza esta cuestión y lo dota de rasgos inocentes e incluso infantiles que discuten su lado “materialista”. Este movimiento pendular es una constante y, a medida que la narración avanza, se intensifica y pone en juego otros elementos. Sin embargo, en un primer momento, es un personaje que se presenta en términos muy claros, tajantes incluso, cuando su hijo lo recuerda como alguien que “ eligió la guita y no la música” (2022: 25) no solo por comodidad o sus responsabilidades, sino también por miedo. No obstante, en uno de sus primeros viajes al extranjero se encuentra con algo que lo marcaría para siempre: una canción, una música, que sonaba en un taxi de Nueva York. “Poughkeepsie” pronunció el locutor de la radio y esto lo lleva a recorrer más de veinte disquerías en busca de más información. Finalmente, en Brooklyn encontró el disco: *Hudson*, de Bill Turner.

A partir de este episodio, la figura paterna se desdobra. Por un lado, el viaje de negocios representa un enorme crecimiento económico que será fundamental pues le permite adquirir un número de propiedades y, por el otro, habilita la intervención narrativa de elementos ligados a lo secreto, a lo no dicho, que se relacionan directamente con Bill Turner, el enigmático músico responsable de dicha canción. En este sentido, cada extremo del mencionado desdoblamiento se condensa en los que serán los dos elementos centrales: el campito en Paso del Rey y una serie de relaciones que operan en torno a *Hudson*. En conjunto, ambos construyen la memoria al mismo tiempo que la complejizan y discuten.

Si bien los aspectos territoriales del campo heredado se abordarán en el próximo apartado, aquí es posible realizar una serie de señalamientos para clarificar su relación con la memoria. Al llegar allí, el protagonista advierte que había sido tomado hacía años, pero aún así logra entrar y formar parte de la pequeña comunidad que alberga. Desde el primer momento, este espacio es la materialización del mandato musical ya que está destinado a continuar con los deseos del padre: “ese lugar es para vos, siempre te gustó la naturaleza, está pegado al río. Vas a tocar mucho ahí, como quería tu padre” (p. 33). En definitiva, es un entorno definido básicamente a partir de su finalidad, pero no demora en mostrarse compartimentado, subdividido en pequeña funciones que ponen en entredicho su uso original y también alteran la mirada del protagonista hacia su padre. En este sentido, lo territorial es el acceso hacia un pasado difuso, hacia una época sobre la que “es mejor no indagar tanto” (p. 157).

Siguiendo esta línea, y para clarificar lo dicho, unas palabras de Dángelo resultan particularmente útiles. En un momento, les hace acercar los oídos a la madera a los tres muchachos que debían descargarla. Luego, ante sus burlas y evasivas, prueba con Juan: hay una trama de la madera que tiene la capacidad de absorber los sonidos del entorno, le afirma. Es porosa y por eso es susceptible de dejar entrar algo de lo que la rodea; en consecuencia, es cuestión de concentrarse un poco para escuchar al bosque (pp. 119-120). Si hay una correspondencia o una continuación entre el tronco y el lugar en donde hace poco estuvo creciendo, es posible pensar en el pasado como un eco que habita esa trama y permite, por qué no, conocer de alguna manera ese tiempo, como si estuviera encerrado en ese él, en ese cuerpo. Eso mismo es El refugio, el campo heredado. La trama porosa, por su lado, está compuesta por quienes lo habitan; solo ellos pueden dar testimonio de lo que ya no es o ya no está. Así, lo sabido se completa con lo desconocido o lo faltante y se convierte en algo más, en otro tipo de memoria.

En primer término, lo sabido es que en la década de los setenta, el padre era el director ejecutivo de una empresa que “comenzó a colaborar con los militares. Abastecía insumos para la construcción de rutas, escuelas, puentes, estadios” (p. 31). Lo desconocido, en segundo lugar, es que permitía que la gente se quedara allí, pero cuando se enteró que Mamocho escondía a compañeros de la militancia, rodeó el campo con un grupo de matones y, en el enfrentamiento, resultó asesinada Hilda, su mujer. Este contacto con lo secreto provoca una distancia que abre una serie de interrogantes, pero que fundamentalmente remite a una memoria ajena que deviene propia y a la tierra como espacio de donde brotan los recuerdos:

Camino entre los árboles del monte. Voy por el sendero pisando restos de aserrín y de barro. Siento que avanzo por un bosque medieval (no sé, la bruma, la llovizna, el paisaje impreciso). Esa extrañeza me trae el recuerdo de Hilda. Piso el sendero de finales de noviembre y no puedo dejar de pensar en los matones que mi padre desplegó para desalojar a Mamocho. ¿Qspleg, pero que fundamentalmente en noviembre y no puedo dejar de pensar en los matones que mi padre desplegó, pero que fundamentalmente ¿Qué hacía mi padre cuando esos hombres disparaban contra El Refugio? ¿Me obligaba a tocar el piano con la

férrea disciplina que no supo tener él para atreverse a tocar o para enfrentar a esos ocupantes? Siempre me hice el distraído con las cosas secretas de mi padre. Siempre fue así. (p. 157)

Como si tuviera cuerpo, la memoria habita el espacio, se instala en el presente y lo pone en conflicto ya que en la misma época que el padre desalojaba a Mamochito, compartía con sus amigos y su hijo una creciente obsesión por Bill Turner. Aquí, el mencionado desdoblamiento de la figura paterna se distingue con claridad: violencia por un lado y rutinas para escuchar el disco por el otro. Se crea así un espacio contrario, lejos de los matones y la fuerza, que gira en torno a lo musical y a la trágica vida de su autor que deviene centro alrededor del cual gira la experiencia padre-hijo. De esta manera, mientras se exagera la faceta material o económica mediante la relación con la dictadura, la compra de las propiedades y el desalojo de El Refugio, lo mismo sucede con la música que rige la relación entre ambos personajes.

Aunque estos caminos se presenten opuestos, el campito los entrecruza mediante una operación que consiste en la inserción de ciertos elementos en lugares que el protagonista progresivamente “descubre” o en los que gana acceso. Así, por ejemplo, mientras buscan al perro, encuentran en el galponcito un piano. Pero no se trata de cualquier piano, sino que es “un Bösendorfer Strauss del año 58. Lo toqué durante todo un verano en la casita de Ostende, frente a la playa” (2022, p. 145). Inmediatamente después de ver el instrumento, el protagonista rememora no solo el episodio mencionado; recupera también los deseos paternos, que consistían en que estudie con Anita Labaronie, los fracasos a los que éstos condujeron, los viajes en colectivo y la manera de entender la música. Lo mismo sucede sobre el final de la novela, cuando emergen unas cajas con lo que, para Dángelo, eran “los chanchullos del francés” (p. 190). Dentro de ese conjunto de papeles, cuentas, saldos y documentos, se destaca una que dice “Hudson”; contiene un mapa de Nueva York, una antigua copia de *La tierra purpúrea*, partituras y los registros de una grabación de Bill Turner, de la canción “Tránsito”.

Los registros, a su vez, revelan otro secreto: la participación de su padre en esa grabación le da a Juan otro relato, uno contradictorio con aquel que creció escuchando y que tantas capas de misterio recibió a lo largo de los años. Resulta que, de forma contraria a las historias del padre, Turner no lo había grabado solo, tampoco en un sótano de Chicago ni en una sola sesión, sino en un estudio, con un ingeniero de sonido y con Miguel Labonté grabando esa canción. En pocas palabras, lo mítico, insondable y escurridizo deja de ser Bill Turner y no corresponde a “Tránsito”; rota y se fija en otra posición, en una mucho más cercana. El recorrido de lo paterno, entonces, se presenta fijo, estático, y se divide en dos direcciones al mismo tiempo para finalmente disolverse en lo desconocido, rodeado de secretos que al principio eran de otro. De esta manera, la memoria se muestra expectante, situada en algún rincón del campo y esperando ser encontrada. Una vez hallada, brota de la tierra y discute los recuerdos, aunque también puede completarlos o reformularlos por completo haciendo que lo paterno, desde un principio difícil de definir, se complejice aún más. Estos descubrimientos dotan de nitidez a ambas líneas del mencionado desdoblamiento, pero es una claridad que no explica, sino que se limita a mostrar lo irreconciliable.

En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez se refiere a Hudson, el escritor, y sostiene que "la memoria autobiográfica tiene una función condensadora, sintética, territorializante. Fija el movimiento, sedimenta, idealiza" (2010, p. 116). Ahora bien, *Una música* emplea estos materiales, juega con la idea de una memoria, como se dijo al comienzo, "simplificadora". Pero lo plantea en términos espaciales de manera que cada paso, cada recorrido o desplazamiento, actúa como una suerte de "iluminación" que revela algo, hasta ese momento, agazapado. En síntesis, los contornos del campo se redefinen constantemente y, con ellos, también lo hacen los de la memoria. La materialidad, el suelo, los árboles y hasta las construcciones precarias no conducen a la memoria, sino que la contienen, la guardan de la misma manera que los troncos retienen el sonido del bosque.

Hacer territorio

Pensar en la territorialidad de *Una música* conduce inevitablemente a considerar el disco de Bill Turner, *Hudson*. Sin embargo, diversos elementos forman parte de un todo que se entrelaza y establece, al mismo tiempo, relaciones o conexiones entre sus partes. En primer lugar, el disco representa en términos musicales el recorrido realizado por ese río, es "una gran deriva que se detiene en cada ciudad, pueblo o paraje que corre a sus orillas" (2022, p. 141). Sin embargo, dentro de esta linealidad claramente establecida se esconde un secreto: una de las pistas se llama "Tránsito" y no corresponde a ningún espacio relacionado con el cuerpo de agua; se trata, en palabras del padre del protagonista, de un paréntesis que tiene la característica de ocupar más "espacio" que todas las demás canciones. Al mismo tiempo, esta distancia es catalogada como una simple improvisación que, sin embargo, parece guardar una relación orgánica con el resto de la obra.

En segundo lugar, la palabra "tránsito" remite a un desplazamiento, a un dirigirse de un punto a otro empleando para ello determinada ruta. En este sentido puede interpretarse que el término también habla de un proceso, de un *hacer* o, mejor, de un *estar haciendo*. De esta forma, la canción no guarda relación directa con espacios dados, determinados o localizables en un mapa; por el contrario, trata de mostrar la creación de un territorio a partir de un aparente desorden donde solo tres elementos son distinguibles: el grito de una calandria, la palabra "*bird*" y la expresión "*little tránsito*". Estos puntos fijos actúan como referencias o lugares dentro de una secuencia donde es posible "hacer pie", de la misma manera que para Juan Leboné lo son la casa de su madre, la de Polo y, finalmente, el campo en Paso del Rey. Como hemos visto en el apartado anterior, la idea de *recorrido* atraviesa la novela, pero no lo hace siendo entendido únicamente como movimiento, sino también como proceso creador o territorializante.

En *Habitar como un pájaro*, Vinciane Despret propone diversos puntos de vista para repensar cuestiones ligadas a lo territorial; nociones como propiedad, fronteras o agresión se presentan ineludibles en un primer momento. Sin embargo, su objetivo consiste en explorar alternativas a estas ideas y postular así la posibilidad de habitar de otras maneras, de crear territorios en tanto expresiones e intensidades. En un momento, Despret recu-

para la proposición “el territorio ritma al espacio” (2022, p. 100) lo que, en otras palabras, significa que, para efectivamente devenir territorio, un espacio o un “mapa” no depende únicamente de estar o no habitado; lo fundamental, señala, consiste en estar “ritmado” o ser afectado por la territorialización al mismo tiempo que la afecta. Sobre esta cuestión, Deleuze y Guattari señalan que “un territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los ‘territorializa’” (2020, p. 409).

Ahora bien, ¿cuál es el acto que territorializa el campo de Paso del Rey? ¿De qué manera es ritmado? En este punto, es posible regresar al grito de la calandria de “Tránsito” y a la idea de recorrido o proceso: en la novela, el campo que hereda el protagonista es mero espacio, materialidad distante y, en un principio inaccesible: “Polo dice que le batieron la posta en la estación de servicio. Dice que si el campito que venimos a ver es El Refugio hace años que está tomado [...] no los sacás ni con la gendarmería, hermano, cagaste fuego” (2022, pp. 59-60). Sin embargo, deviene territorio solamente cuando su espacialidad es atravesada por otros elementos de diversa naturaleza: las fábricas, el río, los pájaros, la memoria y diversos objetos dialogan entre ellos formando un todo habitable y demarcado, aunque segmentado o compartimentado en, por ejemplo, funciones.

Luego de tomar el auto de Polo y dejar su casa, el protagonista decide ir hacia Paso de Rey. Su entrada al campito es de alguna manera habilitada por Cuesta, a quien encuentra malherido al costado de un camino. Al estar auxiliándolo, la gente de la zona da por hecho que es un compañero suyo y que ambos escaparon de una granja de rehabilitación. Esta confusión trae aparejada la obligación de cuidarlo, pero también responde preguntas sobre su supuesta identidad haciendo que se mimetice rápidamente con el entorno. Una vez allí, Juan percibe en lo sonoro el ritmo del espacio; marcas que, al igual que en “Tránsito”, establecen referencias, crean relaciones, marcan distancias, cercanías y tiempo:

Primero escucho el rugido del camión; después el ladrido de algún perro; más atrás llega el jadeo ronco y suave de Cuesta [...] recién entonces, como desnudando la verdadera pulsación del lugar, se oye el silbido tímido de una calandria, es una calandria marcando un ritmo pausado pero constante en la tarde del campito. (2022, p. 83)

Hay, en términos de Deleuze y Guattari, expresiones que crean el territorio y en ese mismo acto manifiestan sus puntos de contacto. En el pasaje citado, cada sonoridad específica parece revelar su posición individual solo que, en conjunto, crean efectivamente una topografía y temporalidad general. Poco tiempo más tarde, la relación se clarifica: “Hay hace varios días un olor a rata muerta en el aire. Dicen que es el río que anuncia una gran tormenta. Los pájaros también vuelan de rama en rama en la madrugada. Me despiertan por el chillido. Están alborotados” (Ronsino, 2022, p. 89). La presencia de un nuevo elemento sensorial, como en este caso lo es el olfato, viene a completar la imagen y crear en efecto un *todo* interrelacionado manifestando que el territorio es más que un espacio; se establece mediante diversos elementos más allá de su propia materialidad. Si se afirma que un territorio es, en primer lugar, “la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marcar sus distancias” (Deleuze y Guattari, 2020, p. 415), se debe observar su rasgo relacional

pues mi distancia se fija en relación a otro del cual puedo estar más o menos cerca. De esta manera, se asegura una coexistencia por medio de una separación: “Además hay una mixtura de voces: cotorras, palomas, alguna calandria. Suenan de manera orgánica, forman un sistema que apenas queda en segundo plano cuando aparece el tren o dobla con prepotencia algún colectivo [...] ¿Improvisan o ejecutan un plan? (Ronsino, 2022, p. 62). Las diferencias que se aproximan justamente gracias a esa distancia se observan también en los personajes que habitan El Refugio: cada uno de ellos es una expresión distinta, una posición frente al pasado o la memoria, una función e, incluso, un ritmo. Se trata, en síntesis, de un ritornelo entendido como “conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales” (Deleuze y Guattari, 2020, p. 419). Despret aclara que “una distancia no es una medida, sino una intensidad, un ritmo. El territorio está siempre en un relación ritmada con otra cosa” (2022, p. 95). Entonces, el territorio es un acto y, en *Una música*, el mismo se manifiesta conectando con el pasado cuando del galponcito emergen el piano de Ostende y los registros de la grabación de “Tránsito”. Pero también es un acto cuando las pájaros cargan el espacio de sonoridad con sus cantos y variaciones que traen consigo temporalidades e intensidades y anuncian tanto presencias como ausencias.

Pero ¿se trata de una improvisación? Mientras vigila a Cuesta en su recuperación, el protagonista reflexiona sobre la naturaleza de la acción y su aparente falta de estructura:

Durante largo tiempo confundí el sentido de la palabra improvisar. Pensaba que improvisar era algo menor y algo, además, cercano a mentir. Improvisar es, a veces, el mejor camino para decir lo genuino [...] De eso se trata, le digo, de aproximarse esa sencillez. (2022, p. 86)

Por otro lado, la comentada polifonía de las aves es interpretada de la siguiente manera por quien contribuyó en la formación de Juan como pianista: “Anita Labaronie creía en los pájaros: lo único que saben hacer es jugar con las herramientas que tienen [...] No hay plan, hay atrevimiento” (p. 62). Aquí nuevamente reaparece “Tránsito” y la idea de unidad que se manifiesta en el plano de la diferencia. El camino al que se refiere el protagonista en la primera cita apunta a un orden que se establece y afirma en lo desordenado. La sencillez, cuestión que se profundizará en el próximo apartado, no responde a lo plano, lo apresurado o incluso lo vacío, sino que busca alejarse de lo artificioso, ser directo y natural; es lo despojado de estructuras prefijadas y jerarquizadas. Es, en otros términos, la manera mediante la cual la canción y los pájaros hacen territorio del espacio: “El canto del pájaro forma un solo cuerpo con el espacio. Literalmente. El canto es el modo expresivo a través del cual un espacio cantado toma cuerpo y deviene cuerpo del pájaro” (Despret, 2022, p. 108). En otras palabra, un canto se hace territorio y un territorio se hace canto.

El recorrido que realiza el protagonista es una improvisación en tanto creación, en tanto búsqueda y materialización de lo propio. Al igual la canción de Bill Turner, con el grito de la calandria, “*bird*” y “*little tránsito*”, la narración hace uso de pausas o referencias espaciales que dan cuenta del proceso de territorialización en medio del desconcierto que supone el extravío. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari hacen referencia a la cancioncilla de un

niño que provee estabilidad y tranquilidad; relatan que es posible que, mientras canta, el niño cambie el ritmo de su marcha o salte, pero aún así sostienen que “la canción ya es sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse” (2020, p. 405).

Una música, entonces, propone otra forma de crear territorios y representarlos. No se trata de espacios llenos o vacíos, sino de afectados o relacionados mediante aquello que lo atraviesa y que es atravesado. De esta manera, lo sonoro se hace cuerpo, deviene territorio, pero no lo hace remitiendo únicamente al emisor; sino también al receptor, al espacio y, fundamentalmente, al acto de ser emitido y escuchado.

Sobre Hudson y la simpleza

En una entrevista, Hernán Ronsino explica su deseo de incluir a William Hudson en la novela. Lo destaca como “una voz extraña en la literatura argentina” que se asocia con aquellas de la narración y, al mismo tiempo, con la posición del protagonista en el campito de Paso del Rey. Destaca, al mismo tiempo, su relación con la naturaleza; una naturaleza “contaminada por la orilla, por las fábricas, por la expansión de la ciudad”.⁽¹⁾ A lo largo de su obra, Hudson se enfrenta a lo que podría considerarse una mirada utilitaria hacia la naturaleza e incluso toma distancia con respecto a la idea del “atraso” o la “barbarie” entendidos como aquello enfrentado al “progreso” o la “civilización”.

En su recorrido por la Banda Oriental, Lamb, el protagonista de *La tierra purpúrea*, encuentra un espacio idílico, donde “reinaba la paz y el sosiego incluso sobre los pájaros y los insectos, que guardaban también silencio o emitían tan solo notas sutiles y pagadas” (2005, p. 68). Este ritmo lento, pausado, se construye no solo desde estas presencias amenas y silenciosas, sino también desde la ausencia de algo por demás cotidiano ya que, para sorpresa del narrador, tampoco hay perros que salgan a su encuentro de manera violenta y ruidosa. En su lugar, completan la imagen un anciano y una jovencita de belleza excepcional que parece materializar todas las características del entorno. En este contexto, y resaltando la correspondencia entre lo espacial y sus habitantes, el refugio de la familia es “modesto” y ella, por su parte, es “sencilla y bucólica” (p. 68). Así, al interactuar con ellos, esta impresión se fija y se aleja completamente de nociones ligadas a lo precario:

Mientras hablaba con aquella buena gente sobre asuntos bucólicos y sencillos, toda maldad de los orientales—la sangrienta guerra entre blancos y colorados y las crueldades indescriptibles de los diez años que duró el sitio—quedó olvidada; deseé haber nacido allí y ser uno de ellos, y no un inglés cansado y vagabundo sobrecargado con las armas y la armadura de la civilización, vacilante, como Atlas, bajo el peso de un reino en el que nunca se pone el sol. (2005, pp. 70-71)

La alegría que irrumpe en el narrador no habla solo del “amor por lo bello”, sino que pone de manifiesto una posición determinada frente al proceso denominado “civilizatorio” a

la vez que señala una territorialidad cargada de otros elementos, de otros significados, relaciones y ritmos. El protagonista de *Una música*, al igual que Hudson y su personaje, realiza el movimiento de adentrarse en lo que, en principio, es distancia. Se trata, en otras palabras, de una expedición que también concluye en la simpleza, aunque entendida de otra manera.

El recorrido de Juan Lebonaté consiste en una especie de renuncia o, como el mismo autor señala en la entrevista citada, en un despojo. Efectivamente, el protagonista comienza tocando el piano en Europa y allí, luego de la noticia sobre su padre, surge la idea de “fuga” que no se entiende únicamente como “huida”, sino que también se asocia con diversos elementos del pasado; y no solo del suyo, sino fundamentalmente el de su padre. Así, el primer paso se produce en el regreso a Argentina, más precisamente en el encuentro con su madre, cuya única función consiste en adelantar el último; el campo en Paso del Rey: “ese lugar es para vos, siempre te gustó la naturaleza, está pegado al río. Vas a tocar mucho ahí, como quería tu padre” (2022, p. 33). En este punto debe señalarse que lo natural y lo productivo se superponen ya que la herencia encierra el mandato de la música y también la necesidad de “aprovechar” el tiempo y el espacio de manera que sirvan a un propósito prefijado.

El segundo momento o escala en este desplazamiento es la casa de Polo, un viejo amigo del conservatorio. Al llegar a Bernal, en la provincia de Buenos Aires, el protagonista señala las marcas de la precariedad y, en ese acto, pone de manifiesto las primeras diferencias con respecto a lo urbano, enclave del cual alejarse en busca de claridad. “Vengo en busca de otras luces” (2022, p. 42) afirma el narrador después de describir el foco en la casa de Polo; un foquito que, olvidado en la puerta de adelante, se quema continuamente. Ese desperfecto minúsculo, no obstante, posee la capacidad de alterar el paisaje, de ser notado porque influye en sus alrededores. Ahora bien, esta capacidad de pertenecer y formar parte de un *todo* establece un territorio, pero también una distancia con respecto a otro: la ciudad. La aparente contradicción que encierra la búsqueda de luces fuera de ella no apunta solamente al secreto que finalmente se devela, sino que marca un rechazo con respecto a “lo civilizado” y su cruce con la muerte del padre: “lo encontraron muerto en la línea D, en la estación Catedral, pero nadie sabe muy bien cuánto tiempo habrá estado así, yendo y viniendo por las entrañas de la ciudad” (p. 45). Así, la misma interioridad del espacio se contamina, se hace parte indisoluble de la pérdida incluso en lo incierto de una temporalidad indeterminada e indeterminable.

La migración se presenta como una necesidad y, al mismo tiempo, como renuncia irreversible. De esta manera, el despojo se completa al llegar al campito en Paso del Rey donde se construye una simpleza similar a la mencionada en *La tierra purpúrea* mediante dos operaciones: la primera es claramente territorial y responde al empleo e interacción de diversos elementos constitutivos del espacio en cuestión; se trata en definitiva de un aspecto puramente material aunque, en última instancia, conecte con aquellos inmateriales tal como se ha desarrollado en el apartado anterior. La segunda operación se relaciona con la mencionada, pero corresponde a la temporalidad. En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez dedica un apartado a Hudson y la idea de “perder el tiempo” como una búsqueda activa, cuestión que se relaciona a la conducta narrada en *Una música*:

Tiempo perdido, en primer lugar, porque los días de ocio constituyen un tiempo que Hudson dedica activamente a perder [...] Hudson se jacta del carácter de “inútil investigación” que tienen sus observaciones sobre pájaros en sus días de ocio en la Patagonia. (2010, p. 99)

Más adelante, Rodríguez relaciona la “huida hacia lo bello de una primera naturaleza” (p. 99) donde el paisaje no ha sido alterado por el “desarrollo” con la “libertad deambulatoria” (p. 100) perseguida por Hudson. Aquí señala que lo utópico abre en la imaginación metropolitana “fantasías compensatorias de una experiencia vertiginosamente desnaturalizada por la explotación de la naturaleza y del hombre por el hombre” (p. 100). Se observa en este punto una articulación entre el desplazamiento territorial y un tiempo que se rige bajo otros preceptos, al que se accede con la liviandad de quien no teme “perderlo”.

El protagonista sale “con lo puesto” (2022, p. 70) de la casa de Polo y al llegar a El Refugio encuentra a Cuesta herido al costado del camino. En ese momento, uno de los trabajadores del camión que transporta huesos y menudencias va a buscar a Ipólito, quien simplemente responde que “lo lleven al hospital [...] y si hay que entregarlo a los milicos que lo entreguen” (2022, p. 81); una elección de palabras, según el protagonista, correspondiente a otra época. Efectivamente, como se ha visto en el primer apartado, el campito se encuentra atado al pasado, regido aun por eventos sucedidos hace décadas que han moldeado recuerdos, relaciones y espacios. Es allí y en ese tiempo donde la representación del entorno remite a *La tierra purpúrea*:

Me pregunto cómo sería tocar con el piano esa imagen: el movimiento de los trenes atravesando el puente de hierro; el movimiento de los trenes mediado por el follaje; el movimiento mediado por el follaje y visto desde una ventana apretada, un poco inclinada, en una piccita con paredes de barro. (2022, p. 84)

En esta belleza natural y amena se insertan dos cuerpos, a priori, extraños puesto que corresponden al plano del proceso civilizatorio e industrial. Así, la manera armoniosa en la que el tren se filtra entre los pliegues de la tranquilidad rural y la presencia de un puente que se adhiere al paisaje actúan como un recordatorio de una naturaleza frágil y rodeada. Posteriormente, esta “rugosidad” crece y deviene precariedad, algo ausente en el citado paisaje de Hudson:

Pero esto no es un campo, es el sentido estricto de la idea de campo. Esto es más bien una ruina de campo que ha quedado desacoplada del resto de la zona. Un fragmento imposible de ensamblar arrinconado entre el puente Falbo, el río Reconquista y la estación Paso del Rey. El viento arrastra el sonido del tren que llega a la piccita desgranado, despajeado, como el grito de un pájaro asustado. (pp. 84-85).

La sensación de espacio idílico no se desvanece por completo pues representa la única alternativa o fuga posible, pero es amenazada por aquello que habita sus bordes. Tal es así,

que el movimiento del tren ahora irrumpe de forma separada, claramente distinguible e incluso en otra frecuencia o armonía. Hay, de esta manera, un elemento que opera en el espacio desde adentro y afuera al mismo tiempo. La misma pertenencia y lejanía se observan en el protagonista, quien siendo heredero y legítimo dueño del espacio, se presenta tan extranjero como Lamb en la Banda Oriental.

En su obra *A hind in Richmond Park*, Hudson escribe:

But in migration—to project ourselves, let us say, into the bird mind—there is no reliance on anything in us, no conscious guiding principle: it is simply a rushing away from we know not what into the unknown. A passion, a panic, like that which sometimes falls on a herd of wild horses and sends them rushing away from some real or imaginary danger. (1923, p. 151)

En efecto, más allá de su condición y la debilidad que posee con respecto a sus alrededores, el campito es la línea de fuga que permite al protagonista conectar con diversos elementos. Como se si tratara de un deseo incontrolable de migración, la necesidad de desplazarse hacia lo desconocido es también creadora de territorios. El impulso de huir entonces se impone por sobre las causas y abre un nuevo espacio que bien podría ser entendido como la simpleza: "Preparar la mezcla con la pala me gusta. Hacer, como dice Togueta, el pastón. Mientras con la pala voy armando esa masa gris me quedo estirando alguna idea, alguna sensación." (Ronsino, 2022, p. 103). Esta idea de "estirar" el tiempo es lo que Fermín Rodríguez observa en Hudson, quien se opone a que toda aproximación a la naturaleza deba inevitablemente servir a una finalidad o propósito. Que el tiempo pase es, en definitiva, el objetivo: "De este modo se va armando un sistema. Yo desde que llegué a esta casa voy girando en esa lógica, poco a poco, como un engranaje que busca su lugar" (p. 104). La herencia del campo y la obligación que trae aparejada se discute y la relación con esta materialidad es resignificada mediante el empleo de diversas herramientas. Como se ha visto, la figura de Hudson opera en diversos planos y se presenta básicamente como una manera de adentrarse no solo en la naturaleza sino, fundamentalmente, en lo ajeno o distante. Es, al mismo tiempo, un modo de ver y entender el entorno, sus componentes y las relaciones que le dan forma.

Nota

1. Recuperado de <https://eternacadencia.com.ar/nota/hernan-ronsino-quot-la-novela-se-organizo-en-torno-a-un-desplazamiento-quot-/4301>

Referencias bibliográficas

Deleuze, G. y Guattari, F. (2020). "1837. Del ritornelo", en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.

Hudson, W. H. (1923). *A hind in Richmond Park*. Nueva York: E. P. Dutton.

Hudson, W. H. (2005). *La tierra purpúrea*. Barcelona: Acantilado.

Rodríguez, F. A. "Tiempo perdido: William H. Hudson", en *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ronsino, H. (2022). *Una música*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Abstract: The protagonist of *Una música*, a novel by Hernán Ronsino published in 2022, returns to Argentina when he learns of the death of his father and receives the news that he has inherited a small farm in the area of Paso del Rey, in the province of Buenos Aires. Throughout the narration, not only is the father-son relationship explored, but also the possibility of making territories from memory, affection and, fundamentally, from sound. In this sense, numerous material and immaterial elements (a piano, a field, birdsong, memory and even a mysterious vinyl record) contribute from different angles to the formation and delimitation of spaces that become concrete and inhabited thanks to these interventions and contacts. In this way, in *Una música* there are constant movements of flight, where the territory and its components are permanently deterritorialized and reterritorialized, redefining themselves, their contours, subjectivities and memories.

Keywords: Hernán Ronsino - music - territories - memory.

Resumo: O protagonista de *Una música*, romance de Hernán Ronsino publicado em 2022, retorna à Argentina quando fica sabendo da morte de seu pai e recebe a notícia de que herdou uma pequena fazenda na região de Paso del Rey, na província de Buenos Aires. Ao longo da narrativa, não apenas a relação pai-filho é explorada, mas também a possibilidade de criar territórios a partir da memória, do afeto e, fundamentalmente, do som. Nesse sentido, inúmeros elementos materiais e imateriais (um piano, um campo, o canto dos pássaros, a memória e até um misterioso disco de vinil) contribuem de diferentes ângulos para a formação e a delimitação de espaços que se tornam concretos e habitados graças a essas intervenções e contatos. Dessa forma, em *Una música* há constantes movimentos de fuga, em que o território e seus componentes são permanentemente desterritorializados e reterritorializados, redefinindo a si mesmos, seus contornos, subjetividades e memórias.

Palavras chave: Hernán Ronsino - música - territórios - memória.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
