

El arte y la sombra

A propósito de *Por los tiempos de Clemente Colling* de Felisberto Hernández



Gustavo Lespada

UBA

Resumen

Por los tiempos de Clemente Colling (1942) es el primer relato de “la trilogía de la memoria” del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). Aunque la crítica a veces lo ha leído como autobiografía, entendemos que la consideración del material biográfico en esta obra solo puede ser pertinente libre del encasillamiento genérico, como un elemento al servicio de la ficción y nunca a la inversa. Por medio del contraste y la paradoja, y un lenguaje que frecuentemente se torna poético, la figura del maestro de música invierte la liturgia religiosa para erigirse en un *profeta de la sombra*, contracara de las luminosas “verdades” establecidas: su ceguera inducirá en el discípulo el “arte de la visión”, una valoración *otra* y un nuevo sentido de la vida.

Palabras clave

Sombra
Paradoja
Maestro

Abstract

Por los tiempos de Clemente Colling (1942) is the first narrative in “the memoir trilogy” by Uruguayan writer Felisberto Hernández (1902-1964). Although some critics have read it sometimes as an autobiography, we understand that consideration of biographical material in this work can only be pertinent free from any generic typecasting, just like any other element serving fiction, and never the other way round. By contrast and paradox, and a frequently poetic language, the figure of the music master inverts religious liturgy to become a *prophet from the shadows*, opposed to the luminous established “truths”: his blindness will induce the “art of seeing” in his disciple, an *other* valuation and a new meaning of life.

Key words

Shadow
Paradox
Master

Resumo

Por los tiempos de Clemente Colling (1942) é o primeiro relato da “trilogia da memória”, do escritor uruguiaio Felisberto Hernández (1902-1964). Embora a crítica tinha lido como autobiografia, nos entendemos que o exame de material biográfico neste trabalho só pode ser pertinente, livre do preconceito genérico, como um elemento ao serviço da ficção e nunca ao inverso. Através do contraste e da paradoxo, e uma linguagem que muitas vezes se volta poética, a figura do professor de música inverte a liturgia religiosa para se estabelecer como um *profeta da sombra*, contracara luminosas “verdades” estabelecidas: sua cegueira induzirá no discípulo a “arte da visão”, uma valorização *outra* e um novo sentido da vida.

Palavras-chave

Sombra
Paradoxo
Mestre

A pesar de que Felisberto Hernández haya publicado sus textos como relatos o novelas y nunca le haya puesto su nombre propio a ninguno de los personajes-narradores, el empleo de anécdotas propias y la retrospectiva sobre algunos períodos de su infancia y adolescencia llevaron a que gran parte de su narrativa, y en particular la trilogía de la memoria –*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*–, fuera leída por una parte de la crítica como autobiografía.

Lo específico del género autobiográfico, según Georges Gusdorf, es presentarse como *un lugar de concentración*: opuesta a la vida fáctica que se caracteriza por la multiplicidad, la diseminación y la dispersión, la autobiografía busca ejercer el control sobre la unidad y en ello manifiesta su naturaleza narrativa, a la vez que plantea su “programa de reconstrucción de una vida” en esa segunda lectura de la experiencia. La perspectiva que brinda la distancia temporal haría posible esta operación concentratoria por la cual se transforma la naturaleza dinámica y dispersa de lo vivido en una unidad coherente y consecutiva (Gusdorf, 1991). Como veremos oportunamente, la retrospectiva de Felisberto, lejos de asumir una forma concentrada y unitaria, se caracteriza por la dispersión, el corte arbitrario y hasta la disgregación del sujeto narrador, como sucede en la segunda parte de *El caballo perdido*.

El catalizador de la memoria

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la ilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos (Hernández, 1998: 138, destacados míos).¹

1. Todas las citas remiten a esta edición. En adelante, solo se consigna el número de página entre paréntesis.

Por los tiempos de Clemente Colling inicia la trilogía de la etapa memorialista. Lo primero que leemos después del título es una señal de la carencia, de la falta: “No sé”. Pronto advertimos que el narrador no solo desconoce la pertinencia de algunos recuerdos respecto de la historia de Colling, sino que tampoco ejerce el dominio de su memoria ni su relato, más bien se nos presenta como un espectador perplejo ante la prepotencia de esos recuerdos que se le imponen, al punto que la actividad volitiva es ejercida por los recuerdos. Recuerdos que ni siquiera se comportan con la solemnidad de antaño sino que *vienen, pero no se quedan quietos*, se comportan como chiquilines traviosos: Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y, además, reclaman la atención algunos muy tontos. Y todavía *no sé* si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos; o *qué significados* o qué reflejos se cambian entre ellos (138).

Reparemos en la incertidumbre de este exordio que tanto descarta el control unívoco y lineal sobre el relato –a partir de aquí se opta por las digresiones aleatorias– así como la sujeción subalterna respecto de cualquier acontecimiento extraliterario o referencial, al tiempo que problematiza la posibilidad de encasillarlo como autobiografía, al menos en cuanto a su correspondencia *fidel* respecto de lo vivido. Pronto comprobamos que el relato tampoco se sujeta a un orden cronológico estricto ni a un desarrollo consecutivo que tiendan a reponer en forma rigurosa la historia individual o la personalidad del sujeto; de hecho, más bien todo lo contrario: se tematiza permanentemente la imposibilidad de dar cuenta de la secuencia y de la exactitud de los hechos a la vez que se exhibe una voluntad ficcional que opera sobre los recuerdos. Si, como agudamente señala Nicolás Rosa, el pacto autobiográfico se funda en una *convicción* –y una estrategia para obtenerla– alrededor de la identidad del autor, esta convicción es justamente lo que el texto se propone dismantelar privilegiando las marcas dubitativas y ficcionales en desmedro del referente (Rosa, 2004).

Bajtín sostenía que el tiempo biográfico es totalmente realista –todos sus momentos están relacionados con la totalidad de la vida del protagonista– y como tal debe estar incluido en un tiempo histórico y dar cuenta de las relaciones con el mundo ya que, para el teórico ruso, es imposible concebir la biografía fuera de una época.² Si, en el caso que nos ocupa, el autor se hubiera propuesto consignar su biografía y hacer un retrato costumbrista o de época del Montevideo de su infancia o adolescencia, evidentemente habría elegido un vehículo expresivo que transmitiera –aunque en realidad lo *construyera*– un sentido indubitable, un conocimiento sobre determinado objeto del discurso, y no estaríamos ante una escritura que permanentemente declara *no saber*, en la que *los recuerdos se mezclan* o todo el tiempo se sospecha que los hechos debieron *ocurrir en otro orden*.³ Si la biografía se propone dar cuenta de una *verdad* en cuanto concordancia y *reproducción* de cierto referente –el relato de una vida–, o sea que se dispone a *comunicar* y *representar* realidades extratextuales, aquí es claro que el énfasis está puesto en los propios mecanismos discursivos, en la producción de imágenes estéticas, es decir que se trata de un relato en el que predomina la función estética o *literaria*. Y este predominio hace a la especificidad del texto.

La consideración del material autobiográfico en esta obra solo puede ser pertinente si se lo entiende como un aporte libre del encasillamiento genérico, como un elemento regulador del juego de la ficción y como una forma de evitar el estereotipo mediante el despliegue de un imaginario propio, esto es, un registro del yo enhebrado y potenciado por los recursos narrativos. Los relatos de Felisberto tienen momentos de retrospectión, qué duda cabe, pero son mucho más que eso y, por ese “mucho más” *literario* que prevalece en su narrativa, perdura y llega hasta nosotros sorteando las incomprendiones iniciales. En consecuencia, decir que se trata de un texto “biográfico” es tan simplista y reductor como afirmar que *Por los tiempos de Clemente Colling* es el relato de un uruguayo que termina con la palabra “mate”, aunque en rigor esto último sea más cierto.

No estamos frente a una autobiografía, entonces, a pesar de que se utilicen datos de la experiencia de Felisberto Hernández –como que, efectivamente, el autor tuviera un maestro de armonía y composición que era ciego y se llamara Clemente Colling– puesto que el texto se orienta decididamente hacia la subjetividad del personaje-narrador y hacia los modos de percibir y narrar esa subjetividad, ya lo hemos dicho. Se trata de un discurso que se caracteriza por constantes oscilaciones, por la ambigüedad, la duda, la inseguridad; que recurre todo el tiempo a un lenguaje analógico, figurativo, es decir, poético, antes que a la narración fidedigna y cronológica de los sucesos. Como dice Sylvia Molloy refiriéndose a *Tierras de la memoria*, extensible a todos sus relatos retrospectivos: se trata de obras “cuya meta principal no es tanto la consciente recomposición de la niñez con propósitos históricos como la fragmentación de esos años que se suponen idílicos”, y a pesar de que también pueden rastrearse allí formas de autorrepresentación en una época y contexto determinado, “su principal interés radica en el hecho de que reflejan, además de una concepción del mundo, una particular concepción de la literatura” (1996: 169-170).

Según la distancia temporal entre el narrador y su protagonista, y la relación con la historia, estaríamos frente a un narrador en primer grado que cuenta su propia vida, o sea, un narrador homodiegético, en términos de Genette. Pero, como veremos, el narrador no permanece en una posición fija frente al relato retrospectivo ya que por momentos parece fundirse con su personaje, como aboliendo la distancia temporal, y otras veces la imprecisión y la duda se interponen como una niebla ante sus ojos, generando instancias metadieгéticas que introducen preguntas sobre el alcance y la fidelidad del propio relato.⁴

Veamos uno de los tantos casos en que el narrador se interroga a sí mismo ahondando la brecha temporal con la incertidumbre: “¿Yo habré sido realmente un adolescente,

2. Bajtín caracteriza la “novela biográfica familiar” tal como se constituye a partir del siglo XVIII, centrándose en los hechos principales de la vida del protagonista concebida como proceso. Ver Bajtín (1985).

3. Rodríguez Monegal, quien fuera uno de los primeros en calificar la *nouvelle* en esos términos (como “completamente autobiográfica si uno se atiene a su esencia”), solo pudo leer aquí la “pretensión” de reconquistar un pasado (1945).

4. Gérard Genette, atento a la oposición entre mimesis y diégesis, clasifica estos niveles narrativos y las funciones del narrador de acuerdo con su orientación –en este caso, hacia sí mismo– (1989: 273-310).

siempre e íntimamente tímido con Colling, o habré atropellado con esa rapidez con que los adolescentes se toman con demasiada confianza a propósito de lo incognoscible?” (174). Más que ofrecer un testimonio, aquí el texto se empeña en una pregunta dirigida al fondo de una experiencia de vida, una pregunta que tal vez no pretenda tanto una respuesta conclusiva como el intento de *develar los mecanismos del recuerdo*, como lo ha visto Ángel Rama en este *ciclo de la memoria* (1968). Y, en este relato en particular, esa búsqueda se vincula con la iniciación de un adolescente en el mundo del arte, iniciación que se manifiesta como un pacto con el misterio y la sombra, de ahí también la sugerente ambigüedad que incorpora el tema de la ceguera.

La subjetividad de la ilación expone y exhibe con provocativa fuerza su carácter ficcional justamente por el contraste entre este registro dubitativo y ambiguo y los datos que se materializan con precisión en una geografía montevideana: las calles Suárez y Asencio, el trayecto del tranvía 42, el biógrafo Olivos, el paraje Las Piedras, que en aquel entonces apenas sería un conglomerado de casas en torno a la estación del tren. Como si esas marcas espaciales, concretas, que fijan la narración a un trayecto graficable en un plano –detalles de color local tan caros a la descripción realista–, se consignaran para luego anteponerles el devenir onírico y ambiguo, poniendo en evidencia la condición arbitraria que subyace en toda nominación y cuestionando la pretendida garantía referencial.

Por supuesto que cuando hablamos de *ficción* damos por superada aquella falsa dicotomía entre realidad –o verdad– y ficción, puesto que la ficcionalización forma parte de nuestra realidad, la que construimos para darle sentido a la existencia. Ficcionalidad que, como decía Nietzsche, es inherente a nuestra estructura de pensamiento; ficcionalidad que encontramos en las creencias religiosas, en los sistemas filosóficos y hasta en los teoremas o las explicaciones de las llamadas “ciencias duras”; ficcionalidad que sostiene todas nuestras ideas sobre el mundo, incluida la propia noción de temporalidad y de *mundo*. O sea que, cuando hablamos de ficción, no estamos para nada menoscabando la relación del texto con la realidad, sino justamente lo contrario, porque nuestra humana realidad es tan material como imaginativa y ficcional.⁵

5. Frank Kermode enseña que las ficciones sirven para descubrir cosas y que cambian conforme a las necesidades de los hombres. El orden y la inteligibilidad requieren de la concordancia entre un principio, un medio y un final de nuestras ficciones explicativas, sobre todo en tradiciones culturales como la nuestra que conciben el tiempo histórico en forma rectilínea y no cíclica. Estas ficciones pueden observarse actuando hasta en las percepciones más elementales, como en la unidad de medida del tiempo, el segundo: en cada “tic” podemos ver un Génesis elemental y en cada “tac”, un mínimo Apocalipsis –ejemplifica Kermode–, entre una y otra marca se extiende el tiempo medido, *ordenado*, pero, entre cada “tac” y cada nuevo “tic”, hay un intervalo que carece de significación y mensura: ahí aflora el caos. Ver Kermode (1983).

La nostalgia colorea las primeras pinceladas, esos trazos iniciales cuando la manifestación de la memoria aún es inestable, cambiante, en que se mezcla lo importante con lo pueril, junto a la pasividad del narrador que asiste al desfile de imágenes como en un sueño. Y como confirmando su onírica procedencia, pronto aparece el desencadenante freudiano: “Hace poco volví a pasar por aquellos lugares”. Las quintas de antaño han sido “fragmentadas”, y esta fragmentación se vincula con “los tiempos modernos”. Todo lo moderno aparece caracterizado desde lo invasivo, el ridículo, la suciedad y el mal gusto –el “mamarracho” o el “remiendo chillón”–. Los agentes del cambio son los responsables de haber humillado a las antiguas mansiones, enajenando el paisaje –“rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, *nuevas y ya sucias*, mezquinas, negocios amontonados”– tanto como enajenaron al narrador: “mientras yo iba siendo, de alguna manera, *otra persona*”. La juventud *señorial* de aquellas construcciones ha quedado unida en el recuerdo a la juventud perdida del narrador: “y en la época de la pubertad y cuando aquel estilo de casa era joven” (139).

Al pasar por lugares con pocas modificaciones, “los recuerdos empiezan a bajar lentamente de las telas, que han hecho en los rincones predilectos de la infancia” (141): se manifiestan zonas de la mente como aquellos techos altos en los que proliferaban las telarañas y la memoria se carga como una mochila llena de recuerdos vivos, agazapados, prontos a abalanzarse sobre las imágenes del narrador itinerante. Pero no solo el tiempo se desdobra en un pasado honorable y un presente ominoso; “alguien” viene a escindir la instancia narrativa haciendo “la propaganda del

sentimiento de lo nuevo”, burlándose de los viejos afectos y reclamando un lugar y mejor predisposición para las cosas nuevas, como la imagen de un “niño sucio llorando”. El desdoblamiento es el indicio de la contradicción, de la lucha internalizada entre los cambios y un orden conservador, pero también adquiere dimensión meta-diegética: señala la disyuntiva entre un modelo de estética orgánica, proporcionada y antigua, y una literatura original, insolente, fragmentaria, en la que acaso sus “fealdades” sean su forma más rica de expresión.⁶

Por tratarse de un narrador homodiegético, es bastante curiosa su pasividad frente a lo evocado, casi podríamos hablar de un agente *catalizador*. Ilustremos mejor esto recordando que en la química se denomina “catalizador” a un elemento o sustancia capaz de acelerar o retardar una reacción pero sin participar directamente en ella, es decir, sin alterarse durante el proceso. Los recuerdos de antes y las reflexiones de ahora vienen y se agolpan, dispersos y fragmentarios, en torno al narrador cuyo rol pareciera ser el de provocar esa precipitación en el lenguaje. Claro que esta *precipitación* no parece ceñirse a un plan prefijado ni a una economía narrativa “depurada de ripios” –como proponía Quiroga en su célebre decálogo–, por el contrario, las digresiones parecieran ser su ley y un oscuro sistema asociativo se constituye en su lógica, mientras forma sus figuras como en la lírica. Veamos el recuerdo de un episodio de la niñez:

En esa misma vereda, cuando yo tenía unos ocho años, se me cayó una botella de vino; yo junté los *pedazos* y los llevé a casa, que quedaba a una cuadra. En casa se rieron mucho y me preguntaron para qué la había llevado, qué iba a hacer con ella. Este *sentido lógico* era muy difícil para mí –todavía lo es– porque ni siquiera la llevé para comprobar que la había roto, puesto que me habrían creído lo mismo. En una palabra, *no sé* si la llevé para que la vieran o para qué (142, destacados míos).

Al igual que el niño, el texto –que otra vez se puebla de ecos autorreferenciales– *junta sus pedazos* sin un objetivo prefijado, sin participar de una lógica utilitaria o especulativa que seleccione u ordene sus elementos y efectos en función de un final. Hay un hilo, sin embargo, que hilvana por contigüidad los espacios y los diferentes episodios; una relación solidaria o familiar entre los recuerdos, como la que nos lleva del episodio del loco –que quiso matar a su madre– a pasar luego a sus tres hermanas “las longevas”, y de ellas hasta su sobrino ciego “El nene”, que, además de ser músico y una especie de doble de Colling, es quien introduce al maestro de armonía en el relato. Luego aparece esa tía lejana, Petrona, revelando una “estética de la vida” doméstica y burlona, que opera en el seno del hogar del narrador: como en una red neuronal, arborescente, el relato se ramifica y circula en distintas direcciones.

Esta ramificación aborrece tanto de un orden lineal y consecutivo como de cualquier organización jerárquica; tal la proliferación de recuerdos de diferente naturaleza como las uniones que se producen entre elementos disímiles, ya sea de personajes y objetos –en que todos son tratados con igual trascendencia–, como cuando la narración pasa de describir a las ancianas a detenerse “en las cosas colocadas al sesgo”, como el alambre blanqueado del gallinero que se asocia a “los cuadritos blancos” del cuello con ballenitas de las longevas, las losas blancas y negras del patio y los almohadones de las camas (143). Esa atención puesta en las cosas *al sesgo*, esa propensión de la mirada hacia los costados y detalles nimios sintetiza el gesto de la búsqueda y tiene consecuencias estéticas. Registro oblicuo que se vincula también con aquella disponibilidad para atender a los procesos laterales del pensamiento –como señalara José Pedro Díaz–; oblicuidad que responde a uno de los aspectos fundamentales de esta narrativa en tanto decisión de apartarse de la lógica convencional y del estereotipo, propiciando la captación de lo real más allá de lo que se manifiesta en superficie (Díaz, 1982:16): además de vivir a oscuras, eran cegatonas. Una de ellas, la que según

6. En “He decidido leer un cuento mío...”, Felisberto se refiere a la estética de sus cuentos “con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje llenos de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión” (277).

la conversación era la que cocinaba, se sentaba en el rincón más oscuro; apenas se le veía la cara, ovalada y pálida, con muchos lunares, como una papa mal pelada a la que se le vieran los puntos negros (144).

El mecanismo asociativo se sirve de las comparaciones: el trato frecuente con las papas se manifiesta en la propia cara de la cocinera, como si se tratara de un rasgo familiar. El humor acecha, en la familia se burlan y remedan a las longevas por el chistido que las tres hacen al respirar; al niño aquello le molesta. Con el tiempo comprendería que buscaba rebelarse “contra la injusticia de insistir demasiado en *lo que más sobresalía, sin ser lo más importante*”; se trata de sobreponerse –nos cuenta– al “ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretar”; si lograba derrotar el facilismo y la comodidad que ofrecen el sentido común y los prejuicios, entonces se encontraría con un *misterio* que le haría percibir todo de otra manera (145). Lo que describe el narrador coincide con lo que Barthes ha llamado *la fuerza del texto* de huir de la palabra gregaria, de desbaratar la retórica masiva de las normas y constricciones (1984).

Las convenciones sociales y culturales operan como una barrera tanto respecto del conocimiento verdadero como del desarrollo de un arte que evita los modelos canónicos. Y aquí nuevamente advertimos el magisterio de Vaz Ferreira, quien bregara por un pensamiento libre de prejuicios y por un arte sincero y auténtico. La estética siempre remite a una ética.

El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad. Y esto provocaba una actitud de expectación: se esperaba que de un momento a otro, ocurriera algo extraño, algo de lo que ellas no sabían que estaba fuera de lo común (146).

Misterio en el que se interna y goza, pero que nunca se explica ni interpreta dado que esta narrativa es totalmente ajena a cualquier actitud hermenéutica; no solo nunca se “resuelven” los misterios, sino que, por el contrario, parecen reproducirse hacia el final del texto. Misterio que a esta altura ya hemos visto manifestarse como la percepción de la diferencia, de la singularidad intransferible de la vida humana. Verdaderas aventuras del *ir hacia el otro*, libre de las aprensiones inherentes a las *costumbres* –y otra vez nos encontramos con la propuesta de romper el automatismo perceptivo a que nos condena el hábito– para poder recibir el tributo de una interacción auténtica, el don de una imagen nueva. Como en un ritual de iniciación –y en este aspecto se ajusta bastante a las características del *bildungsroman*–, el niño penetra en el misterio de las mujeres como penetra en la casa ajena, atraído por ese bullicio de gineceo y sus ocultos objetos que, en la penumbra, comienzan a revelar su amabilidad:

Todas hablaban fuerte y yo empezaba a reconocer *los objetos* de la habitación; *eran tan amables* y parecían tan cordiales como ellas. Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra ni en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad. Y lo mismo ocurría con ciertos hechos (147, destacado mío).

Por la edad de la madre parálitica sabemos que “las longevas” son tres solteras que no pueden superar en mucho los cincuenta años, y en cuyas siluetas de cintura angosta y “busto amplio” ya ha reparado el niño –tan atento a *las cosas al sesgo* y tan *fuertemente predispuesto* a enamorarse “de cuanta maestra tenía” y de cuanta amiga de la madre iba a su casa–. “Pero de las longevas no”, nos advierte, como anticipándose a cualquier suspicacia del lector y, para reforzarlo, recurre a la comparación con la

madre, a la nobleza de sentimientos y a la fruición con que estas mujeres “gozaban el rato que pasaban con nosotros” (145). Espacios y recuerdos se hacen uno, así como las regiones del pensamiento cobran categoría ontológica –como observa Ana Galán (1996)–, en cuanto proyección de la interioridad en el afuera en una efectiva “poetización del espacio”.

Allí conocerá al sobrino de las longevas, “El nene” –apodo que enseguida se trueca en nombre: *Elnene*–, un joven músico que ha quedado ciego por una rara enfermedad que le ha hinchado los ojos –los médicos le han pronosticado la muerte a los veintidós años, pero, desafiando las certezas de la ciencia, pasará los cuarenta–, con quien el narrador entabla una relación de camaradería y complicidad. Además de la pasión por la música, comparte con Elnene el enamoramiento de una prima muy linda (“otro amor secreto”) que lo dobla en edad; a ella, Elnene le escribe “un estilo”, especie de poema estereotipado, *kitsch*. La lógica asociativa del relato funciona también generando núcleos o polos que se contraponen –muchas veces bajo manifestaciones paradójicas– como los que ya vimos entre lo antiguo y lo nuevo, u otros que veremos en su momento, porque brindan tensión a la trama.

Petrona: una poética intuitiva

La descripción de Petrona adquiere, por momentos, un espesor narrativo en el que vale la pena detenerse porque pareciera encarnar una estética desacralizadora y contestataria.⁷ Petrona es aquella “tía lejana de tanta edad como las longevas e igualmente solterona”, *sin cultura intelectual –apenas leía el diario–*, que ejerce la parodia y siempre que puede descarga *con violencia su risa*. Aunque no ha cultivado el sentido estético en el arte, en cambio tiene “desarrollado el sentido estético de la vida”. Se menciona cómo se cargan sus “acumuladores”, y cómo se contiene con sus “frenos” musculares hasta llegar a provocarse verdaderas “explosiones” de risa (de haberlo conocido, Deleuze habría tomado nota de tantos términos *maquínicos*). Además de ser saludable, abnegada y generosa, Petrona es capaz de hacer bromas crueles. Propensa a dar el espectáculo de la parodia irreverente, también “ofrecía un misterio que escondía cierto matiz brutal, persistente, burlón” (152).

En la descripción contrastiva de Petrona también se cifra una *poética del goce*: ofrecer-esconder, exhibir-escamotear, pares contradictorios que brindan una tensión paradójica al texto. Por un lado, se elogia su equilibrio, pero se introduce, entre paréntesis, el fantasma de la locura, de lo imprevisible e incontrolable que habita todo misterio: “aunque a veces, bajo las más grandes apariencias de equilibrio encontráramos las locuras más sorprendentes y los misterios más inescrutables” (154). En aquella reacción tan gozosa, “había escondida una extraña forma” –y puede percibirse cierto matiz autorreferencial; en Petrona parecieran prefigurarse los rasgos de una poética intuitiva–, “cierta frescura que le daba no haber sido interferida por ninguna teoría estética”, y a la que no podríamos comprender “con criterios o sentimientos comunes” ni solo como el gesto resentido de una “reacción secreta de venganza”, propia del *outsider*.

Hay una conciencia clara acerca de la “gran posibilidad de burla” de esa estética, *posibilidad* en tanto la risa es, precisamente, la que anula la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia jerárquica, valorativa. La risa destruye el respeto y el miedo al objeto, lo transforma en algo accesible; lo libera de prejuicios y condicionamientos preparándolo para una investigación libre y sin concesiones. “Todo lo cómico es cercano –enseña Bajtín–, toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar vuelta, volverlo del revés...” (1989: 468). Este

7. Jorge Panesi ha distinguido los rasgos de esta estética encarnada en Petrona y que coincidirían con los sustentados por la literatura de Felisberto. Fundamentalmente, ellos son: el antiintelectualismo; la intuición estética en consonancia con los planteos de Bergson–; el elemento risible o paródico; la sinceridad; los gestos corporales y las poses; la literaturización de la memoria como un antibiografismo; cierta actitud de venganza frente a la cultura canónica y la estética como ética (1993).

es uno de los aspectos que podemos colocar en paralelo con el efecto de lo cómico en la propia estética que sustenta el relato. Pero veamos un pasaje privilegiado, en el que la metadiégesis es más evidente todavía porque Petrona pone en práctica uno de los mecanismos básicos del procedimiento narrativo de Felisberto, que consiste en desarrollar un sentido figurado como si fuera literal:

Cuando mi hermana mayor [...] tenía unos nueve años, la retaban porque siempre andaba corriendo y “hecha una chiva”. Petrona le dijo que si corría le saldrían cuernos, como a las chivas. Y esa tarde, que llovía e hicieron tortas fritas, Petrona hizo con masa un gran cuerno frito y se lo llevó. Después, mi hermana caminaba despacio, en puntas de pie y se tocaba la frente (153, destacado mío).

En la acepción popular, “chiva” es sinónimo de revoltosa o inquieta, pero Petrona, justamente para provocar un cambio en la conducta de la niña, omite la figuración de ese registro y la sustituye por la referencia al animal, con lo cual altera la connotación y, contando con la imaginación de la destinataria, produce otra cosa: una *ficción*. Es interesante señalar aquí el rol que cumplen el miedo y la mentira como “fundamento pedagógico”. El desplazamiento del sentido figurado al literal –que también es una forma de metonimia– alcanza su concreción en la masa frita: transformada en alimento, la figura cobra consistencia, realidad. Esa *realidad* en la que ahora la niña se palpa la frente, temerosa, y camina en puntas de pie como haciendo equilibrio en el borde mismo del misterio. *Realidad de la ficción* en tanto ha provocado un *efecto* real, un cambio, un resultado a partir de la recepción: se ha introducido algo *nuevo* entre las cosas existentes, al menos en el mundo de la niña.

José Pedro Díaz dice que aquí opera un tiempo que ha perdido su condición lineal, con un narrador que no quiere pisar el mundo verdadero sino el recordado (1991: 107-109). Yo creo que además de “perder” su linealidad –al menos para quienes detenemos esa concepción por pertenecer a la cultura occidental– estamos ante un tiempo *atemporal*, un tiempo fuera del tiempo, un tiempo en el que siempre es presente, en el que los bichos de Colling no dejan de caminarle por el cuerpo y la carcajada de Petrona puede brotar en cualquier instante, un tiempo que se manifiesta como una especie de *ucronía* en la que ya no importa demasiado qué ha ocurrido antes o después porque ese orden, causal y progresivo, se ha tornado irrelevante. Además, esta temporalidad se contrapone con la intención de reponer una secuencia cronológica de los acontecimientos que, como vimos, es una de las características más consensuadas en la retrospectiva autobiográfica.

Si pensamos en la verticalidad de los paradigmas y la horizontalidad sintagmática en referencia a la urdimbre y la trama del telar como figuraciones de los componentes del *tejido* textual, deberíamos tener en cuenta otro elemento que en la construcción de esta analogía suele pasarse por alto: *el peine*. El peine es el responsable de asentar y brindar tensión al tejido. Esta *función de tensar* del peine puede pensarse en relación con ciertos núcleos o fuerzas opuestas que le proporcionan al relato su tersura. Algunos de estos polos o elementos contrapuestos pueden resumirse así: las mansiones señoriales y las advenedizas construcciones modernas –confrontación edilicia que trasunta, además de lineamientos estéticos, un conflicto de clases–; la infancia y la vejez; las oposiciones estéticas entre la parodia fresca de Petrona y el “estilo” estereotipado de Elnene, o los versos rebuscados que la anciana paralítica le dedica a un político (147); la limpieza (de Petrona) y la mugre (de Colling); el arte auténtico y la imitación; el “no saber” versus el “no ver”; la religión de la ceguera y la pecaminosa orgía de la visión; lo *concreto* contra las *sombras*. Pero estos núcleos, como veremos oportunamente, no constituyen estructuras rígidas ni desembocan en dialéctica alguna, sino que tienen cierta movilidad, cierto grado de relativización, como si se nos dijera: también lo concreto tiene su sombra; y la sombra, su luz. Veamos otro ejemplo.

Luego de caracterizar la estética vitalista e intuitiva de Petrona, su fresca explosiva y franca, así como su agudeza para percibir las extravagancias ajenas, las posturas o los gestos por los que descubre las actitudes de las personas –lo cual le proporciona “su gran posibilidad de burla”–, a continuación el relato les contrapone una extensa reflexión acerca de las máscaras rituales que rodean la recepción del arte cuando este es concebido como algo solemne y acartonado, que se traduce en poses estudiadas –como *poner cara de concentración* o éxtasis, en fin, gestos falsos y presuntuosos que podemos observar a nuestro alrededor en cualquier concierto o galería–; posturas cuya elaboración puede no ser consciente y provenir de costumbres o hábitos afincados a lo largo del tiempo. Fresca y dinamismo, por un lado, y, por otro, las poses solemnes, como rictus artificiosos y estáticos.

No se podía pensar que quisieran especular con sus poses, que tuvieran la intención de llamar la atención en alguna forma. Pero es posible que en la adolescencia, cuando hubieran sentido por primera vez que el arte era sublime y que el momento de sentirlo era solemne, se hubieran soñado a sí mismos con una actitud que correspondiera a ese sueño adolescente; y esa actitud se les hubiera quedado dormida u olvidada. [...] Por eso las poses quedarían en lo de afuera de esas personas –y ellos no tendrían espejo ni conciencia para verlas–. Esos movimientos o posturas habrían nacido y vivido en esas almas como otros movimientos nacieron y vivieron en los hombres primitivos; y cruzarían todas sus vidas como séquitos de costumbres de fidelidad estática (155-6).

Idéntica actitud sobre las poses encontramos en un pasaje en *Tierras de la memoria* cuando, en el escenario, la obesa recitadora pone cara de trascendencia abriendo la boca “y las hornallas de la nariz”, entornando los ojos “sobre una mirada lejana” al punto que parece oscilar “entre el infinito y el estornudo” –dos veces se repite esta singular caracterización (28; 31)–.

“Infinito” y “estornudo”: detengámonos en esta absurda convergencia de términos antitéticos que, sin embargo, nos proporciona una imagen muy nítida del gesto de la recitadora, como si la estuviéramos viendo: con la cara fruncida, entornando los ojos como para mirar en lontananza. Esta unión metafórica impone lo poético por sobre lo descriptivo. Veamos: “infinito” es un adjetivo abstracto que denota cualidad de inconmensurable, ligado a la matemática y la geometría –en el cálculo integral y diferencial o la teoría de conjuntos–; “infinito” tiene, además, como concepto, una larga tradición especulativa desde los presocráticos –con los átomos de Demócrito, el *ser* de Parménides y las paradojas de Zenón de Elea–, atraviesa la filosofía contemporánea desde los racionalistas hasta el infinito positivo y absoluto de Hegel, para llegar a nuestros días con el potencial renovado del “ser al infinito” de Levinas. Fiel a sí misma, la idea de infinito pareciera no tener límites: connota esencias eternas, metempsicosis, deidades y almas imperecederas; ecos esotéricos, religiosos, atávicos.

Por otro lado –aunque puesto junto, *al lado*–, tenemos la antítesis paradigmática de la especulación: nada más breve, insignificante e incontrolable que un “estornudo”, esa reacción de barrido del organismo provocada por una contracción brusca e involuntaria del diafragma. La unión metafórica de dos significados incompatibles –de lo que “no tiene fin” con el espasmódico y pedestre “estornudo”–, a la vez que ridiculiza a la recitadora, produce una figura que denuncia por vía analógica y de manera irrevocable la afectación de la gestualidad en sí, como recurso vacuo. Si entendemos por *verosímil* esa construcción de un sentido que se apoya en la semejanza, aunque de segundo grado –el verosímil siempre es un *como si*–, para lo cual se establecen redes de correspondencia y constatación, resulta claro, una vez más, que estamos ante una práctica escrituraria cuya pertinencia es de otro orden, es decir, estamos ante un producto cuya especificidad escapa a los mecanismos de verificación (Kristeva, 1970).

8. Respecto de esta actividad epistemológica del lenguaje poético, Paul de Man no duda en afirmar que la escritura poética es el modo más avanzado y refinado de deconstrucción; (que) puede diferir de la escritura crítica o discursiva en cuanto a la economía de su articulación, pero no en cuanto a su especie (1990). Jean Cohen va más lejos aún, al afirmar que si la función de la poesía fuera solo una cuestión económica, el privilegio sería escaso, y propone la transformación cualitativa del significado como el fin de la poesía y de toda la literatura-” (1982). Por su parte, el filósofo Alain Badiou plantea en su tesis que el poema (el arte) es un procedimiento de verdad inmanente y singular, un pensamiento cuyas obras son lo real (y no el efecto), y que este pensamiento, o las verdades que activa, son irreducibles a otras verdades, ya sean estas científicas, políticas o amorosas (2009).

Pero, a la vez, esa unión metafórica de dos términos tan incompatibles hace algo que se relaciona con la verdad, aunque por un camino distinto –y más directo– del de la lógica racional; aquí se suspende el encadenamiento lógico. Esa unión de “infinito-estornudo” hace presente, pone en acto el gesto y su intelección; nos proporciona una imagen precisa y nos ubica en el corazón del concepto –en este ejemplo acerca de una pose– a la manera de un salto epistemológico, como solo puede hacerlo el lenguaje poético.⁸

Una armonía *otra*

Sistematizar o fijar los conceptos en torno a un perfil, a un eje ordenador, a una interpretación –por más apegada al texto que esta sea– es la actitud más frecuente de toda tarea de análisis. En algún grado, ello puede haber sucedido en nuestro tratamiento del personaje de Petrona, puesto que, si bien es cierto que hemos intentado fundamentar esta prefiguración de una estética a partir de la propia letra del relato, también lo es que siempre se hace un recorte, una selección, que no es inocente –elegimos ciertas frases o palabras, descartamos otras–, sino que se encuentra orientada en función de lo que percibimos y queremos demostrar.

¿Por qué decimos esto que puede parecer obvio? Pues porque la figura de Colling tiene tal magnetismo que esta tentación será mayor aún y quisiéramos iniciar su estudio conjurando estos fantasmas. Y es que, en algunos aspectos, el maestro ciego condensa ciertas características de un arte mimético, opuesto al de la estética felisbertiana que encarnaba Petrona. Colling es un falsificador que improvisa *como si* fuera un clásico y esa imitación genera una expectativa nunca cumplida: al principio, la habilidosa improvisación seduce por su “fuerte gusto a Beethoven”, pero después se percibe “el fastidio de la adulteración”. El alumno no le encuentra objeto a esa imitación hecha con *residuos de Beethoven* ya que para eso prefiere que se ejecute al auténtico: si se dispone del original, no tiene sentido la copia. Pero para Colling el mérito estaba justamente en ese parecido ya que, según él, *se ponía en el espíritu de Beethoven*: ese parecido denotaba conocimiento y destreza, y haría pensar a la gente: “Si un hombre puede imitar así la obra de los demás ¡cómo será la suya! Para mí, la suya era triste –dice el narrador–, como cuando un niño ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño” (191). Detengámonos en la dinámica –valga el oxímoron– que se introduce en la figura a la que recurre el narrador para dar cuenta del cambio en la recepción del niño:

Ahora Colling era *como* una estación de la que salían y a la que llegaban ciertos vehículos, más o menos siempre los mismos –aunque de pronto él los reformara y yo tardara un momento en darme cuenta de que eran los mismos–. Al principio *me parecía* que los vehículos fueran siempre distintos y de novedades sorprendentes. Y esto ocurría hasta cierto tiempo. Pero después las transformaciones o los cambios iban perdiendo iniciativa; y por más recorridos distintos que hicieran, ya empezaban a ser demasiado los mismos y se reconocía enseguida la *empresa*. De pronto empecé a descubrir que Colling se me presentaba, más *como gerente o administrador* de compañía de vehículos, que *como creador* de la empresa (190, destacados míos).

La comparación que deviene metáfora –en cuanto desaparecen los nexos comparativos y luego se habla directamente de los vehículos en alusión a las piezas ejecutadas– a su vez cambia de enfoque de acuerdo con el cambio producido en la percepción del niño, que primero es gratamente sorprendido por la diversidad y lo novedoso, para después empezar a reconocer la repetición bajo el disfraz. Pero entonces, Colling ya ha dejado de ser la “estación” del comienzo del párrafo para pasar a convertirse en un funcionario, alguien que *administra* el patrimonio de otros. Se ha producido

un desplazamiento en los paradigmas de la figuración paralelamente al cambio de valoración del narrador.

Colling es, en cierto sentido, el antagonista de nuestro narrador cuya memoria está llena de baches justamente porque *en esos baches* reside su registro original; en cambio, el maestro de armonía es un virtuoso de la ejecución y la memoria, pero no produce nada nuevo: “Él tenía mucha memoria. Pero yo empecé a hacer poco caso de eso: eso era como una mala costumbre de él. Cuando viniera gente a oírlo, yo mostraría la memoria de él como si mostrara un mono viejo, cansado de hacer la misma prueba” (190). Además, Colling está sumergido en la sombra de su ceguera en tanto el niño manifiesta su “lujuria de ver” (165).

Es así y funciona como lectura; pero si nos quedáramos solo con este aspecto estaríamos cometiendo un error por omisión –de otras facetas–; error que el narrador advierte y sorteja frente a la primera desilusión que le provoca su maestro cuando lo evalúa con una frase remanida y vulgar. Deducir de aquello –piensa el niño– que todo lo demás también es vulgar, es una generalización peligrosa que podría conducirlo a “errores crueles”, y esos posibles errores lo preocupan. Este narrador permanentemente reconoce sus falencias, sus debilidades e inseguridades, es más, *produce* a partir de ellas, pero a la vez ostenta una orgullosa aversión al prejuicio y al sentido común en cuanto conductas gregarias; es bellísimo cuando, sobre cierta arbitrariedad, afirma que “no coincidía con mi estilo de equivocarme” (160-161).

Tomemos, pues, el ejemplo del alumno y volvamos al maestro, al *otro* Colling, el que en algún momento es capaz de modificar posiciones y admitir lo nuevo, como cuando después de una noche de improvisar en “extrañas combinaciones” le reconoce a su discípulo: “¿Sabe una cosa? Que tienen razón Stravinski, Prokofieff, Ud. y todos los locos como Ud.” (196). O aquel que hace reír “hasta las lágrimas” a los niños: “En medio de un melancólico nocturno de Chopin, cuando de pronto cantaba: ‘y mi bemol también’, no era posible no entregar el alma a una manera tan ingenua de la alegría” (193-194).

El narrador –que acusa tener doce o trece años en aquellos tiempos– comienza evocando cuando escuchó por primera vez un concierto de Colling en el Instituto Verdi; su entusiasmo, emoción y expectativas –llegó mucho antes de que abrieran la sala– quedan pautadas en una página intensa en la que aparece en carne viva la relación vital del excluido con el arte y en la que la repetición de la conjunción *cuando* –once en un mismo párrafo– otorga una cadencia de *in crescendo* cuya apoteosis podría resumirse en ese final en el que se incorporan los *porque* hasta unirse ambos términos en un *porque cuando*:

... *cuando* uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en alguno; *cuando* uno sueña llamar la atención de los demás algún día y siente cierta tristeza y rencor porque ahora no la llama; *cuando* se pone histérico y sueña un porvenir que le adormece la piel de la cabeza y le insensibiliza el pelo; y que jamás lo confesaría a nadie *porque* se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor; *porque* tal vez sea lo más profundo del sentido estético de la vida; *porque cuando* no se sabe de lo que es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo (158, destacados míos).

Esa es la expectativa del niño que encuentra en el maestro la figura del artista que sueña ser algún día –jurándose aprender aquella balada de Chopin–, quien lo deslumbra con su ciencia y su inmensa sabiduría de músico (161). Colling es al que todos aplauden y admiran, el que pide al público “cuatro notas en forma de prueba para hacer una improvisación” (159), el que se le revela como un *modelo* para imitar. Como

9. Este tema encuentra su continuidad en el personaje-narrador de *Tierras de la memoria*, que vuelve a mencionar a Colling: “Al final pedí tres o cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación [...]. El tema que me dieran lo ubicaría en formas o estructuras ya muy ensayadas, pues el juego de improvisar lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling –un organista francés– y después le había copiado el procedimiento. (Lo imitaba como un niño de dos años imita a una persona cuando escribe o lee el diario)” (28).

apartado –y solo para señalar la persistencia de un motivo–, nos permitimos señalar aquí que ya en un fragmento de *Fulano de tal* se habla de un celebrado pianista al que llaman “el Mago de la Memoria” porque improvisa en los estilos de Bach o Beethoven “con solo tres notas que le den”.⁹

Detengámonos por un momento nuevamente en la repetición, recurso frecuente en esta narrativa. Si bien por momentos puede hablarse de una “inflación iterativa” que genera una dispersión temática en el discurso, también puede verse como un mecanismo que *significa* dentro del relato, a partir de la diferencia entre repetición y semejanza. Aunque suele percibirse la repetición como estancamiento, en realidad, en cuanto recurso poético es una actividad de un dinamismo absolutamente contrario al hábito, puesto que el hábito es la semejanza que borra la experiencia y el objeto, mientras que la repetición es el acto que reafirma lo que repite, que lo singulariza a fuerza de metérselo por los ojos, a fuerza de una prepotencia que nos obliga a reparar en él.

Si el intercambio de la sinonimia obedeciera al criterio de la generalidad, según Deleuze, la repetición machacona de un elemento insustituible produciría una singularidad del orden de la transgresión –en la medida en que se opone a la generalidad, léase *a la ley*–. Teniendo en cuenta que la palabra solo existe en la frase, ya que es la interacción con los demás elementos la que le otorga sentido, cada vez que se reitera –tomemos como ejemplo el “cuando” de la cita anterior– lo hace en un lugar distinto y en distintas circunstancias del fluir del discurso, a la manera en que un peñasco se repite en el cauce de un río generando diferentes efectos también por su propio principio acumulativo (no provoca la misma reacción la segunda vez que la décima); por lo tanto, nunca *es lo mismo* aunque se trate del mismo significante (Deleuze, 1995).

Volviendo al texto, nuevamente asistimos a la inverosímil nitidez de una minuciosa y aguda descripción de los estados interiores del niño que alguna vez fuera, pero cuando el narrador intenta evocar el primer encuentro con el maestro, comprueba que todo es diferente, que por más que se esfuerce no logra aclarar las imágenes vagas del recuerdo; “trataba de imaginármelo”, “intentaba inventarme un lugar de la sala donde hubiera sido posible que hubiera estado sentado, para ver si se producía alguna simpatía entre lo que imaginaba ahora y lo que fue realmente”; “Deduzco que...”; “Ni recuerdo que...”: como vemos una vez más, este relato no brota de una fuente “biográfica”, precisamente. Los recuerdos son selectivos y la *claridad* está puesta en lo que realmente importa, es decir, *en la sombra*.

... había iluminado el paisaje de Colling de tal manera que hasta aprovechaba sus defectos para ponerlos en la penumbra –y valorarlos como objetos de una penumbra sugestiva–, que al ir a reunirse, secretamente, con un conjunto todavía ignorado, llevaban matices que significaban misteriosamente la totalidad presentida (171).

Colling provoca la fascinación en el niño por su singularidad, por toda la extrañeza de su anacoretismo dedicado al arte, porque vive, a su manera, con orgullo y al margen de las convenciones y conveniencias sociales: no tiene ningún empacho en mandar de paseo a “la comisión de personas de la alta sociedad” –que además eran sus benefactores– cuando pretenden que deje de beber ajeno (176). El alumno presente la identificación con el maestro, la amistad, el “extraño intercambio con un personaje excepcional” (162), tan diferente del resto de las personas que conoce, sobre todo por su conformación contradictoria, que reúne el conocimiento virtuoso y la riqueza de su ciencia musical con las carencias más absolutas: no solo es ciego, sino que además es tuerto, no tiene familia –la que tuvo quedó en Europa– ni posesión material alguna, como no sea un montón de trastos viejos; habita en tugurios de mala muerte, entre los bichos, acosado por la indigencia y la mugre; pero con

“su cigarrillo, la tos, las manos, las uñas, las manchas marrones debajo de la nariz” es un ser libre que sobrevuela la miseria con su *misterio*, con su realidad *otra*. Por eso, aunque a veces lo desilusionen algunas actitudes del maestro –como cuando desprecia a su propia madre–, siempre está dispuesto a justificarlo, rehusándose a juzgarlo con parámetros ajenos (170).

A decir verdad, el descuido de Colling no me llamaba la atención –ni me llamaban ciertos conceptos hechos– como a los demás. [...] Era sí, una cosa rara; pero específicamente de él, que tenía que ver con su historia y en la que nosotros no debíamos intervenir en forma demasiado rigurosa o dedicando los mismos conceptos que le dedicaríamos a otras personas. Mi impresión de todo eso no era muy precisa y me fastidiaba la insistencia de los demás con respecto a eso. Tal vez, porque estaba mal predispuesto a la crítica que hacían en casa: tomaban demasiado en cuenta algunas cosas, porque no sentían tanto como yo, otras. Y también yo reaccionaba contra ciertas verdades, porque esas verdades habían sido, en un principio, expuestas exageradamente (168).

Por Colling, el niño descubre que *ciertas verdades* pueden mentir más peligrosamente que las “despampanantes mentiras” del francés; las categorías pierden su significación estricta y derrapan en su contrario. Y es que el maestro le enseña también por contrastes y paradojas: el mundo de la ceguera lo introduce en el arte de la visión.

Hay una escena mágica en la que el niño observa conversar a los ciegos –Colling y Elnene– sobre composición, sensaciones sonoras, el arte y la ciencia. La conversación “parecía más secreta” –para el observador que ve cómo ellos, para escucharse, se ponen de costado, “como si miraran con las orejas”– porque *iban a lugares* desconocidos. A medida que cae la tarde y se acentúa la penumbra, el narrador percibe aquella comunión de las “manchas movibles”, sombras junto a la sombra del piano con la metáfora de un *gran baúl* del que seguían sacando *juguets abstractos*: “–su falta de vista y su entendimiento mutuo me sugerían algo así como una religión–, y pensaba que tal vez, en lo más hondo de lo humano, la vista era superflua. Pero enseguida me horrorizaba este pensamiento, y recordaba el encantamiento que ellos tenían como sombras” (164).

El *voyeur* valora su visión como un “inmenso encanto de ver”, justamente porque puede *ver* las sombras y compararse con la tragedia de *ser* la sombra. Él puede asistir al “ambiente misterioso que hacían ellos –los ciegos–; y los reflejos [que] tenían un sortilegio y un sentido de la vida que después nos harían pensar que todo aquello parecía mentira, una mentira soñada de verdad” (165). Es interesante destacar cómo se unen en la percepción del niño el carácter ilusorio (propio de toda religión) con la *verdad* religiosa, en cuanto expresión de la miseria “real” y de una comunidad que, al menos idealmente, realiza la abolición de las asimetrías. Nuevamente el contrapunto: a la *religión de los ciegos* responde el culto pagano y desenfrenado de la visión. No solo contrastan vista y ceguera; a la terminología propia de un imaginario religioso, casto, introspectivo, que se utiliza para describir la comunión de Colling con Elnene, se le opone una desbordante y apasionada secuencia de sustantivos y adjetivos vinculados al exceso, lo pecaminoso y sacrílego, para referirse a la voracidad visual del niño, voracidad por la imagen y por el arte:

Pensaba en toda una *orgia* y una *lujuria* de ver; la reacción me llevaba primero a la *grosería* de la cantidad y después al refinamiento *perverso* de la calidad; desde las visiones próximas o lejanas cegadoras de luz, en paisajes con arenas, con mares, con luchas de fieras, de hombres, hasta el artificio del cine [...] y después todo *el arte que entra por los ojos*; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el solo hecho de verse (165-166, destacados míos).

10. Perteneciente a los metalogis-
mos, estas figuras del pensamiento
modifican el valor lógico de la
frase y por lo tanto escapan a
las restricciones lingüísticas. Ver
Mortara Garavelli (1991: 350-351).

El maestro ciego, depositario de lo invisible, suscita la “lujuria de ver” en el discípulo: la articulación que subyace es la *paradoja* y resulta perfectamente coherente que esta figura de la contradicción lógica encarne en la rebeldía normativa del personaje.¹⁰ Recuperemos ahora aquel “no sé” del comienzo, aquella declarada determinación de escribir sobre lo que no se sabe, verdadero motor del relato, y no nos resultará difícil relacionar ese *no saber* con el *no ver* del maestro. La analogía nos devuelve a la escritura y la clave es, nuevamente, la *carencia*. El ojo apenas puede ver lo que emerge, pero el misterio reside en la sombra, así como una escritura radical, rebelde y sin concesiones siempre habrá de dirigirse hacia lo no dicho, hacia lo indecible, hacia todo aquello que no se ha dejado encerrar en la palabra, hacia esa ausencia constitutiva del lenguaje.

Para el futuro artista que hay en el niño, Colling significa el descubrimiento de ese paradójico misterio, la apología de la sombra como la contracara de las rutilantes “verdades” diurnas de una sociedad monogámica y patriarcal, una valoración *otra*, un nuevo sentido de la vida. Sentido que también impregna el registro literario de la memoria con sus oscilaciones y sus incertidumbres, con sus zonas oscuras, como las de Colling; puesto que no solo no estamos ante ningún tipo de biografía, sino que se trata de una ficción que con frecuencia se burla –como Petrona– de los mecanismos legitimadores y pretenciosos por los que se pretende consignar acontecimientos en forma absoluta y definitiva. Resulta risueño corroborar cómo en un momento se expresa: “Pero volvamos a los *hechos concretos*, los que se han tomado entre sí como testigos y se han asociado para certificar su legitimidad” (174), y solo poco más de una página después asistimos al carácter evanescente de lo “concreto”: “Lo más concreto en que los ojos se apoyaban durante la charla era en los ángulos de la sombra que se movían hasta la mitad del pequeño zaguán” (176).

Colling: el arte y la sombra

La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, en una palabra, la oposición a Descartes, que continuaba siendo un hombre del Renacimiento, desde el doble punto de vista de una física de la luz y de una lógica de la idea. Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro.

Gilles Deleuze

Teniendo en cuenta no solo los conceptos contrastivos, sino la forma que por momentos tiene el relato de oponer ciertos pasajes –como el del *adentro* y el *afuera*–, podríamos hablar de una *técnica del claroscuro*, técnica que entendemos operando en función de acentuar las diferencias y para destacar el aspecto sombrío que rodea al maestro ciego, pero también con el objetivo de insistir en la interdependencia de los contrarios –además de revertir la valoración negativa que tienen palabras como *sombra* u *oscuro*–. Veamos otro pasaje, cuando el alumno va a buscar al maestro porque ese día no tiene lazarillo, y la narración acompaña el distraído y jubiloso trayecto del niño por la ciudad soleada.

El sol quebraba todas las cosas y hasta parecía que también era él el que quebraba los ruidos del día. La mañana era milagrosa. La atención flotaba sobre todas las cosas y sin embargo había que pensar en mantener el apresuramiento de los pasos. Pero uno se distraía hasta con el polvo que se levantaba entre las patas de los caballos y los rayos de las ruedas de un carro pesado. Había que renovar a cada momento el apresuramiento de los pasos. Y entonces, al mucho rato, cuando uno lograba

acomodarse en la nueva inercia, podía seguir ligero y de un tirón hasta lo de Colling. Por él había sabido que el nuevo conventillo quedaba en Gaboto, cerca del mar; era la primera vez que iba (178).

Soslayando ese simpático convencimiento que tienen desde siempre los montevidEOS de vivir frente al mar, veamos ahora la descripción del *adentro* –sucio, maloliente, oscuro– de la pieza del ciego, solo unos renglones más abajo, luego de que el narrador ha sorteado la grosera recepción de una mujer que se encuentra lavando ropa en el patio de la pensión. Si fuéramos proclives a los arquetipos, haríamos la analogía con el can Cerbero, franqueándole el paso en el descenso *ad inferos*.

... se me vino encima el formidable vaho de Colling. Sin embargo entré. Pero no me animé a cerrar la puerta del todo. A dos pasos estaban los pies de la cama; la cabecera daba contra la pared. A medida que me iba acostumbrando a la oscuridad y mientras esperaba que se despertara Colling, iba descubriendo los objetos. [...] El cuarto era chico y estaba lleno de cachivaches: pedazos de un aparador, sillas sin esterilla y con alguna pata de menos; y otros muebles deshechos. En el rincón de la izquierda un roperito de madera blanca que estaba negro; y que también parecía tuerto porque tenía un pedazo de espejo de un solo lado. Y tal vez cuando pensé que Colling no podría mirarse en él, fue cuando se despertó (179-180).

La comparación del roperito –en analogía con su dueño–, líneas abajo, deviene en personificación o *prosopopeya* –resulta difícil concebir que alguien lo perciba con el sobrecogimiento de una animación *fantástica*– ya que se empieza a hablar directamente del “roperito tuerto”, y poco después, leemos: “Y recién en ese momento fue cuando yo miré la frazada y vi en ella moverse unos bichos que no sé si eran pulgas o chinches. Después levanté la vista y me encontré con el ojo vivo del roperito tuerto. Yo no había hecho ningún gesto; pero pensé en los chillidos que hubieran dado mi madre y mis hermanas si hubieran visto aquello” (181).

“El ojo vivo” es la devolución de su propia imagen, la recuperación de su identidad frente a ese caos pestilente, de allí la asociación inmediata con el entorno familiar como el niño que llama a la madre porque le han pegado. Pero entonces sobreviene la confrontación de códigos; el joven supera al niño y se diferencia y toma distancia del punto de vista de la familia contraponiendo mentalmente su propia actitud con la que asumirían la madre y las hermanas. Además de ser puesto en escena, el contraste aparece referido en el relato, cuando van caminando por la calle y Colling le cuenta una anécdota de Europa:

Colling me describía la sala de París donde había tenido lugar aquel curioso encuentro. Yo iba pensando en *el tugurio* de donde acabábamos de salir, en *el contraste con la sala de París* y de pronto recordé los bichos y me di cuenta que al darle el brazo podían correrse para mí. Aunque esa idea me sobrecogía traté de no hacer caso; porque la mañana era muy linda y porque me parecía una mezquindad y una traición preocuparme de eso... (181-182, destacados míos).

En contraposición con la claridad con que ha sido reproducida la anécdota en el texto, el discípulo percibe fragmentado el relato de Colling por estar atento a los posibles tropiezos del maestro. Estos tropezones –de los que se ha quejado Colling a su lazarillo por no avisarle cuándo termina o empieza la vereda– son interiorizados por el narrador y adquieren un valor simbólico: “era mi atención la de los tropezones; y que tropezaba en pensamientos incómodos, en ciertos impedimentos o angustias que yo había tenido siempre para no poder ser feliz” (183). Reparemos en el desplazamiento que se ha producido desde la narración de impronta referencial –el camino por la calle, conduciendo al ciego– hacia la representación figurativa de estados de

conciencia que aparecen homologados, puestos en un mismo nivel que los objetos materiales. Al contraste lógico entre ambientes, códigos o actitudes, se le opone esta disolución del límite entre el ser y el entorno: se tropieza tanto con el cordón de una vereda como con un pensamiento. Después, el narrador siente que se ha *atrasado en su relato* y que “corría detrás de sus palabras” dando traspies y tratando de alcanzarlo. El interior del narrador se comunica con el afuera –del relato– al igual que los significados *tropiezan* con los significantes, como si buscara que el lector repare todo el tiempo en la materialidad del lenguaje, en que *todo* es lenguaje. Se trata del gesto opuesto al de la transparencia referencial: se trata de un lenguaje que busca ser percibido como lenguaje.

Esta indiscriminación entre los diferentes niveles de la lengua nos coloca otra vez frente al comportamiento propio del zeugma, en cuanto figura que coordina elementos de diferentes semas y se vincula, frecuentemente, con la personificación de objetos o cosificación de los atributos humanos, además de la autonomía que cobran algunos procesos mentales: “Solamente cuando la conversación de él aflojaba o tenía poco interés, aprovechaban a entrar en mi atención los pensamientos de las angustias; ellos cubrían esos otros instantes y exigían que se les atendiera” (184).

Aquel tema de la comunión sagrada en torno a los ciegos pareciera retomarse en la recepción de Colling, cuando la familia del narrador lo lleva a vivir con ellos y el discípulo, en un acto de caridad, le lava los pies a su maestro como si se tratara de una bíblica y purificadora ablución de bienvenida. Pero antes de que el misticismo sature la piadosa escena, la irrupción humorística sobre las uñas de Colling introduce el contraste, el corte, el cambio de sentido. Pero la culpa no recae en el *Yo* narrador –como si el recurso de la fragmentación lo excusara de la responsabilidad de los pensamientos–, sino que será *su cabeza*, actuando en forma autónoma, la que produzca la asociación cómica, irreverente. Y aquí “la cabeza” no cumple el rol de la sinécdoque, sino que la separación de la totalidad del cuerpo parece seguir el camino inverso; el de liberar al resto de ese elemento sacrilego y profano como diciendo, de una manera no exenta de ironía, que nuestra cabeza –morada y sinónimo de la secular razón– no es la totalidad del ser.¹¹

Cuando aceptó poner los pies en el agua, traje una gran palangana y empecé a sacarle los zapatos. Tenía puestos dos pares de medias. El primero se lo había dejado, porque si se lo hubiera sacado, le hubiera hecho doler mucho las lastimaduras y barritos que tenía en las piernas. Yo se las fui sacando muy despacio y mojándole los pies con agua tibia. Todavía recuerdo la luz de la portátil que daba sobre todo aquello. La situación era tan extraña, que *mi cabeza*, para animarme, *me pensaba* cosas como en broma. Cuando me encontré que las uñas al alargarse se habían hecho una garra doblada hacia abajo, *la cabeza se me puso a pensar* esto: tenía razón Darwin, el hombre descende del mono (192, destacados míos).

La desprotección y el abandono de Colling también le han enseñado cosas al joven, sobre todo respecto del valor que se adquiere cuando se aprende de la diferencia y del cuidado del *otro*. En ese cuidado ha habido maduración, por supuesto –de hecho el relato empieza con un niño y concluye con un adolescente; al principio se tiene nostalgia por cierto clasicismo señorial de antaño y hacia el final hay una identificación con Stravinsky y *lo nuevo*–, pero sobre todo ha significado el contacto con el mundo del arte, un periplo de iniciación en una esfera con valores distintos a los que rigen en un hogar de clase media. De alguna manera, Colling lo confronta con esa libertad de la bohemia y también con todos los sacrificios y riesgos que implica esa “miseria en cuatro tomos” por ser consecuente con las propias creencias y convicciones, en suma, despliega, ante la admiración del joven, una formidable paradoja no exenta de ética: la riqueza del arte en medio de las carencias más crueles.

11. Respecto de la sinécdoque, Fontanier la caracteriza como la “designación de un objeto con el nombre de otro que forma con el primero un conjunto o un todo”, y para Lausberg, el desplazamiento denominativo se realiza entre el género y la especie, la parte y el todo, el singular y el plural, el objeto y su materia. Como puede observarse, la fragmentación y el *uso de la parte* aquí no se relacionan con ninguna de estas formas de desplazamiento. Ver Lausberg (1991: 76-79; Mortara Garavelli, 1991: 172-180).

Así como el *sentido de lo nuevo* –cuando yo llegaba a un país que no conocía– de pronto se me presentaba en ciertos objetos –las formas de las cajas de cigarrillos y los fósforos, el color de los tranvías (y no siempre el espíritu muy diferenciado de las gentes)– Colling me dio *un sentido nuevo de la vida* con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, *como otros objetos*, o con *sorpresas de objetos* (195, destacado mío).

A su vez, como si se desplazara desde la actividad musical a la escritura, también en el descubrimiento de la sombra y el misterio, en la infracción de los límites y las convenciones sociales, en el desplazamiento del sentido, en la desacralización de la risa, en la percepción de la familiaridad de las cosas que nos rodean, que en muchos casos deviene animación del objeto o *prosopopeya*, en esa dulce forma del saber que implica el *no sé*, en el dinamismo que se imprime a la figura, es decir, en todos esos rasgos que la conforman como manifestación nueva y original a contrapelo de las estéticas vigentes, podemos ver también la huella de Colling, la huella de otredad y de apertura que el maestro ha impreso en el cachorro de artista. Y no nos referimos al Colling extratextual, sino al personaje y a la impregnación que esas características del personaje han producido en la propia configuración del relato.

De ahí que hacia el final, cuando ya nos hemos enterado de que Clemente Colling ha fallecido a los cincuenta años en el Hospital Pasteur, el relato se deslice desde la figura del maestro ciego hacia un registro metadieético, del texto al metatexto. O, si se prefiere, *el metatexto se identifica con el texto* de la memoria –con ese *misterio* (que) *ha vivido y ha crecido en los recuerdos* (198)–, utilizando los mismos recursos pobres y fragmentarios, casi tristes, para describir el propio proceso de escritura, el propio procedimiento narrativo lleno de incertidumbre, de baches y de sombras, en que nuevamente bajo el nombre del “misterio” se manifiesta el *zeugma*, esa figura del caos que reúne objetos, hechos, sentimientos e ideas sin ninguna discriminación:

Cuando Colling vino a casa, aquellas ideas que se amontonaban y hacían conceptos y provocaban sentimientos de desilusión, no ocupaban toda la persona de Colling: no se extendían por todo su misterio ni tampoco desaparecían del todo: los conceptos y las desilusiones eran unas de las tantas cosas que entraban en el misterio de Colling. No solo el misterio se hacía intrascendente sino que necesitaba que entraran ideas trascendentes. Pero estas eran una cosa más: *objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio*; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. En esa *extraña reunión de elementos* de un instante, *un objeto venía a quedar al lado de una idea* –a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendrían después–; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran *comprendidas o incomprensibles* o la reunión se deshacía. De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas, pero de pronto *el movimiento se disfrazaba de cosa quieta* y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. De pronto no solo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra (198, destacados míos).

Como en una catábasis invertida, nuestro héroe ha comenzado su periplo retrospectivo dentro de un marco de referencias ordenadas de acuerdo con esa construcción cultural que el lector reconoce como el mundo “real”, con descripciones e imágenes exteriores de un paisaje urbano –aun en la percepción nostálgica de los cambios edilicios hay una mirada diurna que recorre y mensura, que compara y valora–, buscando el sentido de los recuerdos bajo una luz racional que baña objetos e ideas y, aunque a tientas y atravesado por la incertidumbre, con el ánimo de recuperar el ámbito de los afectos primordiales, la crisálida familiar. Pero en lugar del retorno triunfante a la

comunidad, luego de haberse purificado en el sacrificio y superado las pruebas, antes que portador de algún fuego simbólico o del sagrado grial, la culminación consiste en el regreso con “el misterio y su sombra”, en el hallazgo de la oscuridad, en el envés sórdido y extraño que se ha incorporado a su percepción a partir de la experiencia iniciática con su maestro Colling, especie de precario Hades.

Este trastrocamiento se encuentra fundamentalmente en la inversión valorativa de la *sombra* y su paradigma o serie asociada –la ceguera, lo irracional, lo ambiguo, el misterio, los deslizamientos que contaminan niveles entre sí y diluyen compartimentos estancos– como contracara del mundo previsible, regido por la tradición y las costumbres. Inversión del tono acartonado en que suelen recaer los homenajes memoriosos, evitando la solemnidad por medio del humor absurdo o el grotesco, como esa última digresión sobre el agujero del tul de la longeva en el que embocaba la bombilla del mate. Nuestro héroe no ha vuelto atrás para reconciliarse con el pasado como si fuera una edad de oro, ni ha regresado dispuesto a restaurar un *orden*, sino más bien todo lo contrario: ungido de silencio y de sombra, ha venido a mostrarnos las arbitrariedades en el revés de trama de ese “orden”, a poner de manifiesto la inconsistencia de las separaciones y los absolutos, a sacudir el lastre de los lugares comunes de la conciencia y a señalarnos la dimensión constitutiva de todo lo ignorado.

Bibliografía

- » Badiou, A. (2009 [1998]). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo.
- » Bajtín, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- » Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- » Barthes, R. (1984). *El placer del texto. Lección inaugural*. México, Siglo XXI.
- » Cohen, J. (1982 [1970]). Teoría de la figura . En AA.VV., *Investigaciones retóricas II*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- » De Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen.
- » Deleuze, G. (1995). *Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama.
- » Díaz, J. P. (1982). “Mas allá de la memoria”. En *Escritura*, año VII, nº 13-14.
- » Díaz, J. P. (1991). “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”. En *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, 1*. Montevideo, Arca.
- » Galán, A. S. (1996). “Una escritura que trama el espacio”. En AA.VV., *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato* Por los tiempos de Clemente Colling. Buenos Aires, El Arca.
- » Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- » Gusdorf, G. (1991). *Auto-bio-graphie*. París, Odile Jacob.
- » Hernández, F. (1998). *Obras completas*, vol. 1, vol. 3. México, Siglo XXI.
- » Kermodé, F. (1983). *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa.
- » Kristeva, J. (1970). “La productividad llamada texto”. En AA.VV., *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- » Lausberg, H. (1991). *Manual de retórica literaria*, t. II. Madrid, Gredos.
- » Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, FCE.
- » Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.
- » Panesi, J. (1993). *Felisberto Hernandez*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Rama, Á. (1968). “Felisberto Hernandez”. En *Capítulo Oriental*, nº 29. Montevideo, CEAL.
- » Rodríguez Monegal, E. (1945). “Nota sobre Felisberto Hernández”. En *Marcha*, 15 de junio de 1945, 15 (Archivo de la Biblioteca Nacional del Uruguay).
- » Rosa, N. (2004). *El arte de olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo.

