

ca en su poema «El tango», donde el arte del mero sonido nos crea «un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto», esa prehistoria materna del sujeto, protagonizada por una mujer nocturna, alocada pero impoluta, que es la madre hecha música, la música hecha madre.

*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) de Felisberto Hernández, es la historia de un par de músicos contada por un narrador, quizás un escritor, que es también un aprendiz de músico. Se la puede leer, en su estructura, si se quiere, como un primer tiempo de sonata: el tema tónico es el Nene y el tema dominante es Clemente, expuestos, reexpuestos, sometidos a variantes y conducentes a la resolución, que podemos denominar tema del misterio, donde se revela el verdadero contenido tonal de la pieza, que es lo irreveleable, o sea el mencionado misterio.

El narrador pertenece a una típica familia del imaginario latinoamericano (por razones geográficas podríamos precisar: la familia del tango). El padre está ausente y el hijo aparece rodeado de mujeres. Son ellas, la madre y la hermana, las que conforman el contexto de la acción. La casa de la cual saldrá el narrador para conocer al Nene está habitada también por mujeres (tres matronas misteriosas y una vieja, rodeadas de animales y muñecos).

El Nene es un adolescente ciego que toca el piano y compone. El narrador lo envidia: es mejor ejecutante que él y consigue enamorar a la prima de la cual está asimismo enamorado. Estos desplazamientos definen al narrador como residual, como el que no alcanza a situarse en igualdad de condiciones con los músicos, y que halla en la escritura, aunque no lo declare, la compensación a su inferioridad. De alguna manera, señala que la música es superior por su poder de convicción y seducción, pero quien puede perpetuar la historia de los músicos es la escritura. Los músicos seducen al narrador porque saben, aunque no lo expliciten, que es él quien puede fijarlos por medio de la palabra.

Insisto: los músicos son seductores. También son ciegos, tanto el Nene como su maestro Clemente. Esta ciega seducción es una alegoría de la música misma, que puede oírse sin ver, en la gran noche de la indistinción. El Nene «cuando después tocó una composición de él, un *Nocturno*, la sentí verdaderamente como un placer mío, me llenaba ampliamente de placer: descubría la coincidencia de que otra hubiera hecho algo que tuviera una rareza o una ocurrencia que sentía como mía, o que yo la hubiera querido tener. La melodía iba a caer de pronto en una nota extraña, que respondía a una pasión y al mismo tiempo a un acierto: como si hubiera visto a un compañero que hacía algo muy próximo a mi comprensión, a mi vida y una predilección en que los dos nos encontrábamos de acuerdo; con esa complicidad en la que dos camaradas se cuentan una parecida picardía

amorosa. Yo había encontrado camaradas para otras cosas; pero un amigo con quien pudiéramos representarnos el amor en aquella forma era un secreto de la vida que podíamos ir atrapando con escondido regocijo de más sorpresas, de esas que dependen mucho de nuestras manos».

El vínculo erótico situado en la música y que une al compositor con el narrador (se reitera en Cortázar) está claramente descrito. Lo enfatiza el efecto de disolución, de confusión entre sujeto y objeto, que la música produce en el escucha: «Además, llegado el momento de oír música, por más prevenidos que estuviéramos, el arte invitaría a aflojar los frenos de la auto-crítica, se produciría como una convencional libertad de relacionar el sentimiento del arte con nuestra historia sentimental y se permitiría y se justificaría la distensión de nuestros músculos y el abandono de nuestra conciencia –si ese abandono no era muy exagerado, o mientras no se notara que escondía la intención de tener un abandono original: el que observara los momentos en que se pasara al estado provocado por el arte, vería cómo naturalmente se iban esfumando poco a poco los límites en que se vivía un rato antes».

Clemente Colling, profesor de armonía, también es ciego y también lo fue su preceptor, un cura. En él hay un elemento añadido que sintetiza ambas vertientes (se recupera en Cortázar): el contacto de la música con lo sagrado: «Su falta de vista y su entendimiento mutuo me sugería algo así como una religión». Y más: Colling es organista en una iglesia. Como lo numinoso, la música tiene ese doble carácter de inefable e intangible, de otredad absoluta, que se representa en estos textos por medio de las composiciones que nunca podremos oír, músicas ficticiales de las que apenas conocemos el título. En la literatura hay ejemplos mayores de este truco: la sonata de Vinteuil en Proust, las partituras de Adrian Leverkühn en *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

Lo sagrado es también lo inmundo, lo *sacer*. Clemente (como el Johnny de Cortázar) es sucio, maloliente, descuidado; vive en un conventillo (casa de vecindad) igualmente mugriento, al cuidado de una familia ajena. Recibe al narrador medio desnudo (de nuevo, igual que Johnny). Habla poniendo mal los acentos, como si el castellano no le resultara cómodo de emplear, quizá porque nunca alcanza a decir algo claramente con palabras. La gente decente lo mira con desconfianza burlona.

Clemente no sólo enseña música al narrador, y hasta la menos frecuente (los modos chinos, por ejemplo). También le cuenta historias, le exhibe modelos narrativos a imitar. Por eso evoca a su maestro Camille Saint-Saëns, un músico de existencia histórica, modelo del compositor erudito, sabedor de muchas técnicas. Con él, Clemente componía pastiches, músi-

cas inauténticas. Quizá podamos leer todo el texto como un pastiche de segundo grado, lo cual define curiosamente su naturaleza, una suerte de estética de la adulteración, que tanta importancia tiene en cierta literatura de la zona, desde Arlt y Borges hasta Conrado Nalé Roxlo, Marco Denevi y Ricardo Piglia.

La historia no termina, sino que se interrumpe. Por eso dije que afectaba la forma de un primer movimiento de sonata. Es una sonata inconclusa, como la famosa sinfonía de Schubert. Clemente muere en un hospital, tal vez de cirrosis, lo cual mejora su retrato de indeseable, porque lo hace alcohólico. De tal modo se completa el tópico del artista: ciego, pringado, borracho, falsificador, sacerdotal, paradigmático.

La historia no termina porque no puede terminarse: ha dado con el misterio. Por cercano que esté el objeto misterioso, dado que es intocable, la distancia que nos separa de él es infinita, no podemos franquearla. «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 sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. Y nunca se sabía bien cuándo aparecía ni dónde se colocaba. Pero si pensaba que la sombra era una señal del misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos. Y vuelve a venir en muchos instantes y en formas inesperadas».

Cortázar leyó y admiró a Felisberto, cuyos cuentos fueron publicados en Buenos Aires por Sudamericana y por consejo suyo. Muy probablemente, conocía el texto antedicho al redactar *El perseguidor* (1959). Sus desencuentros con el uruguayo, que daba conciertos en la misma provincia bonaerense donde Cortázar enseñaba en un Colegio Nacional, son narrados en una emocionada prosa que sirve de prólogo a la edición de Felisberto en la Biblioteca Ayacucho.

No repetiré las coincidencias entre ambos relatos, ya apuntadas. Si de analogías musicales se trata, el de Cortázar afecta la forma de una fuga, anunciada en el título mismo, ya que la fuga se desarrolla a partir de varias voces que repiten los temas principales sin solaparlos, como si cada una de ellas se fugase, se escapase de la persecución de las otras. Las cuatro partes de la fuga se pueden sobreponer a los cuatro personajes: tema ducal

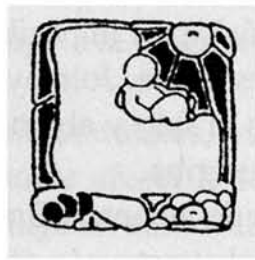
(Johnny, el músico), tema condal (Bruno, el narrador), *stretta* (la protectora), *divertimento* (la esposa).

Bruno persigue la música de Johnny sin poder atraparla con palabras. Las mujeres persiguen a Johnny sin poder acceder a su mundo trasmundano. Johnny persigue lo real, sin poderlo objetivar, pero confundiendo con él en la música, que no representa la realidad, como intenta hacerlo la palabra, sino que es lo real mismo: «Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo». Apostillo e insisto: ese algo-que-hay es lo real, que se funde con el sujeto en la música, creando ese tercer mundo donde ya tampoco es, estrictamente, un objeto: «El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir que sea realmente otra cosa...»

Quizá la definitiva realidad de lo real no sea de este mundo y la certeza final de su existencia sólo se legitime en sede divina. Entonces, el perseguidor aparece como un perseguidor de Dios, a quien se niega, demoníacamente, a adorar cuando lo atisba detrás de la puerta que conduce al más allá. Johnny, en efecto, aparece como el resultado de un pacto diabólico, el que connota de tal a toda la música (de nuevo, la analogía con Thomas Mann se impone). El contenido del pacto es la quiebra del tiempo histórico, la instauración de un tiempo alterado al que la música tiene acceso («esto lo toqué mañana, lo estoy tocando mañana») y que carece de antes y después; un tiempo insistente que reclama una diabólica inmortalidad. Al igual que Fausto, Johnny se propone romper la fatalidad del tiempo lineal y efímero de la historia para entrar en una renovada y perpetua juventud que se obtiene yendo y viniendo del reino de la muerte, poblado de sepulcros y cenizas, donde ya está instalada la tumba del mismo Johnny, en ese mañana perpetuo de la muerte. Mientras Bruno intenta exorcizar la parte maldita de Johnny (su música) por medio de las palabras, la música extiende su imperio, justamente, donde mueren las palabras, según la manoseada fórmula de Heine. Donde muere la sucesión de lo verbal se abre el señorío intemporal de la música. El imposible encuentro y la necesaria persecución se concilian en la escritura. Johnny, desnudo, con su saxo que es un doble sexo (tubular como el falo y abierto y continente como el útero) seduce a Bruno para que lo escriba.

Como una pareja de amantes, Bruno y Johnny son las dos partes de una misma entidad. Lo abstracto y lo concreto. La libertad y la forma. Lo increíble y lo perfecto. El goce y el placer. Si se amplía el par: el catolicismo placentero y clásico que busca la salvación (Bruno) frente al protestantis-

mo romántico que lleva al goce, la disolución y la condena (Johnny). La vaga e inefable música y la clara y efable palabra. La oscura certidumbre y la nitidez de la duda. El mundo de Johnny está agujereado, enfermo e infundado. El mundo de Bruno está sano, pleno y se afirma en cosas que flotan sobre el vacío. Bruno sigue vivo y cuenta la historia. Johnny busca, en un campo lleno de urnas colmadas de cenizas ajenas, la urna propia y hueca. La palabra persigue las voces del secreto. La música es el secreto a voces.



Capitulares de *La novela rosa*, de Rafael Tona