



De un balcón a otro: una pintura de Manet, un cuento de Felisberto Hernández¹

Alma Bolón*

Universidad de la República

*«A Milo Beretta: dio escape al
espíritu por la pintura y es amigo
mío. Felisberto Hernández»²*

*«car, très jeunes, mes yeux
remplis d'images peintes ou gravées
n'avaient jamais pu se rassasier, et
je crois que les mondes pourraient
finir, impavidum ferient, avant
que je devienne iconoclaste»³*

Charles Baudelaire, Salon de 1859.



1. El oficio musicante de Felisberto Hernández así como el de ciertos personajes que pueblan su obra invitan a detenerse ante la presencia recurrente de la música en su escritura.³ Sin embargo, aquí atenderemos

* Es doctora en Ciencias del Lenguaje (París III – Sorbonne Nouvelle), profesora titular de Literatura Francesa (FHCE) y profesora agregada de Lingüística Aplicada de la Carrera de Traductorado (Facultad de Derecho). Investigadora (ANII, nivel I) y ensayista, colabora con *Brecha* e integra el consejo editor de *Revista de ensayos*. Última publicación: *Onetti francés. Estudios de lengua, literatura y civilización francesa en Onetti*, Montevideo: Universidad de la República/CSIC, 2014.

1. Desde ya deseo expresar mi agradecimiento al profesor Pablo Rocca, cuya lectura exigente y amistosa de estas páginas me resultó de invaluable ayuda.

2. Dedicatoria de un ejemplar de *Fulano de Tal* que Felisberto ofrece al pintor Milo Beretta. El dato proviene de Raúl Blengio Brito, *Felisberto Hernández, el hombre y el narrador*. Ediciones de la Casa del Estudiante, consultado en http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio_brito_raul/su_mundo.

3. Cf., por ejemplo, Norah Giraldi Dei Cas: *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, Paris, Indigo, 1998.



algunos rasgos y propiedades de su escritura que permiten acercarla a otra arte, a saber, la pictórica. El estilo profundamente visual de Felisberto —entendiendo por esto una fuerte inclinación a un lenguaje de imágenes que de entrada se imponen sobre lo conceptual o abstracto— parece corresponderse con la «lujuria de ver» que, expresada en *Por los tiempos de Clemente Colling* y reiterada en «El acomodador», se hace presente en el conjunto de su obra. Esto fue señalado por la crítica, desde variados ángulos.⁴

En estas páginas, exploraré otros aspectos: en particular, aquellos que, identificables en el cuento «El balcón» (1945⁵), conducen hasta elementos del universo pictórico de Manet.

2. Faros de palabra y de luz

«La poesía es como la pintura: una cosa te gustará más si la miras de más cerca; otra te gustará más si la miras de más lejos. Esta requiere ser mirada a media luz; estotra no teme la luz plena y resiste el ojo penetrante de la crítica. Aquella te agradó la primera vez; aquella otra te agradecerá mil veces que la veas» afirma Horacio en su *Arte poética* (XXVII).

Ateniéndose a los juegos de la recepción, a cómo y por dónde entrar en la obra, Horacio retomaba —y dejaba así asentada— una tradición, que reuniendo y cotejando ambas técnicas imitativas, ya se había iniciado con Platón: «el poeta pinta ornamentos por medio de palabras y frases en cada una de las técnicas, sin saber hacer otra cosa que imitar»⁶, y se había proseguido con Aristóteles: «puesto que el poeta, al igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes es un imitador [...]»⁷. Aunque, en rigor, es posible retroceder hasta la Grecia arcaica, hasta el poeta Simónides y la correspondencia que establece, sustento firme de las maneras con

4. Cf., en primer lugar, el estudio de José Pedro Díaz, cuyo título nombra directamente la centralidad del “ver” en Felisberto Hernández: *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986. También, aunque alejados de nuestra perspectiva, Teresa Porzecanski, “Un estudio del régimen de la mirada”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-626, julio-agosto 2002, págs. 81-86; Frank Graziano, “La lujuria de ver”, *Revista Iberoamericana* 160-161, 1992. Por mi parte, sostuve que en “Nadie encendía las lámparas” el significado de acción efectivamente realizada que conlleva el pretérito perfecto simple en español se encuentra en verbos como “ver”, “mirar”, “observar”. Cf. “Un yo actante de lo inactual: aproximación lingüística a la escritura de Hernández” in *Río de la Plata* 19/1998 revista del Centro de Estudios y Civilizaciones del Río de la Plata - Unesco - Universidad de Lille - Universidad de la Sorbonne (Francia).

5. “El balcón” fue publicado por primera vez en Buenos Aires, en el suplemento literario de *La Nación*, el 16 de diciembre de 1945. El dato es consignado por Norah Giraldi de Dei Cas en *Felisberto Hernández: del creador al bombeo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975. Vuelvo, más adelante, sobre el derrotero público del cuento de Felisberto Hernández.

6. *República*, Libro X, §601.

7. *Poética*, §1460b.

que imaginamos la proximidad entre poesía y pintura: una pintura es un poema mudo, un poema es una pintura hablante.

La proximidad entre ambas artes miméticas ha quedado materializada por la abundancia de expresiones y conceptos compartidos: la pintura de un cuadro, el colorido de la escena, dar color, cuadro de costumbres, mimesis, personaje, lugar, imagen, figura, descripción, describir, pintar, retratar, etc. En posteriores reformulaciones de esta tradición que acerca poesía y pintura, cada técnica será vista como la que intenta remediar la imposibilidad de la otra, supliendo su falta, o como la que se impone en desmedro de la otra, desplegando su ventaja.⁸

El siglo XIX francés consagra y potencia la cercanía entre ambas artes: en el estilo de vida «artista» o bohemio, se encuentran poetas y pintores, practicantes de una ascesis insumisa; en sus respectivas obras, los pintores pintan a los poetas y los poetas inscriben a los pintores. Véase, si no, a título simplemente ilustrativo:

Baudelaire se gana la vida escribiendo para los periódicos sobre los salones de pintura, al tiempo que declara en su poesía quiénes son sus «Phares»: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau, Goya, Delacroix; mientras tanto admira inconfeso a Édouard Manet. Aloysius Bertrand escribe *Gaspard de la Nuit* y lo subtitula «Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot», al tiempo que en su prefacio extiende la lista de admirados que deben ser nombrados: Van Eyck, Lucas de Leyde, Dürer, Peeter Neef, los Brueghel, Van Ostande, Murillo. Balzac escribe «Le chef d'œuvre inconnu», relato en que la obra maestra referida es una pintura y cuyos protagonistas son Poussin, Mabuse y Porbus, personajes que discurren sobre el efecto de la luz en los objetos, sobre la ausencia de la línea en la naturaleza, sobre el secreto del relieve. En cuanto a Zola, publica *L'œuvre*, en cuyo personaje protagonista, el pintor Claude Lantier, la crítica tradicionalmente reconoció el retrato de Paul Cézanne, amigo desde la infancia de Émile Zola. Aunque esta identificación total entre el personaje Lantier y Cézanne ha sido matizada, se sigue sosteniendo que el personaje de ficción también reúne rasgos de Manet, de Monet y de André Gill.⁹

De modo semejante, mientras los poetas escriben sobre los pintores, los pintores pintan a los escritores: véanse los retratos que hace Manet de Baudelaire, de Zola, de Mallarmé, o los Baudelaire pintados por Gustave

8. Cf., entre otros, Volker Schröder, “Le langage de la peinture est le langage des muets: remarques sur un motif de l'esthétique classique”, en *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron: texte et peinture à l'âge classique*, René Démoris édit. Paris: Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992. Este autor analiza, sobre todo, la falsa simetría que constituye la fórmula de Simonides, cuyo paralelismo sintáctico es contrariado por el único rasero (“mudez”, “no mudez”), que solo incumbe a la poesía, con que se miden ambas artes.

9. Cf. por ejemplo, el artículo de Alain Pagès: <http://www.societe-cezanne.fr/une-lettre-de-cezanne-a-zola-en-1887/>

Courbet. Más sintomáticamente, aparecen los poetas en escenas compartidas y pintadas por sus amigos los pintores. En «Les canotiers», Renoir reúne en una sobremesa dichosa al pintor Caillebotte y al poeta Laforgue, así como en «Hommage à Delacroix», Fantin-Latour reúne a Manet y a Baudelaire, y en «Un atelier aux Batignolles», junta a Manet, Renoir, Zola, Bazille, Monet. O el mismo Bazille que, en «Mon atelier», dejó congregados en la escena del taller a Zola, a Renoir, a Monet... como también fueron durablemente reunidos Rimbaud y Verlaine, por Fantin-Latour, en «Coin de table».

Sin duda, esta circulación incluyó también a artistas músicos, y no se detuvo con el cambio de siglo.

3. «Ser escritor para poder pintar»

En la década del treinta, Felisberto Hernández comienza a frecuentar las asociaciones artísticas más conocidas de Montevideo,¹⁰ aunque su relación con Carlos Vaz Ferreira y su círculo es previa, iniciada en la década anterior, recuérdese que *Libro sin tapas* está dedicado al filósofo. En 1935, Felisberto Hernández inicia su noviazgo con la pintora Amalia Nieto, a quien probablemente había conocido hacia 1925 en casa de Vaz Ferreira, con quien se casará en 1937 y de quien se separará en 1943. Entretanto, Amalia Nieto había hecho su primer viaje de estudios, en 1929. En París, la joven artista había asistido a la legendaria Academia de la Grande Chaumière, que había contado entre sus talleristas asiduos a Gauguin, Modigliani y André Lothe, que vivían en casas linderas. Antes de su instalación en la calle de la Grande Chaumière, en sus inicios, esta academia había reunido a Delacroix, Manet, Cézanne, Picasso. Amalia Nieto, durante ese primer viaje, también asiste al taller de André Lothe, mientras estudia historia del arte en la Sorbona. En 1932, Amalia vuelve a Montevideo.

En resumidas cuentas, desde los años veinte, Felisberto Hernández frecuenta círculos que reúnen a músicos, pintores, poetas y filósofos. En ese marco, se comprende la fortuna editorial de *Por los tiempos de Clemente Colling*, obra publicada en 1942 a instancias de Alfredo Cáceres y gracias al aporte financiero de, entre otros, Carmelo de Arzadun y de Joaquín Torres García.¹¹ «Manifestaba a las claras su deseo de ser escritor para poder pintar

10. Los datos biográficos sobre Felisberto Hernández provienen de Norah Giraldi de Dei Cas *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

11. Así reza en la primera página de esa primera edición: “Editan la presente novela de Felisberto Hernández un grupo de sus amigos en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor. Carmelo de Arzadun, Carlos Benvenuto, Alfredo Cáceres, Spencer Díaz, Luis E. Gil Salguero, Sadí Mesa, José Paladino, Julio Paladino, Yamandú Rodríguez, Clemente Ruggia, Ignacio Soria Gowland, Nicolás Telesca, Joaquín Torres García.”

lo que creía», afirmó mucho tiempo después Paulina Medeiros, refiriéndose a Felisberto.¹² En este caso, en la remembranza de la vieja amiga del escritor, el lugar común que asimila «pintar» y «escribir» no deja de sonar apropiado ni deja de declarar una verdad que termina revitalizando la socorrida imagen. La proximidad entre obra poética y obra pictórica se materializa, como antes se anotó, en cierto vocabulario compartido. Sin embargo, la escritura de Felisberto va más allá de las generales de la ley, por el carácter marcadamente visual de su obra. Esto puede ser entendido de varias maneras.

4. «Una orgía y una lujuria de ver»

En 1942, entonces, se publica *Por los tiempos de Clemente Colling*. El melancólico relato rememora la figura, «el misterio abandonado», de Clemente Colling, francés, parisino implantado en el barrio del Prado montevideano, organista de la Iglesia de los Vascos, maestro de piano y armonía, ciego. La ceguera de «Mesié Colén» suscita en el narrador encontradas consideraciones. Risas ante la anécdota, contada por el propio Colling, de la «niña vidente» que, habiendo ido al Instituto de Ciegos y habiendo visto a las niñas ciegas, quería ser como ellas, para lo que se echaba jabón en los ojos. Estupor y goce ante la facultad de ver:

Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo el ala de luz de una portátil de pantalla verde que diera sobre un libro en el que uno leyera y tuviera que imaginarse color, una escena en los trópicos con mucho sol, todo el que uno pudiera imaginar, sobre las montañas y sobre todos los verdes de la selva. Pensaba en toda una orgía 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 el cine, desde un choque de aviones, hasta una de esas fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentitud y sumas fabulosas; después, la visión de toda clase de microbios moviéndose en la clara luna de un lente; 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. En la noche, antes de dormirme¹³, suponía la tragedia de los ciegos; pero —y esto me resultaba muy curioso— esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales.¹⁴

12. Cf. Entrevista a Paulina Medeiros en Pablo Rocca “Felisberto Hernández en dos mujeres”. *Fragmentos* (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil) (número 19) pp. 83-98.

13. Corrijo el “dormirse” de la edición de José Pedro Díaz en Arca, sigo la edición prínceps.

14. *OCI*, pp. 43-44.

Según esta meditación del narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*, puede entenderse que «la tragedia de los ciegos» consiste menos en no ver que en no poder imaginar: ni los «verdes de la selva», ni las «luchas de fieras». Consiste también en no poder participar en el artificio cinematográfico (que construye algo, por ejemplo aviones, solo para poder mostrar su destrucción), ni en el artificio literario que junta y muestra a los ínfimos microbios moviéndose en el poético claro de luna (de un lente): «toda clase de microbios moviéndose en la clara luna de un lente». Por simpatía honda con el maestro Colling, el narrador, puesto a imaginar «la tragedia de los ciegos», no evoca las vallas que estos encuentran en un mundo hecho por y para los videntes, sino que recrea el momento en que, una vez que uno está acostado, ese mundo exterior cesa y otro mundo se inaugura, a la luz verde de la lámpara: el mundo que encierra el libro, o el cine, o el encuentro de ambos en la extraordinaria imagen de los microbios moviéndose en el claro de luna, en la «clara luna de un lente», disparatada reminiscencia de la luna tal vez de Georges Méliès, con el cohete espacial clavado en su ojo y su fauna filiforme y su flora grumosa, en una de las primeras, si no es la primera, película de ciencia ficción, «Voyage dans la lune», filmada en 1902 a partir de un guion que juntó a Méliès con H. G. Wells y Jules Verne. Muy llamativo por su absoluta infrecuencia, en un manuscrito mecanografiado de *Por los tiempos de Clemente Colling* conservado en el archivo literario de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República)¹⁵, se encuentra repetido un dibujo, seguramente de la mano de Felisberto, con un trazo tosco pero de fácil identificación. Se trata de un ojo.

La atención prestada por Felisberto Hernández al mirar y al ver —al mundo como espectáculo, a los ojos como órganos primordiales de la creación, a la visión suministrada y servida por la imaginación, a los incómodos oficios de mirón, vidente, espectador y testigo— se mantiene desde sus primeros textos hasta los últimos. Desde *Libro sin tapas* (1929), en que escribe

«La visión y la inteligencia seguían aguzándosele. Esto lo libraba en muchos momentos del aburrimiento y de pensar en sí mismo. Cada vez se internaba más en los problemas de la Tierra. Se diría que progresaba: el progreso lo hacía distinto, lo hacía más visual y más inteligente»¹⁶,



hasta *Diario del sinvergüenza* (aprox. 1957¹⁷), en donde se lee

15. Cf. SADIL, FHCE, UdelaR.

16. OCI, p. 80.

17. Sigo la datación que propone José Pedro Díaz, de acuerdo con entrevista de Tomás Eloy Martínez a Reina Reyes. *Felisberto Hernández: su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000, p. 260.

Otros contactos con la pintura. En *Alfar*, son "ornamentaciones" de Barradas las que acompañan a "Mi primer concierto" (*Alfar*, Montevideo, 2.^a Época, año XXV, N.º 86, noviembre de 1947).

«Tal vez habría empezado en aquella noche de mi niñez en que después de apagada la luz veía andar sola la mano de aquel hombre enfermo [...] Él se entretenía en cerrar los ojos, tirar un alfiler y buscarlo a tientas; o en acercar los ojos, muy abiertos, al piso y a las paredes para ver bien las cosas muy pequeñas»¹⁸.

5. La lujuria de ver hecha palabra

Se recordará la extraordinaria imagen con que concluye *Por los tiempos de Clemente Colling*. Enterado el narrador, ya adulto, de la muerte del pianista ciego, vuelven a presentarse los recuerdos y la meditación sobre ese «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. Ahora recuerdo a una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate (OC I, p. 67).

La honda cavilación sobre la memoria y el recuerdo, el proustiano propósito de recobrar el tiempo ido, se cierra con una imagen —con una visión— humorística, caricaturesca, escasamente abstracta y altamente figurativa: perfectamente dibujable. Sin ninguna duda este no es un caso excepcional en Felisberto Hernández, sino que es un procedimiento constitutivo de su escritura, en su tensión con lo visual y lo pictórico. Recuérdese «Genealogía», temprano texto de *Libro sin tapas*, en que Felisberto Hernández narra una historia cuyos personajes son entidades geométricas (línea, circunferencias, pentágono, elipse, cuadrilátero, triángulo). En un sentido, este texto hecho de breves fragmentos es comparable a la obra pictórica que por entonces



18. OC III, pp. 185-186.



MI PRIMER CONCIERTO

El día de mi primer concierto yo tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento

tido de un peligro inmediato. Reaccioné yendo a estudiar en seguida; pero como tenía

desarrollaba Pieter Mondrian, o que empezaba a cultivar Torres García, aunque tal vez la analogía más adecuada sea con Rafael Barradas y su geometrización de los cuerpos humanos, o su humanización de las figuras geométricas, dado que en la narración de Felisberto Hernández las entidades geométricas se presentan humanizadas. Véase si no: «El vigoroso triángulo se precipitaba regularmente violento»; «Ahora, hecho un pentágono era más refinado, menos brusco, pero no más veloz, ni menos torturado de problemas. Su marcha era regular a pesar de la contradicción de sus deseos [...]» (OC I, 95).¹⁹

Hay en la escritura de Felisberto una notable fuerza figurativa, y no porque recurra a figuras literarias (metáforas, sinécdoques, hipálages, etc.) con las que por supuesto escribe, sino por su capacidad para componer imágenes inéditas con elementos conocidos del mundo, como en el ejemplo antes citado: el tul del sombrero de la longeva de visita y su afición al mate. Como se dijo, esta fuerza figurativa es una de las marcas de fábrica más reconocibles en Felisberto Hernández. Solo tres ejemplos, sobre todo, por el placer de darlos:



Después levanté la vista y me encontré con el ojo vivo del roperito tuerto (*Por los tiempos...* p. 55.) Mirando el escenario, sentí de pronto aquel silencio como si fuera el de un velorio. El gran piano era todo blanco. Los pianos negros nunca me sugirieron nada fúnebre; pero aquel piano blanco tenía algo de velorio infantil. (*Por los tiempos...*p. 38).

Otra vez, antes de ir a la mesa y cuando se le invitó a lavarse las manos las sacudió una contra otra como si tocara los platillos de una banda y como si esperara que se desprendiera de ellos algún polvo fino (*Por los tiempos...*p. 64)

Como se vio antes con las entidades geométricas, inclusive cuando la figuración se sostiene en un elemento más abstracto, su fuerza visual no disminuye:

Desde allí sentía la tos de Colling y empecé a pensar en su vida. El no parecía sentir preocupación por ella: tenía puesta una vida vieja y se sentía muy cómodo. (*Por los tiempos...* p. 59)

La jerarquía alcanzada por la visión en Felisberto también puede materializarse en la preeminencia de verbos como «ver» o «mirar». En un relato cuyo título —«Nadie encendía las lámparas»— explícitamente alude a la luz y a la posibilidad de ver, es llamativa la oposición entre verbos en tiempos imperfectos (en modos indicativo y subjuntivo) y verbos en pretéritos perfectos del modo indicativo. Si se admite que estos últimos presentan acontecimientos como efectivamente realizados, mientras los imperfectos y el subjuntivo tienen un efecto desrealizador, se anotará que, en este

19. Agradezco especialmente a Pablo Rocca su llamado de atención sobre este texto.

relato, los acontecimientos que el narrador presenta como efectivamente realizados involucran, sobre todo, verbos de visión:

Una de las veces que me distraje vi [...] después vi [...] yo había vuelto a pasar los ojos por la cabeza [...] pensé [...] miré hacia la estatua [...] me encontré con que había vuelto a mirar [...] miré a las viudas y vi que alguien [...] saqué la vista [...] no miré la estatua [...] creí ver llamas [...] se encendió el barullo [...] yo miré [...] y vi [...] miré la estatua [...] miré a la mujer del pelo esparcido y vi con sorpresa [...].»²⁰.

Comparablemente, en el cuento «El balcón», antes de conocer a la muchacha y de manera bastante absurda, el narrador imagina que esta es ciega: Después de un largo intervalo me dijo:

—Yo lamento que mi hija no pueda escuchar su música.

No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta que una ciega podía oír [...]. (p. 46)

Por variados caminos, en múltiples textos («El acomodador», «Las Hortensias», «Menos Julia», etc.) la visión y la ceguera se hacen presentes en la escritura de Felisberto.

6. En el balcón



Aunque previamente hubiera tenido una presencia tan fundamental como la que tuvo en *Romeo y Julieta* —piénsese que la llamada *balcony scene* del Acto II es una de las más conocidas del conjunto de la obra shakespeariana—, recién el siglo XIX, con su recomposición de lo decible —con ese nuevo reparto de lo sensible que vuelve enunciables y visibles objetos, hasta entonces, considerados indignos de existencia poética—, hizo del balcón un objeto discursivo lo suficientemente autónomo como para que dos obras maestras llevaran por título «Le balcon». Dicho de otro modo, así como el siglo XIX eleva a la categoría de protagonista trágica a una muchacha provinciana sin prosapia ni virtudes particularizantes, así como ese siglo hace de gatos, pipas y hurgadores los objetos del canto del poeta —o de una ciudad hace su capital: París, capital del siglo XIX—, de modo comparable, en este siglo, el balcón pasa a ser algo más que un *locus amoenus* o que un simple telón de fondo.

En orden cronológico, el primer «Le balcon» es un poema de Baudelaire, rememoración de una mujer amada, madre y amante («Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses» dice el primer verso), evocada en la intimidad ardiente («Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon») y en el espacio aéreo del balcón («Et les soirs au balcon, voilés de vapeur rose»).

La crítica más consabida ha señalado el doble carácter del balcón: por un lado, espacio exterior expuesto y opuesto al espacio interior y

20. Cf. nota 2.

protegido de la casa; por otro lado, espacio fronterizo, pasaje, umbral por el que se pasa de un adentro a un afuera, o que permite permanecer en un ámbito que anula tal oposición.

Aunque de ningún modo pueda descartarse que «El balcón» de Felisberto Hernández juegue hasta el absurdo —el suicidio del balcón en lugar del de los amantes— con el balcón como *locus* amoroso consagrado por el canon shakespereano o baudelaireano, en este caso exploremos otra hipótesis.

7. Baudelaire, Manet, Felisberto y una visita a una muchacha montevideana

Roberto Calasso afirma, de modo quizás un poco abrupto, que el momento de mayor proximidad entre Manet y Degas se produjo cuando Manet pidió a Degas que le entregara los dos volúmenes de Baudelaire que le había prestado, prometiéndole que se los devolvería pronto.²¹

Por otra parte, Calasso recuerda la amistad entre Baudelaire y Manet. Recuerda el inquietante elogio del poeta al pintor: «vous n'êtes que le premier dans la décrepitude de votre art», la predilección baudelaireana por Constantin Guys como «peintre de la vie moderne», la ejecución, dos años después del ensayo baudelaireano sobre tal figura, de «La musique aux Tuileries», cuadro de Manet que «parece ser una puesta en obra cuidadosa y espléndida» de las sugerencias de Baudelaire, cuyo retrato queda encerrado «como en una marquetería», entre la muchedumbre de las *Tuileries* que pinta Manet (pp. 237-238). En este sentido, a menudo se han buscado confluencias entre el poema de Baudelaire y el cuadro de Manet.

Con ánimo semejante aunque con bases disímiles, cabe considerar posibles vínculos entre la pintura de Manet y el cuento de Felisberto, aunque previamente se atiendan otras filiaciones.

Tempranamente, la crítica difundió las circunstancias que habían dado lugar a «El balcón». Se supo entonces que en 1940 Felisberto visitaba con frecuencia el servicio psiquiátrico del Hospital Vilardebó y del Hospital Pereira Rossell, donde trabajaba su amigo el doctor Alfredo Cáceres. Un mediodía de calor, Felisberto acompañó al médico a una consulta domiciliaria en la Ciudad Vieja (Dei Cas, 1975). La paciente era una muchacha gordísima y muy joven que vivía acostada en la trastienda del negocio de sus padres; Cáceres cuenta que Felisberto atravesó la primera sala donde estaba el comercio y al cruzar la arcada que separaba la trastienda con una cortina, quedó sorprendido al encontrarse en una pieza sin una sola



21. *La folie Baudelaire*, Roberto Calasso, Gallimard, 2011, p. 334, traduc. Jean-Paul Man-ganaro.

ventana, iluminada con luz artificial y pintada de verde. La muchacha estaba acostada, sufría de hidropesía y aparecía «violentamente» blanca en un cuarto «totalmente pintado de verde». Al retirarse, Felisberto expresó a Cáceres su perplejidad de que un ser pudiera vivir sin luz natural, agregando que a esa mujer «le hacía falta una ventana» y prometiendo: «voy a escribir un cuento». Cáceres concluía su testimonio diciendo que en cuarenta y ocho horas estaba escrito el cuento magistral de la mujer que se enamora del balcón.²²

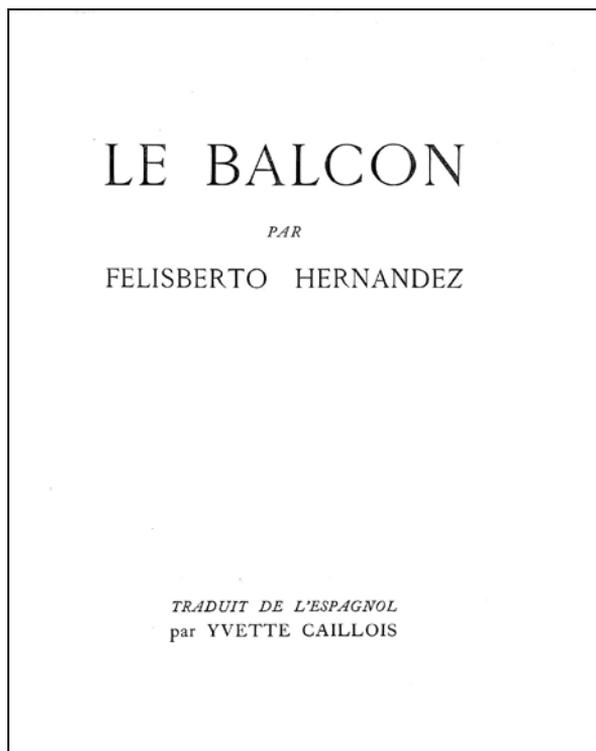
Desde nuestra perspectiva, esta genealogía no es contradictoria ni incompatible con los lazos que proponemos atender: nada impide que una circunstancia como la narrada por Alfredo Cáceres se combine y se potencie con el recuerdo poderoso de una pintura, vista por entonces, tal vez solo como reproducción, claro está, pero de memoria perdurable. Recuérdese que, en esos años, la reproducción de obras de arte era práctica corriente de suplementos periodísticos y de revistas de distribución masiva, como era corriente el comercio de sus copias, que decoraban paredes hogareñas, como luego lo hicieron los afiches y pósteres» comprados en los museos.

Más precisamente, en setiembre de 1939, se exhibe en Montevideo «La pintura francesa de David a nuestros días», exposición que también pasa por Río de Janeiro y por Buenos Aires. La colección no incluye «Le balcon», aunque sí otras obras de Manet: «Bouquet de lilas dans un vase de cristal», «Odalisque» y «Étude pour Olympia»; meses más tarde, en mayo de 1940, la exposición vuelve a presentarse en Montevideo, pero ahora llega con una muestra más amplia que la de 1939, la misma que la exhibida hasta poco antes en Buenos Aires, según afirma el nuevo catálogo que la acompaña y que explica que la ampliación responde al enorme interés despertado meses antes en el público montevideano la primera muestra. Tampoco en esta segunda ocasión se exhibe en Montevideo «Le balcon», aunque sí se agregan otras obras de Manet. Sin embargo, ahora, la muestra pictórica viene acompañada de una numerosa exposición —más de cinco mil volúmenes— de libros franceses que, de un modo u otro representan novedades editoriales y se vinculan con la exhibición de pintura.²³

22. Sigo de cerca el testimonio de Alfredo Cáceres publicado por Norah Girdali y mantengo las comillas que Cáceres empleó para referir las palabras proferidas por Felisberto para describir a la joven y la habitación.

23. Entre las obras de Manet agregadas en esta segunda exposición, figuran: “Portrait de Monsieur et Madame Auguste Manet”, “Les pivoines”, “Le ‘skating’”. La muestra es apabullante, viene obra de Cézanne, Corot, Daumier, David, Degas, Ingres, Delacroix, Gauguin, Géricault, Van Gogh, Millet, Monet, Renoir, Vlaminck, Utrillo, Picasso, Matisse, Braque, Bonnard, Derain, Rousseau, Sisley, Balthus y otros. Las bibliotecas de la Universidad de la República conservan catálogos de las dos instancias montevideanas y de la porteña. También, cf.: arts-graphiques.louvre.fr/detail/expositions/0/1655-La-Pintura-Francesa-de-David-a-nuestros-dias.

En 1947, en el N.º 1 de *La Licorne* en París, Susana Soca publica el cuento de Felisberto en francés junto a, entre otros, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Jorge Luis Borges.



Por otra parte, téngase en cuenta que la pintora Amalia Nieto y Felisberto Hernández, aunque se separan en 1943, habían pasado varios años juntos. Y, si bien en carta desde París a Paulina Medeiros, Felisberto cuenta a su amiga que Susana Soca publicará «El balcón», «escrito en tu casa»²⁴, no hay que olvidar que, en aquellos años en que tuvo lugar la escritura de «El balcón», Felisberto Hernández también visitaba dos o tres veces por semana a Jules Supervielle, en su casa en Carrasco. De igual modo, téngase presente que entre los organizadores de las exposiciones montevidéanas de «La pintura francesa de David a nuestros días» de 1939 y de 1940, estuvo otro Supervielle, Luis Julio, a la sazón director de l'Alliance française de Montevideo y, en esa calidad, activo promotor de la muestra. Puede decirse que no faltaban oportunidades para que Felisberto Hernández entrara en conocimiento, a través de reproducciones, de la pintura «Le balcon».

De hecho, el destino público de «El balcón» está, en aquellos años, vinculado a la figura de Jules Supervielle. Dos meses antes de que el suplemento literario de *La Nación* publicase este cuento, Supervielle presenta a

24. La carta de Felisberto a Paulina lleva la fecha del 7/1/1947; «El balcón» había sido publicado una primera vez por *La Nación*, en diciembre de 1945. Según la propia Paulina, ella y Felisberto se conocieron en 1943; Alfredo Cáceres da 1940, como fecha de la visita a la muchacha enferma de la Ciudad Vieja. Cabe insistir en que esta última fecha coincide con la segunda exposición de pinturas y libros franceses.

Felisberto en una reunión organizada en Amigos del Arte; en esa oportunidad, ese texto todavía inédito es leído a la asistencia por su autor. Tres años más tarde, ahora en París, en el Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, Supervielle organiza una nueva presentación de Felisberto; nuevamente, el texto leído fue «El balcón». Finalmente, poco después, sucede su edición en francés, en *Les Cahiers de la Licorne*, la revista de Susana Soca.

Si la visita a la muchacha hidropésica de la Ciudad Vieja incentivó, e incluso condicionó, la escritura de «El balcón», igualmente es dable reconocer en este relato elementos provenientes del cuadro «Le balcon» de Manet. Creemos que no faltaron oportunidades a Felisberto, en el Montevideo (y Buenos Aires) de los años 30 y 40, de entrar en contacto con esa obra, y de quedar bajo su fuerza.

8. Un balcón y sus personajes

Previsiblemente, en «El balcón» de Felisberto Hernández se encuentran las imágenes radicalmente figurativas que caracterizan su escritura: «Me sorprendió ver, en el largo corredor, un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo» (*OC II*, 47). No falta pues en esta narración el ya mentado talento de Hernández para reconfigurar inéditamente, mediante metáforas y comparaciones, el mundo de los objetos, en este caso, sombrillas como «plantas de invernáculo».

Sin embargo, la proximidad entre ambas obras, la de Felisberto y la de Manet, se percibe en rasgos más específicos, que hacen al conjunto y a detalles.

En primer lugar, cabe reparar en el número y la índole de los personajes que intervienen en las dos obras. Dejando de lado el balcón propiamente dicho, y ateniéndonos a los individuos humanos, en ambas obras la representación se concentra en tres personajes principales y uno secundario.

En el relato de Felisberto, se trata del «yo narrador», pianista invitado por un anciano que vive con su hija. En el ámbito de la casa, ámbito en donde fundamentalmente transcurre el relato, se encuentra también una criada. Si bien se habla de otros personajes (Úrsula, hombre que pasa), se trata de individuos ficticios, creados por la hija del anciano, o de individuos fuera de la escena doméstica. En la pintura de Manet, se encuentran tres personajes en primer plano: Berthe Morisot, cuñada y modelo recurrentemente pintada por Manet, la joven violinista Fanny Claus y el pintor Antoine Guillemet.

A esta compartida composición basada en tres personajes principales, se agrega un personaje secundario con comunes rasgos. En casa del anciano del relato de Felisberto, hay una criada que es presentada así:

Se abrió la puerta por donde yo había entrado y apareció el anciano seguido por una sirvienta tan baja que yo no sabía si era niña o enana. Su cara roja aparecía encima de la mesita que ella misma traía en sus bracitos (p. 49).

Como se recordará, avanzado el relato, este personaje recibe nombre —Tamarinda— y el narrador la llamará «la enana».

En la pintura de Manet, los tres personajes —Berthe Morisot, Fanny Claus y Antoine Guillemet— se encuentran sobre el balcón inundado de luz; en un segundo plano oscuro —el interior de la casa— se ve una figura pequeña, difícil de discernir por la falta de luz del espacio en que se encuentra: ¿niño o enano? Lo bastante seguro es que se trata de un criado, que carga con una tetera. Con respecto a esta figura, dice Michel Foucault cuando describe este cuadro, en un magistral estudio sobre el que volveremos más adelante: «on distingue à peine un très vague reflet d'objet métallique, une théière qui est là avec un petit garçon qui la porte mais c'est à peine visible».²⁵

En otras palabras, para Foucault, en la penumbra del cuadro, se encuentra un «petit garçon» que lleva una tetera, lo que, por la índole burguesa del cuadro, hace difícil que se trate de un hijo de la casa.

Llaman entonces la atención estos cuatro elementos compositivos compartidos: el balcón, tres personajes fundamentales (dos mujeres y un hombre en un caso; dos hombres y una mujer en el otro) y un personaje secundario, un criado (niño en un caso, niña o enana en el otro). Accesoriamente, puede agregarse que en «Le balcon» aparece un perro diminuto, a los pies de Berthe Morisot, mientras que en «El balcón» aparece la araña, en la habitación de la protagonista.

A estos paralelismos compositivos agregaremos las compartidas sombrillas, presencia sorprendente en el relato de Felisberto: recuérdese cómo el narrador encuentra en «el largo corredor, un gran número de sombrillas abiertas». Si el encuentro con estas sombrillas sorprende al narrador —él mismo así lo declara—, el lector también se sorprende durablemente por la inusitada comparación de las sombrillas de distintos colores con «grandes plantas de invernáculo».

Más tarde en el relato, la presencia de las sombrillas se normaliza relativamente: el anciano explica que la mayor parte de las sombrillas son regalo de él, que a su hija le gusta tenerlas abiertas para ver los colores, y que cuando el tiempo está bueno, la muchacha elige una y da una vueltila por el jardín (p. 47); por su parte, el narrador cuenta: «Después del enojo, ella había ido al comedor y al rato salió al jardín bajo una sombrilla color salmón con volados de gasa blanca» (p. 53). Sin embargo, avanzado el relato, las sombrillas vuelven a adquirir extrañeza, al contar el narrador que «al pasar por el corredor tenía miedo de pisar una sombrilla» (p. 54). Igualmente es extraño el rito fúnebre en que estas participan, cuando, una vez muerto el balcón, la muchacha manda «cerrar todas las sombrillas» (p. 56), con su consiguiente efecto en el narrador: «Era angustioso ver el corredor sin sombrillas» (p. 57).

25. Michel Foucault, “La peinture de Manet”, conferencia de Foucault en Túnez, publicada por Maryvonne Saison, en *Michel Foucault, un regard*, Seuil, 2004.

La presencia cuasi sensible de las sombrillas que no solo semejan plantas sino que, de ser pisadas, parecen más pasibles de lastimarse que de romperse, puede ser inscripta dentro del movimiento general que, en Felisberto, anima los objetos. Esta inscripción no es incompatible con el lazo que las sombrillas felisbertianas tienden hacia las pinturas del llamado impresionismo.

En efecto, en estas obras pictóricas, la sombrilla aparece como un frecuente atributo femenino, y sin que esto pueda simplemente interpretarse como una voluntad mimética, de respeto a una moda. Véanse si no algunos ejemplos, en que la figura femenina aparece provista de una sombrilla: «La promenade» de Claude Monet, cuadro también conocido como «La femme à l'ombrelle»; «Femme à l'ombrelle tournée à la gauche» (Claude Monet); «Aux Tuileries, la femme à l'ombrelle» (Edgar Degas); «Lise à l'ombrelle» (Auguste Renoir).

En estas pinturas emblemáticas no se trata, como en otras muchas, de pintar simplemente una escena en que una mujer lleva una sombrilla, como sucede en decenas de casos («Coquelicots à Argenteuil», «Femmes au jardin», «Femme au jardin», «Paysage d'été», etc.), sino que puede pensarse que se trata de algo más fundamental: crear lo que Baudelaire llama «un poncif»²⁶, un lugar común, una figura pasible de repetirse indefinidamente.

Si admitimos este lugar común forjado por la pintura francesa del siglo XIX (y sin que esto signifique una mengua de lo que esta deba a «La sombrilla» de Goya), pueden verse con otros ojos las sombrillas de «El balcón» de Felisberto Hernández, tanto más que en «Le balcon» de Manet, otra sombrilla ocupa un lugar destacadísimo.

Hasta donde pude ver, por lo menos en tres oportunidades, Manet pinta sombrillas. En un caso, se trata de lo que recién llamé «poncif» o pintura de género: en «Le printemps», Manet retrata una mujer de perfil, con una sombrilla abierta, cuyo mango está apoyado sobre su hombro. En otras dos oportunidades —«La serre» y «Le balcon»—, las sombrillas reposan, cerradas, en el regazo de una mujer.

En «Le balcon», la sombrilla descansa bajo el brazo de la violinista Fanny Claus que, de pie, se coloca o se quita unos guantes amarillos.

Por razones cromáticas y de composición, esta sombrilla, aunque cerrada, dista de pasar inadvertida. En su estudio sobre Manet, Michel Foucault señala cómo este pintor invierte las convenciones cromáticas, en particular en «Le balcon»:

tout le tableau est en noir et blanc avec comme seule couleur non noire et blanche, comme couleur fondamentale, le vert. Or, c'est une inversion même de la recette qui était celle du quattrocento, où les grands éléments architecturaux devaient être plongés dans l'ombre, représentés simplement en sombre, avec des personnages qui, eux, portaient des couleurs, ces grandes robes bleues, rouges,

26. Cf. Charles Baudelaire en «Du chic au poncif» en Salon de 1846, *Curiosités esthétiques*, Paris: Calmann Lévy, 1985, pp. 156-157.

vertes [...] Là, vous avez tout le contraire, les personnages sont en noir et blanc et les éléments architecturaux, au lieu de être noyés dans la pénombre, sont au contraire exaltés et ressortis en quelque sorte par la vert criard de la toile.

De lo señalado por Foucault a propósito de «Le balcon», se desprende que la sombrilla que sostiene Fanny Claus, por su color verde, no solo se destaca sobre el vestido blanco del personaje, sino que luce exactamente el mismo color que los elementos estructurales del cuadro: en primer lugar, el balcón propiamente dicho, es decir, la estructura metálica, el herraje cuadrangular, que Manet pinta de verde; pero también las persianas verticales que separan el interior de la casa y el balcón.

Fuera de esta estructura verde que enmarca el balcón pintado por Manet y el cuadro «Le balcon» —sobre esta interpretación de Foucault volveremos más adelante—, solo dos objetos gozan de ese verde: una breve gargantilla de Berthe Morisot y la sombrilla cerrada. (Ni siquiera las plantas del macetón son, como sería esperable, verdes.)

Igualmente, cabe detenerse en el verde empleado por Manet, que Foucault llama «vert criard», verde chillón, y «vert strident», verde estridente. En similar vena, Stéphane Guégan, historiador y crítico de arte, se refiere a un «vert terrible» que «recuerda “Le balcon” y su modernidad agresiva».²⁷ Verde chillón, verde estridente, verde terrible.

El nombre «verde» abunda en los textos de Felisberto. Si nos remontamos a *Por los tiempos de Clemente Colling*, y particularmente al pasaje antes citado en donde se medita sobre la «orgía y lujuria de ver», se reparará en que el narrador imagina «el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo el ala de luz de una portátil de pantalla verde que diera sobre un libro» (p. 43). El verde aparece entonces, en un lugar bastante clave, dentro de ese relato.

En el cuaderno mecanografiado que se conserva en el archivo universitario mencionado²⁸ con una versión de *Por los tiempos de Clemente Colling*, aparecen numerosos trazos (simples rayas) de crayola, exclusivamente verdes.

En cuanto a «El balcón», el narrador dice atravesar «penumbras de reflejos verdosos»; el balcón de invierno tiene una pared de vidrios de colores, detrás de los cuales pasan los transeúntes, el narrador había acertado a pasar tras el vidrio color verde (p. 49), también hay una «pantalla verde [que] ya daba sobre un mantel blanco» (p. 49), como hay un transeúnte «con un sombrero verde de alas tan anchas como las que usan los mejicanos» (pp. 53-55).

De estas presencias del verde en el cuento de Felisberto Hernández, seguramente la más sugestiva sea la «pantalla verde» que da contra «un

27. Stéphane Guégan, *Manet, inventeur du moderne*, Gallimard-Musée d'Orsay, 2011.

28. Cf. SADIL, FHCE, UdelAR.

mantel blanco», ya que remite al paraguas verde apoyado sobre el vestido blanco de Fanny Claus, en la pintura de Manet, tanto más que la prenda blanca es capital en ambas obras.

En efecto, como es conocido, los pintores impresionistas se abocaron a pintar los paños —organzas, sedas, organdíes, gasas, tules, encajes, bordados— de colores claros, en particular de color blanco, de las vestimentas femeninas. De este afán por pintar la luminosidad atrapada en las telas claras, dan cuenta una serie de cuadros emblemáticos, de los que solo nombraré una mínima parte: los ya nombrados «Lise à l'ombrelle» de Renoir, «La promenade ou La femme à l'ombrelle», «Femmes au jardin», «Femme au jardin», «Le déjeuner sur l'herbe», todos ellos de Monet que, inclusive, llega a pintar a su amada Camille en su lecho de muerte, ya envuelta en una refulgente mortaja blanca («Camille sur son lit de mort»). Por su lado, Manet hace refulgir el blanco en los vestidos de los personajes de «La lecture», «Printemps», «La maîtresse» (retrato de Jeanne Duval, la amante de Baudelaire) y en «Le repos», bellissimo retrato de Berthe Morisot, entre otros muchos.

El blanco, como lo adelantaba el fragmento de Foucault antes citado, estalla en «Le balcon», sobre todo en los vestidos de los dos personajes femeninos, y en particular en la figura de Berthe Morisot que ocupa el primer plano y opaca a la otra mujer representada, de blancura menos esplendorosa.

En «El balcón», la blancura del atuendo se materializa en el camisón, varias veces nombrado, de la muchacha protagonista. Véase si no, lo que dice la propia muchacha:

—Yo compongo mis poesías después de estar acostada —ya, en la tarde había hecho alusión a esas poesías— y tengo un camisón blanco que me acompaña desde mis primeros poemas. Algunas noches de verano voy con él al balcón. El año pasado le dediqué una poesía.

Había dejado de comer y no se le importaba que la enana metiera los bracitos en la mesa. Abrió los ojos como ante una visión y empezó a recitar:

—A mi camisón blanco.

[...]

De pronto dijo «balcón» para rimar con «camisón», y ahí terminó el poema.» (p. 50-51)

El camisón blanco del personaje femenino vuelve a hacerse presente en el final del relato, cuando ya «viuda del balcón», recibe en su habitación una especie de visita de condolencias del narrador:

Ella levantó los párpados. Después echó a un lado las cobijas y se bajó de la cama en camisón. Iba hacia la puerta que daba al balcón, y yo pensé que se tiraría al vacío. Hice un ademán para agarrarla; pero ella estaba en camisón. (p. 58)

(En una versión mecanografiada de este texto, preservada en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras, con correcciones a mano, figura, agregado y tachado: «—Siempre en camisón—»²⁹.)

Volvamos a «Le balcon» y recordemos lo observado acerca del juego cromático entre el «verde chillón» (M. Foucault) o «verde terrible» (S. Guégan) y el blanco esplendoroso del vestido de Berthe Morisot; volvamos también al origen atribuido a «El balcón», al testimonio de Alfredo Cáceres y a las comillas que empleó para recordar las palabras de Felisberto, en ocasión de la visita a la paciente de la Ciudad Vieja: «violentamente blanca» y «totalmente pintada de verde» (cf. supra).

Por cierto, los paralelismos y las coincidencias entre «Le balcon» y «El balcón» que aquí me empeño en destacar no pretenden negar las diferencias que también gobiernan ambas obras.

El efecto bufo, el absurdo que gobierna el desplazamiento del amor *en* un balcón al amor *por* un balcón se potencia con una poesía que se sostiene en rimas que son ripios, como «balcón» y «camisón». Ese es, uno diría, Felisberto y su humor disparatado.

No obstante, esto no quita que en esos desplazamientos hacia lo absurdo, permanezca una referencia a una obra como «Le balcon» de Manet, con sus rasgos más restallantes presentes, aunque corridos de lugar. Ese corrimiento hacia lo disparatado que realiza Felisberto no impide que ambas obras también se encuentren en un plano profundo.

9. Miradas volcadas hacia lo invisible

Michel Foucault, en el estudio que dedica a Edouard Manet, discute el lugar de precursor del impresionismo, que la historia del arte suele atribuirle a este pintor. Manet, según Foucault, hizo mucho más que permitir la llegada del impresionismo: permitió nuestra modernidad pictórica.

Analizando diez obras, entre las que «Le balcon» es destacada, Foucault muestra cómo, más que simplemente preceder a los pintores impresionistas (por sus nuevas técnicas de color, relativamente puros, por sus formas de iluminación y de luminosidad hasta entonces desconocidas), Manet trastoca las convenciones pictóricas instaladas en el Quattrocento, planteando así las bases que dieron lugar al conjunto de la pintura moderna.

Desde el Quattrocento, afirma Foucault, la tradición pictórica occidental estipulaba que debía pasar inadvertido el hecho de que la pintura estaba posada o inscripta sobre cierto fragmento del espacio que podía ser una pared, en el caso de un fresco, o un soporte de madera, o un lienzo o inclusive un pliego de papel. Se trataba de hacer olvidar que la pintura descansaba sobre

29. SADIL, FHUCE, UdelaR.

una superficie más o menos rectangular, un plano con dos dimensiones, y se trataba de sustituir este espacio material sobre el que se asentaba la pintura, por un espacio representado que negaba, en cierta forma, el espacio sobre el cual se pintaba. Por esto, dice Foucault, esta pintura, desde el Quattrocento, ha intentado representar las tres dimensiones, siendo que estaba planteada sobre un plano con dos dimensiones. Se privilegiaban entonces, en toda la medida de lo posible, las grandes líneas oblicuas o las espirales, para enmascarar o negar el hecho de que la pintura se encontraba inscrita en el interior de un rectángulo o de un cuadrángulo de líneas rectas; igualmente, se intentaba representar una iluminación interior o exterior al cuadro, de manera de negar o de esquivar el hecho de que la pintura estaba iluminada realmente por cierta iluminación real. También, prosigue Foucault, se procuraba enmascarar el hecho de que el cuadro es un fragmento de espacio ante el cual el espectador puede desplazarse, que puede rodear; por eso, el Quattrocento fijaba cierto lugar para el espectador, lugar a partir del cual se podía y se debía mirar el cuadro. En ese sentido, el escándalo moral que provocó «Olympia» en el Salon de 1865 —atacada por burgueses que intentan lacerarla a paraguazos— fue una manera torpe de formular el escándalo estético: el espacio achatado (sin perspectiva) como en una pintura a la japonesa, la fealdad de la mujer y, sobre todo, una iluminación violenta que golpea de frente, desde el lugar en que se encuentra el espectador, como si no hubiera tres elementos (la desnudez del personaje, la iluminación y nosotros espectadores del juego de la luz y de la desnudez), sino dos elementos: la desnudez y nosotros que con nuestra mirada la iluminamos.

Estudiando «Le balcon», Foucault afirma que en esa pintura se encuentra una combinación de todo lo que él venía observando en los otros cuadros: las persianas de un verde «chillón» «estridente» («criard» y «strident» son, como se dijo, los adjetivos que Foucault emplea para ese verde), con numerosas líneas horizontales que bordean el cuadro, muy notoriamente estructurado por líneas verticales y horizontales (la propia ventana, que replica muy exactamente al lienzo, reproduciendo sus verticales y sus horizontales; el herraje que también las reproduce). Lejos de pretender que se olvide el rectángulo sobre el que está pintando, Manet no hace más que reproducirlo, insistiendo en él, multiplicándolo en el interior mismo del cuadro.

En cuanto al uso del color, remito a lo ya dicho en estas páginas, acerca de la inversión que se produce en «Le balcon» y al particular juego del blanco y del verde. Con todo, agregaré ahora una comparación, estremeceadora si la oímos desde «El balcón» del pianista Felisberto y de su narrador, también pianista. En efecto, dice Foucault de los tres personajes de «Le balcon» de Manet: «ils sont là: deux blanches, une noire, comme trois notes de musique», refiriéndose directamente al colorido de las vestimentas —dos blancas, una negra como tres notas de música— de Berthe Morisot, Fanny Claus y Antoine Guillemet.

Respecto de la luz, Foucault observa que este cuadro da, a través de la ventana, en una profundidad, pero que esta es esquivada, puesto que se trata de un espacio oscuro, en el que apenas se distingue el reflejo metálico de la tetera llevada por el niño sirviente. Todo ese gran espacio vacío —el interior de la casa— nos es invisibilizado, nos es absolutamente invisible, porque toda la luz está afuera, en el efecto de contraluz. En lugar de tener un cuadro, dice Foucault, en que la luz y la sombra se mezclan, tenemos un cuadro en el que toda la luz está delante de este y toda la sombra está del otro lado del cuadro, como si la verticalidad del lienzo separara un mundo de sombra que está tras el cuadro y un mundo de luz que está delante de este.

Los tres personajes, prosigue Foucault, están suspendidos, entre la oscuridad y la luz, entre la habitación oscura y la luz del día, y los tres miran intensamente hacia algo que nosotros no vemos, los tres miran en tres direcciones diferentes (uno hacia la izquierda, uno hacia la derecha, uno hacia delante): los tres están absortos en un espectáculo intenso que para nosotros, espectadores del cuadro, permanece siempre invisible, como en un estallido de la mismísima invisibilidad.

A esta demostración de lo invisible no parece estar ajena, concluye Foucault, la variación que Magritte hizo de «Le balcon» de Manet, en donde ubicó tres ataúdes en el lugar de los tres personajes. (De hecho, en esta pintura, Magritte no ubica tres sino cuatro ataúdes, es decir, que Magritte no olvida, como sí parece hacerlo Foucault en este pasaje de su análisis, al sirviente infantil, en el segundo y oscuro plano.)

Esta obra de Magritte —«Perspective (Le balcon de Manet)»— es de 1950, posterior a la publicación de «El balcón» de Felisberto. Su vínculo con el cuadro de Manet dista de ser laxo o elusivo, y no solo por lo que declara su título, sino por la semejanza compositiva y cromática (si bien el blanco se ausenta). Por eso, es tan llamativa la sustitución de los cuatro personajes por cuatro ataúdes.

Cabe conjeturar que con pocos años de diferencia y en dos bordes del océano, Felisberto y Magritte captaron y devolvieron, cada uno a su modo, la carga luctuosa que Manet pintó en esa escena elegante, vaporosa, estival, doméstica.

10. A la vista e invisible

Tan empobrecedor como leer a Felisberto en clave exclusivamente dramática y trascendente sería leerlo en clave exclusivamente humorística. Como en Onetti, ambas dimensiones se encuentran entretejidas y no siempre es fácil destrenzarlas. Por cierto, «El balcón» mueve a risa y sobra decir por qué. Sin embargo, simultáneamente, va presentándose un mundo enclaustrado o encriptado —el espacio doméstico enigmático y fúnebre— en donde se encuentran «el pobre anciano» (p. 57), «la pobre

muchacha» (p. 57) la «niña o enana» y el narrador. Piénsese que, si el narrador y el anciano logran salir de esa cripta doméstica, la muchacha tiene su salida vedada por una fuerza tan inexplicada como invisible.

En el comienzo de la historia, cuando el anciano se acerca al narrador y se lamenta de que su hija no pueda oírlo tocar el piano, el narrador baraja varias razones, antes de «detenerse» en una:

No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta que una ciega podía oír, que más bien podía haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad; y de pronto me detuve en la idea de que podría haberse muerto. (p. 46).

Aunque inmediatamente descartada como explicación —«Sin embargo, aquella noche yo era feliz, sin ruido y yo iba atravesando, con el anciano, penumbras de reflejos verdosos» (p. 46)— la hipótesis sobre la muerte de la muchacha protagonista no es negada sino, más bien, abandonada.

Si no se trata, o si no se trata solamente, de las visitas que un pianista solitario y glotón hace a casa de un anciano y de su hija loca, habrá que admitir que eso de lo que se trata, como en el cuadro de Manet, se nos escapa: está de nuestro lado y se nos escapa. Está del lado por donde nosotros transitamos, ese lado que, por convicción o por pereza, llamamos «realidad», y se nos escapa.

Entonces, salvo que se entienda el relato de Felisberto Hernández como una humorada sobre una muchacha desquiciada que colecciona sombrillas, hace versos y se enamora de un balcón, habrá que admitir que, como en «Le balcon», en «El balcón» todo está a la vista, en la superficie y sin honduras supuestamente atesoradoras de verdades. Sin embargo, lo que sucede, lo que podría ser objeto de comprensión a través de su narración verosímil, nos está vedado. Así como «Le balcon» nos muestra que se nos está escapando el espectáculo que absorbe intensamente la atención de los personajes, «El balcón» nos muestra y nos escamotea todo lo que deberíamos poder ver, para poder entender.

