



El aprendizaje  
del misterio  
en *Por los tiempos  
de Clemente Colling*,  
de Felisberto  
Hernández

Marta Spagnuolo

[http://www.letralia.com/ed\\_let/felisberto](http://www.letralia.com/ed_let/felisberto)

**E**ditorial  
**L**etralia  
[letralia.com/ed\\_let](http://letralia.com/ed_let)

*Colección Ensayo*  
*Internet, julio de 2006*

**Escribir es un arte**

pero también es un oficio y una profesión. El poder de llevar la creatividad al nivel de una obra maestra encaja en la primera definición; el manejo apropiado de herramientas en la segunda; corresponde a cierto carácter de escritores intentar que la tercera se desarrolle en un esquema que no interrumpa al arte ni al oficio.

Uno de los objetivos últimos de la literatura —obviamente, no el único— es publicar. Ver el propio nombre impreso puede ser alimento para el ego, pero también es la culminación de un proyecto que tuvo en un principio sus planos y coordenadas como cualquier otro.

Pero el mundo está cambiando y el papel no es soporte suficiente para la inquietud humana. En un lapso relativamente corto, el nuevo medio de comunicación que es Internet ha entrado en nuestras vidas y las ha revuelto, provocando rupturas en las fronteras de los paradigmas y concibiendo novedosas manifestaciones en todos los órdenes. La literatura no ha escapado a ello.

Para respaldar la obra de los escritores hispanoamericanos, la revista Letralia, Tierra de Letras, ha creado la **Editorial Letralia**, un espacio virtual para la edición electrónica. La **Editorial Letralia** conjuga nuestra concepción de la literatura como arte, oficio y profesión, y la *imprime* sobre este nuevo e intangible papiro de silicio.

Los libros que conforman las colecciones de la **Editorial Letralia** en los géneros de narrativa, poesía y ensayo son en su mayoría inéditos. Se acompañan con magníficas ilustraciones de artistas contemporáneos, muchos de ellos también *inéditos*. Pueden ser leídos en formato de texto o en HTML, y cada uno tiene su propio diseño. La tecnología le permitirá no sólo leer el libro que seleccione, sino además comentar con el autor o con el ilustrador sus impresiones sobre el trabajo.

La **Editorial Letralia** *imprime* sus libros desde la pequeña ciudad industrial de Cagua, en el estado Aragua de Venezuela. Nació en 1997 como un proyecto hermano de la revista Letralia, Tierra de Letras y es la primera editorial electrónica venezolana.

Reciba nuestra bienvenida y siéntase libre de enviarnos sus sugerencias y opiniones. A los escritores que nos visitan, les animamos a participar de esta iniciativa con toda la fuerza de sus letras.

## Sobre la autora

Marta Spagnuolo es una investigadora y docente argentina nacida en Colón, Buenos Aires, en 1942. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Ha publicado *Historias de Maizales* (cuentos), Paraná, Editorial de Entre Ríos, 1990; *Tres visiones del encuentro de dos mundos* (ensayo sobre Ruy Díaz de Guzmán, Bernal Díaz del Castillo, Inca Garcilaso de la Vega), Buenos Aires, FAIGA, 1992; *Fray Mocho, el estilo matrero* (ensayo), Paraná, Editorial de Entre Ríos, 1992); *El aprendizaje del misterio. Análisis de* Por los tiempos de Clemente Colling, *de Felisberto Hernández* (Buenos Aires, El Arca, 1996); *Claro el afán* (Poesía), Pergamino, Sopeña Hnos. 1995); *La lectura, recurso básico para el desarrollo humano, sociocultural y económico* (Buenos Aires, ABA, 2005).

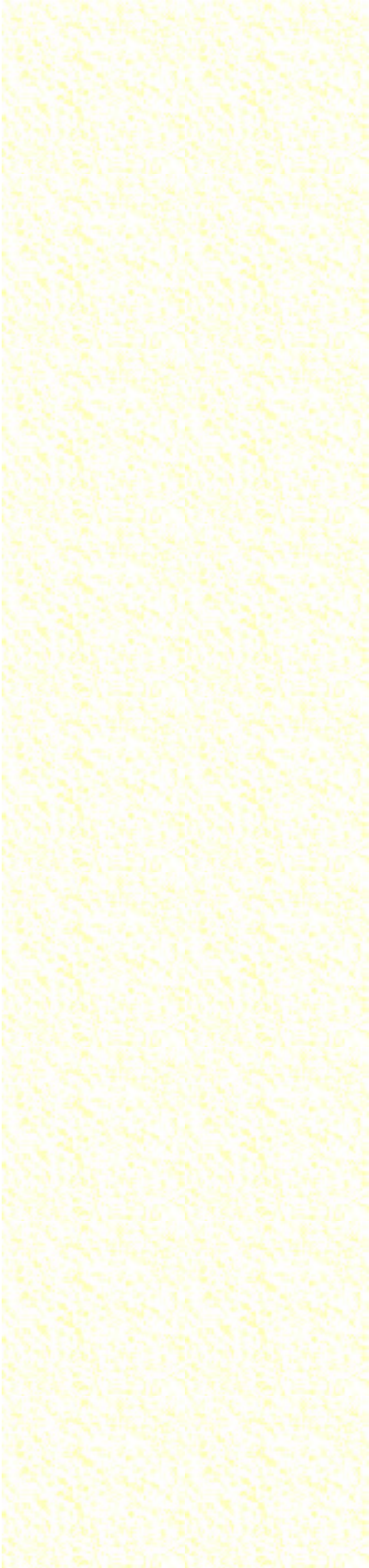
Varios de sus cuentos y poemas integran las antologías *Letras de Oro 2003* (Buenos Aires, Honorarte, 2004); *Antología de la llanura pampeana* (Buenos Aires, Colihue, 2000); *Narradores de la tierra mía* (Buenos Aires, El Francotirador, 1997); *Poetas de la Norpampa* (Pergamino, 1996).

Ha obtenido numerosas distinciones, entre ellas: Primer Premio Concurso de Ensayo Fundación el Libro en el V Centenario del Descubrimiento de América (Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 1992), Primer Premio IV Certamen Internacional de Ensayo Breve 1995 (Banco Mercantil Argentino, Buenos Aires), Primer Premio Concurso Anual de Literatura “Fray Mocho” 1992-Ensayo (Gobierno de la Provincia de Entre Ríos), Primer Premio Concurso Anual de Literatura “Fray Mocho” 1998-Cuentos (Gobierno de la Prov. de E. Ríos.) y Segundo Premio ABA a la Educación 2004.

Artículos suyos han sido publicados en revistas como Variaciones Borges (The J.L. Borges Center for Studies and Documentation, The University of Iowa, EUA), Espéculo (Facultad Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, España) ; La Casa de Asterión (Departamento de Idiomas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Atlántico; Barranquilla, Colombia) y Jornal de Poesia (São Paulo, Fortaleza; Brasil).

Como traductora del portugués al español ha publicado sus versiones de los poemas de Floriano Martins *Por onde cai a linguagem / Por donde cae el lenguaje* (Online: Triplo V) y *Antes da queda / Antes de la caída* (Online: TriploV y Palabra Virtual). También de Floriano Martins, acaba de traducir los libros de poesía *Tres estudios para un amor loco*, *La noche impresa en tu piel* y *Teatro imposible*, de próxima publicación (2006), respectivamente por Editorial Alforja (México DF); El Pez Soluble (Caracas) y La Rana y El Perro (Caracas).

En el área académica ha dictado las asignaturas Literatura Argentina; Literatura Hispanoamericana; Gramática y Estructura del Lenguaje; Lengua, y se ha desempeñado como JTP de Composición, Teoría Literaria y Literatura de Europa Meridional.



El aprendizaje  
del misterio  
en *Por los tiempos  
de Clemente Colling*,  
de Felisberto  
Hernández

© 1996 Marta Spagnuolo.

© 2006 (primera edición electrónica) Editorial Letralia  
[http://www.letralia.com/ed\\_let](http://www.letralia.com/ed_let)

*Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio  
y que sobrepasen y confundan la explicación.*

*Antes de eso tengo que tener pensamientos firmes  
para que los hechos de poesía no los contradigan;  
aunque se vea que el hecho de poesía está confundido, no importa,  
debo hacer poesía de esa confusión.*

*Pero tengo que tener el previo pensamiento firme.*

*Felisberto Hernández: Diario del sinvergüenza.*

El presente trabajo obtuvo, en 1996, el primer premio en un concurso de ensayo auspiciado por la Fundación Banco Mercantil Argentino, institución que desapareció en 1998. Los trabajos que, junto con el de Marta Spagnuolo, merecieron en ese momento la atención del jurado —compuesto por María Esther Vázquez, Santiago Kovadloff, Rodolfo Modern y Hugo Di Florio—, fueron publicados en el volumen *Felisberto Hernández, doce ensayos sobre el relato "Por los tiempos de Clemente Colling"*, editado por el sello El Arca el mismo año en que el premio fue convocado.

Hoy en día el libro es de difícil acceso, por lo que Editorial Letralia rescata el ensayo de Spagnuolo y lo pone en manos de sus lectores.



## **Abreviaturas usadas en el texto**

**PTCC**

*Por los tiempos de Clemente Colling.*

**ECP**

*El caballo perdido.*

**TdlM**

*Tierras de la memoria.*



Una cautela generalizada evita llamar “novela” a *Por los tiempos de Clemente Colling*, y elige usar la calificación de “relato”, término ciertamente anodino. Un ejemplo: en una buena edición de obras de Felisberto Hernández titulada *Novelas y cuentos*,<sup>1</sup> José Pedro Díaz —que la anota con indiscutible autoridad—, al referirse a *PTCC*, *ECP* y *TdlM* vacila: “Las novelas —mejor debieran llamarse, quizá, relatos— de Felisberto Hernández...”. Dubitación cuya causa no explica, pero que de hecho proviene del “fundamento autobiográfico” que halla en estas tres obras de “pendiente memorialista”, a las que por fin llama “relatos extensos” y “relatos de evocación”, desacordando así con el título del volumen.



A mi juicio, *Por los tiempos de Clemente Colling* es una novela breve; no una *nouvelle* o novela corta —generalmente caracterizada por su concentración en un acontecimiento y una fábula claramente delineada—,<sup>2</sup> sino breve en el sentido de la mera extensión, pero con unidad interna suficiente para constituir una novela. Por tal razón se deja leer de manera independiente, aunque sólo adquiere plena significación si se la considera como parte de una novela más extensa de la que participa también *El caballo perdido*. Ambas partes tomadas como una totalidad constituyen una novela lírica, del tipo de las “formativas”, “de educación”, o “de aprendizaje”.<sup>3</sup>

1. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985. A esta edición corresponden las citas de las obras de Felisberto.
2. Cfr. Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 117, 278, 279.
3. En el marco de las obras de Felisberto, *PTCC* y *ECP* integran una suite de textos tonal y temáticamente vinculados, que nombro aquí por orden de publicación, sin que ello descarte que un estudio profundo de sus vinculaciones pudiera asignarles un orden diverso, discutir mi inclusión de algunos y hasta incluir otros que se me escapen: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942); *El caballo perdido* (1943); *Tierras de la memoria* (primeros fragmentos en 1944 y completa en 1963, edición póstuma); *Nadie encendía las lámparas*; *El balcón*; *Mi primer concierto*; *El comedor oscuro*; *El corazón verde* (1947); *Mi primera maestra* (1950); *La casa nueva* (1959), y el inconcluso *Diario del sinvergüenza* (1974). Todos ellos son percibidos como obra de un mismo narrador, que el lector tiende a identificar con el autor.

Llamo *novela lírica* a aquella concentrada en la experiencia subjetiva del personaje —frecuentemente un narrador en primera persona— que se revela mientras refleja el mundo de su percepción, organizándolo de una manera original en una textura de imágenes que trasciende el movimiento causal o temporal de la narrativa.<sup>4</sup> En algunas, como en *PTCC* y *ECP*, la impresión de que el autor se identifica con el narrador innominado es tan fuerte, que es difícil leerlas sin sentir que se está leyendo un relato autobiográfico. En cuanto a su tipo, con las calificaciones empleadas me refiero al *bildungsroman*, que presenta el héroe en proceso de desarrollo al cabo del cual alcanza otro estado, por lo general el de madurez.

En tanto novela de formación, el asunto manifiesto de la unidad textual constituida por *PTCC* y *ECP* es la narración del aprendizaje de un músico —un pianista—, la cual comprende dos etapas: la del ejecutante y la del conocedor de las reglas de la composición. Ambas están a cargo de dos figuras mentoras: Celina, que lo inicia en la ejecución, y Clemente Colling, que lo inicia en la armonía. (Entonces, desde un punto de vista cronológico deberían leerse en orden inverso al de su publicación;<sup>5</sup> pero pronto veremos que otro asunto más profundo se inicia en *PTCC* y concluye en *ECP*).

El desarrollo del personaje narrador se da, desde el estado de simple alumno de Celina —alumno inmaduro, un niño, que se enamora de la maestra, y que al ser castigado concibe un imperfecto sentimiento amoroso hombre-mujer que se postula como confrontación de poderes—, al de discípulo ya adolescente de Clemente Colling, a quien profesa un cariño desinteresado que en principio sólo busca penetrar en el misterio de su ciencia y luego en el de su vida total. (“Yo lo quería mucho”, dice con sencillez refiriéndose a Colling, en tanto las referencias a su amor por Celina nunca son sencillas sino tortuosas e imprecisas). De ambas etapas, interesa aquí en especial la segunda.

Conoce a Clemente Colling a través de otro discípulo, otro ciego —el Nene—, y asiste transportado al “sortilegio” de la comunicación entre ambos, “en el ambiente misterioso que hacían ellos”. (La descripción completa de este perfecto acto comunicativo, del que registra los movimientos que hacen los ciegos al hablar, distintos de “los que estamos acostumbrados a ver en las personas que tienen vista”, al igual que aquella de la comunicación dificultosa entre Colling y el

---

4. Cfr. Freedman, Ralph, *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

5. Y de hecho, así las presenta el tomo II de las *Obras completas* en seis tomos, Montevideo, Arca, 1970.

narrador durante un paseo en que este último, distraído por otros pensamientos, se atrasa y corre cómicamente detrás de las palabras de Colling “atrapando el eco y revisando apresuradamente su contenido”, son páginas prodigiosas y virtual pasto de lingüistas y semiólogos). Cuando Colling y el Nene conversan, el narrador se siente excluido, como si el ciego fuera él:

Entonces se acercaban al piano. Pero cuando hablaban de composición, y por ahí, de sensaciones sonoras, de sentimientos, del arte y de la ciencia, la conversación parecía más secreta; porque iban a lugares donde yo tenía pocos pensamientos, pocas experiencias. Sin embargo, en mi curiosidad siempre expectante, era continuamente despertado, provocado por vagas sugerencias, que si bien algunas acertaban a mezclarse en los caminos de ellos, otras me dejaban despistado, pero con la ansiedad de volverlos a encontrar.

Se halla, pues, a la vera del misterio en el cual desea penetrar. Misterio que es el *mysterion* griego, “secreto”, “ceremonia religiosa para iniciados” (de *myo*, “yo cierro”). En efecto, el mundo de signos mediante los cuales los ciegos comparten su sabiduría musical es un espacio cerrado, y se asemeja a una religión en la que pretende ser iniciado: “Su falta de vista y su entendimiento mutuo me sugerían algo así como una religión”.

Como todo discípulo, atesora las anécdotas del maestro y las testimonia, sin olvidar “las frases célebres”: la de la niña vidente que quería imitar a las niñas ciegas echándose *jábon* en los ojos; la del exabrupto respondido, por culpa del ajeno, al pianista argentino Drangosh; alguna cercana al apólogo, con su pertinente enseñanza moral, como la del *delátor*; y aun otra rayana en el milagro, como la de su triunfo sobre Saint Saëns como improvisador, tras el cual el famoso compositor habría dicho: “Este joven me ha vencido, pero es el único”. No falta, tampoco, la imitación del maestro: “Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes”, dice, y durante mucho tiempo lo imitará. Cuando lo ve por primera vez en un concierto, observa cómo se acerca al piano y hace su extraño saludo —ese “elegante”, según Colling, que había aprendido en París—, acciones que constituirán la desopilante preocupación del protagonista de *Mi primer concierto*. Más tarde, en *TdLM*, recordará cómo repetía a Colling en sus actuaciones de pianista:

Al final pedí tres o cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación. Yo estaba preparado para esto como una dama para ser sorprendida por el fotógrafo. 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 cuando lee el diario).

Como es de rigor, el maestro es pobre, y las gentes vulgares no saben reconocerlo: “Aquí no vive ningún maestro”, le contesta la mujer del conventillo cuando pregunta por Colling. Y, por último, también está presente el acto simbólico de lavarle los pies.

Desde luego, el sentido religioso pierde solemnidad y termina siendo, como todo en Felisberto, irónico y risible, con la irrupción de las ocurrencias del narrador: cuando el héroe vencedor de Saint Saëns cuenta el glorioso episodio yendo del brazo de su discípulo, éste piensa que “los bichos de Colling” podrían correrse a su persona, e inmediatamente se produce la hilarante desheroización del personaje; lo mismo ocurre con la ceremonia del lavapiés, cuando las garras en que se habían convertido las uñas del maestro le hacen pensar: “Tenía razón Darwin, el hombre desciende del mono”. Por otra parte, el ejemplario de Colling es bastante dudoso, porque con frecuencia el maestro miente descaradamente.

Como todo aprendizaje, el suyo pasa por momentos de decepción, cuando el maestro no actúa como él espera que lo haga; el primero, cuando juzga su *Nocturno*. En realidad, Colling lo desilusiona muchas veces, como músico y como hombre, y de ello será preciso ocuparse más adelante. Pero el aprendizaje del músico se verifica por completo: en el futuro, él será una continuidad de Colling cuando dé conciertos, cuando improvise, cuando oiga y juzgue los nocturnos de otros. E incluso, como en todo acto pedagógico, el maestro también aprende del discípulo que, ya formado, independiza sus juicios y aporta criterios nuevos: “¿Sabe una cosa?, que tienen razón Stravinski, Prokófiev, Ud. y todos los locos como Ud.”, reconocerá Colling una noche.

Pero leyendo el texto en un nivel más profundo, el verdadero asunto de *PTCC* y *ECP* es el aprendizaje del escritor. Y en este sentido el texto es autobiográfico, no por los hechos coincidentes con la vida del autor, sino porque refiere cómo el hombre Felisberto Hernández —no el personaje que narra— se hace escritor, en la travesía por los tiempos de Clemente Colling y por el camino oscuro, con “bultos” de sombra, por donde anda el caballo perdido. Travesía presente, no pasada, con respecto al tiempo de la escritura. Este segundo aprendizaje difiere del primero en que se verifica en el presente y, al contrario del otro, no queda concluso. En realidad, recién empieza.

Ambas novelas plantean, cada una por separado, problemas atinentes al aprendizaje literario, es decir, problemas de composición. Pero ambas, vistas como una totalidad, desarrollan (y resuelven) una cuestión sustancial: la de si Felisberto será o no escritor. O más precisamente: la de si Felisberto podrá o no

hacer literatura con la materia subjetiva, si conseguirá o no objetivar sus recuerdos.

En *PTCC* ya despunta la desconfianza ante la aparición del escritor adulto que pretende trabajar con los recuerdos de la infancia; pero éste es, todavía, una persona *dentro* de la persona de Felisberto:

...los conceptuaba de nuevo con otra persona mía de estos tiempos. Pero sin querer los debo haber recordado muchas veces más y en formas diferentes a las que supongo ahora; les debo haber echado por encima conceptos como velos o sustancias que los modifican; los debo haber cambiado de posición, debo haber cambiado el primer golpe de vista, debo haber mirado unas cosas primero que otras en un orden distinto al de antes. Ni siquiera sé cuáles se han desteñido o desaparecido, pues muchos de los que llegan a la conciencia son obligados a ser concretos y claros. Algunos me deben haber engañado con audacia, con gracia, con nuevos encantos y hasta deben haber sido sustituidos con cosas que les han ocurrido a otros, cosas que yo he visto con predisposición especial y las he tomado como mías.

Pero esta visión tiene “encanto” para él, la juzga “inocente” y carente de ironía. En consecuencia, la reconstrucción escrita de los recuerdos —su conversión en literatura— será tarea noble y hasta trascendente: “El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte ande por la tierra”. En este sentido, *PTCC* es una escritura apacible, optimista, tersa, en comparación con la escritura atormentada de *ECP*, donde el tránsito al estado de escritor se vuelve angustioso: “Mientras yo no había dejado de ser del todo quien era y mientras no era quien estaba llamado a ser, tuve tiempo de sentir angustias muy particulares”.



En *El caballo perdido* hay una primera etapa, en la que no se resigna a no encontrar su mirada de niño para relatar los recuerdos. Le es imposible porque “los ojos del niño están defendidos por una inocencia que vive invisible en el aire del mundo”. Una opción es quedarse siempre niño, guardar dentro de sí los re-

cuerdos para contemplarlos en soledad, seguir siendo “el niño de Celina”. Negarse a escribir es negarse a crecer. “Ya hace días que estoy detenido”, dice, y le ocurre que “al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta era precisamente la última amarra con el presente”. Entonces advierte que debe luchar, por una cuestión de permanencia en el mundo de los cuerdos; la escritura es, en principio, una urgencia de catarsis: “Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco; seré como uno de esos desdichados que se quedaron con un recuerdo del pasado para toda la vida. Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente”.

El primer paso es, pues, comprender que lo que se le presentaba como otra opción, no es tal: no tiene más remedio que escribirlos, resignarse a mirar esos recuerdos de manera imperfecta desde el adulto que es ahora. Esto le resulta desgarrante. Convertir su biografía interior en literatura es un enorme trabajo; y porque se resiste, la evolución será lenta y penosa.

Vimos antes que para el lector es casi imposible percibir al narrador de estos textos como un personaje que narra y no como a Felisberto Hernández. Para colmo, como rara vez leemos sin alguna información previa sobre el autor, sabemos que la materia es autobiográfica: Felisberto fue, efectivamente, pianista; Celina existió (Celina Moulié, con quien estudió dos años, desde 1911, y lo inició en el instrumento); Clemente Colling fue de carne y hueso, era organista, francés, conocido en Montevideo, comenzó a darle clases de armonía en 1920, vivió un tiempo con Felisberto y su familia en una de las tantas casas alquiladas de los Hernández... Si le es difícil al lector separar realidad y ficción, mucho más lo es para el propio autor, lograr una extraposición del personaje. Uso la palabra *extraposición* en el sentido que le da Bajtín: lograrla es un quedarse o colocarse afuera del personaje. “La extraposición es difícil, más aun, se trata de una lucha mortal cuando el personaje es autobiográfico. [...] El autor debe convertirse en ‘otro’, lograr verse con los ojos de otro [...] Cuando un autor persona vive el proceso de auto-objetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el ‘yo’; el personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro. Hay que separar el autor del personaje de una manera contundente”.<sup>6</sup>

A Felisberto le preocupa la cuestión, porque sabe que de otra forma no logrará el hecho estético, sólo contará recuerdos personales sin conseguir literaturizarlos, y esto lo mortifica. El impedirse a sí mismo el regreso hacia el

---

6. “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1992, Cfr. pp. 21-23.

“yo” es para él un verdadero combate. En una segunda etapa, el narrador justifica este escollo técnico, con razones afectivas. Aparece a su lado un “socio”, que le es antipático porque es el encargado de seleccionar y, en consecuencia, de desechar recuerdos que le son afectivamente entrañables, porque ellos tienen “valor intrínseco”, es decir, no son convertibles en literatura. En *PTCC* se había esbozado un “comerciante de los recuerdos”, que sugería ya algo impuro, pragmático, un manipuleo interesado del pasado. En *ECP* el socio desciende más aun, ya es un ser despreciable: un “prestamista”. (Hacia el final de su vida “el otro” será algo peor: un “sinvergüenza” que le ha prestado el cuerpo con el que ha vivido creyéndolo suyo, y que ha estado pensando y escribiendo en su nombre.):

Al tipo que yo sería se le empezaba a insinuar una sonrisa de prestamista ante la valoración que hace de los recuerdos quien los lleva a empeñar. Las manos del prestamista de los recuerdos, pesaban otra cualidad en ellos; no el pasado personal, cargado de sentimientos íntimos y particulares, sino el peso de valor intrínseco. Después venía otra etapa: la sonrisa se le amargaba y el prestamista de los recuerdos ya no pesaba nada en sus manos: se encontraba con recuerdos que señalaban, simplemente, un tiempo que había pasado: el prestamista había robado recuerdos y tiempos sin valor.

Mientras no acepta convertirse en ese prestamista, sufre otra crisis paralizadora: no será escritor ni nada; será sólo “un vagón desenganchado de la vida”. Pero lo que Felisberto estaba llamado a ser, era escritor. A partir del punto en que lo reconozca, *ECP* será la narración de la superación de esta crisis, de la reconciliación con el socio, su fusión con él y su simultánea transformación en el otro.

Pero antes hay una etapa intermedia, la tercera, en la que todavía huye del socio, porque, de permitirselo, éste va a alterar los recuerdos, los va a organizar de acuerdo con otras leyes, les va a quitar la ternura de la subjetividad, los va a racionalizar en una estructura literaria quizá hasta sujeta a los estilos de moda y, por ende, insincera. Se va, solo, a resolver los recuerdos a una casa, en un bosque:

Esta era la tarea que más deseaba hacer solo, porque mi socio entraría en esa casa haciendo mucho ruido y espantaría el silencio que se había posado en los objetos. Además, mi socio traería muchas ideas de la ciudad, se llevaría muchos objetos, le cambiaría su alma y sus trajes. Pero mi terror más grande era por las cosas que suprimiría, por la crueldad con que limpiaría sus secretos y porque los despojaría de su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y lo fantástico a un sueño. Era entonces cuando yo disparaba de mi socio...

Pero el socio lo sigue, se va convirtiendo en un cuerpo microscópico que fatalmente es atraído hacia su centro y se encarnará en él, quien ya siente que la ideas del socio lo invaden, porque, “él tenía la fuerza que tienen las costumbres del mundo”. Y ésta es la cuarta y última etapa: la de la aceptación de que no habrá otra manera de salvar algunos recuerdos que la de someterlos al lenguaje de la “tribu”, diría Mallarmé, limitado a formas e ideas gregarias, convenientes, para el cual lo principal —el misterio— será siempre inefable. Lenguaje cuyo propósito y destino, sin embargo, ha de ser siempre un tender infinito a penetrarlo:



Sin embargo, aquella madrugada yo me reconcilié con mi socio [...] descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él. De él había recibido las comidas y las palabras. Además, [...] mientras yo escribía los recuerdos de Celina, él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos sin suprimir los que cargaban remordimientos en una cosa escrita. Y eso me hizo mucho bien. Le perdono las sonrisas que hacía cuando yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadriculado de espacio y de tiempo. Le perdono la manera de golpear con el pie cuando le impacientaba mi escrupulosa búsqueda de los últimos filamentos del tejido de los recuerdos [...]. En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua de una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla [...] debemos de haber perdido otros [pensamientos] por el camino [...]. Sin embargo, a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita, lo poco que habíamos juntado en la noche.

Se consuma así la transformación, que termina aceptando pero como a regañadientes, con melancolía, en las palabras finales de *ECP*:

Ahora soy otro, quiero recordar aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo recordar la mirada que aquellos “habitantes” [de la sala de Celina] pusieron en él.

En este sentido —en el de la aceptación de que, por arduo y descorazonador que sea, Felisberto Hernández será escritor—, *ECP* es la conclusión de *PTCC*. Pero, desde luego, no concluye su evolución técnica. El despojamiento paulatino de la subjetividad seguirá siendo laborioso en *TdLM* y sólo será total en algunos

futuros cuentos perfectos; pero ella seguirá asomando, ya nítida, ya disimulada en un tramado más fuerte, en los otros textos de Felisberto que forman con éstos la *suite* antes mencionada (cfr. nota 3). De todos modos, el aprendizaje hecho en *PTCC* y *ECP* será operante, por cuanto le permitirá escribir el resto de su obra. Pero en sus últimos años renegará de lo aprendido y volverá al punto de partida en la peor de sus crisis, como se deja ver en los fragmentos que constituyen el llamado *Diario del sinvergüenza*, donde tornará a cuestionarse, con más virulencia que nunca, qué posibilidad de verdad, de lealtad al “yo” puede ofrecer la literatura, hecha por una “cabeza” de otro, de un sinvergüenza que se expresa con “pensamientos ajenos”, aprendidos en fatal componenda con el mundo.

*Por los tiempos de Clemente Colling*, tomado como novela independiente, se aplica a un aspecto técnico del aprendizaje, que llamo “el aprendizaje del misterio”. Para llegar a su objeto, el escritor en desarrollo debe resolver un problema básico de la composición: la estructura. El modo como lo resuelve es eficaz, vale decir, consigue la unidad del texto —que por eso puede llamarse novela— pero no sin dura pelea.

Freedman, en su obra citada, dice que la forma como los novelistas líricos manipulan el género narrativo, absorbiendo la acción y diseñándola nuevamente como una pauta de imágenes, desviando la atención del lector de los acontecimientos a un diseño formal, es una astucia peculiar de *romanciers manqués*. Pero considera que sus obras, “si bien representan fracasos de la sensibilidad individual, elucubraciones patéticas incapaces de crear mundos concretos”, ofrecen, como compensación, el hecho de “dar testimonio de la tragedia personal de los escritores”. Y refiriéndose a novelas de Sterne, Nerval, Hermann Hesse, Broch, André Gide y Virginia Woolf, agrega que “la ambivalencia misma de novelista y poeta que requiere a menudo esta compensación ha convertido a este ‘fracaso’ en una magnífica proeza”.<sup>7</sup>

De acuerdo en todo con ello, considero a Felisberto un escritor de ese tipo, que en *PTCC* enfrenta el problema de dar trabazón a un material que se le presenta en forma de imágenes casi sueltas, en apariencia hasta disociadas. Al comienzo de la novela, el narrador declara no saber cómo se unen, “por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos” que aparentemente no tienen relación con el personaje que quiere narrar. Quizá tampoco lo sabía Felisberto al empezar a escribir la obra. Pero sí lo sabe cuando escribe los cuatro párrafos que le servirán de apertura, los que, sin ninguna duda, son un agregado al texto ya concluido. Quiero decir, sabe lo que *ha hecho* para organizar narrativamente un material de naturaleza lírica.

---

7. Págs. 30 y 31.

El principio de estructuración es el concepto del misterio, en tanto *mysterion*, mundo cerrado, que hay que resguardar de la vulgaridad, porque ella podría desbaratarlo. En efecto, el misterio une, estructura: “Y en cada instante de vivir el misterio acomodaba todo de la más extraña manera”. Por el contrario, la vulgaridad desune, disgrega:

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, llevaba matices que significaban, misteriosamente, la totalidad presentida.

Pero cuando Colling proyectaba algún haz de luz cruda, vulgar, hiriente, no sólo descubría que todos sus matices no eran bellamente plásticos, que no se prestaban a reunirse cuando eran llamados para aquella totalidad misteriosa, sino que se desunían, desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente, mostrando formas como de cacharros heterogéneos, inexpresivos, de ésos que ensucian los paisajes y que los pintores suprimen.

Desde luego, no se puede novelar con personajes perfectos. Por lo tanto, Felisberto ensayará el virtuosismo de exponer a los suyos a las miradas críticas de los demás y del narrador mismo, y hacer luego que éste los defienda de esas miradas, colocándolos en la “penumbra sugestiva” del misterio.

Pero, entre tanto, lo primero que hay que resolver es el ingreso a ese mundo cerrado de los recuerdos que pugnan por constelarse en torno a la figura de Clemente Colling, aunque a veces no se entienda qué tienen que ver con él. Lo primero es saber cómo entrar por los tiempos de Clemente Colling. Porque los tiempos de Clemente Colling no son solamente un pasado, una categoría temporal; son sobre todo un lugar, un territorio —idea que persistirá en *ECP* cuando hable de “las tierras de la memoria”, expresión que, a su vez, constituirá el título de su próxima obra (terminada años más tarde, pero publicada parcialmente en 1944). En efecto, la preposición *por* del título es el *qua* latino: el lugar *por donde* se anda, *por donde* se transita, *por donde* se llega, o al menos se busca llegar, al misterio. Una travesía. Travesía que, en concomitancia, necesita un personaje narrador errante, como lo son muchos de los héroes típicos del *bildungsroman*, herederos, en este sentido, de la picaresca. En efecto, en *PTCC* hay un vagabundeo constante del narrador, que atraviesa espacios abiertos —casi siempre calles— para ingresar a cuartos cerrados y generalmente oscuros, donde el misterio lo aguarda: salas, comedores, dormitorios, etc. (La necesidad de entrar en casas desconocidas es una constante en Felisberto, verdadero *voyeur* de vidas ajenas en sus ámbitos privados).



Al comenzar la novela, el misterioso mundo de la narración aparece cerrado, vedado por la negación: *No sé bien...* son las palabras iniciales. Y en los cuatro primeros párrafos se suceden: *No parece... no son tan importantes... yo no comprendo... no creo... no se quedan quietos... y todavía no sé.* Porque cuando se dispone a entrar, se encuentra con que junto con él quieren entrar unos recuerdos a quienes no les corresponde acompañarlo, que se verían como intrusos porque no tienen causa lógica:

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 relación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberla, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente, oscura: y ésa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. 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. Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera.

En contraposición a la novela clásica, en que el autor escribe supuestamente sobre lo que sabe y hasta se documenta para saber más, él declara que va a escribir sobre cosas de las que sabe poco. (Pero esto lo dice el narrador, no el autor, quien le está haciendo fingir que no sabe). En efecto, el epígrafe de *Diario del sinvergüenza* que encabeza este trabajo, aunque escrito casi quince años más tarde, delata en Felisberto un temperamento absolutamente racional, que descrea del arte no controlado por la conciencia. Como sea, esa declaración es más propia de un poeta lírico que de un novelista y entraña una justificación. El texto narrativo en realidad comienza en “Los tranvías que van por la calle Suárez...”, y las líneas citadas obran a manera de prólogo de lo que vendrá. Felisberto, que no es un principiante,<sup>8</sup> teme que, desde el punto de vista canónico, lo que ha

escrito no sea ni un cuento ni una novela; es indudable que le parece falto de unidad, deshilvanado, y, según hemos visto, termina llamándolo relato. (“Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato”). Sabe que se las ha arreglado de alguna manera —al releer lo escrito sabe, incluso, de qué manera—, pero no está seguro de que ella sea la propia de una novela, según el concepto tradicional del género. Entonces el autor se justifica por boca del narrador. Si el lector acepta la justificación, la tendrá en cuenta durante el resto de la lectura, seguirá leyendo tranquilo sin dejar que lo molesten sus prejuicios de “hombre de ciudad” parecido a su socio; es decir, sus prejuicios de género literario.

Se advierte, en fin, que en ésta, la primera de sus obras extensas, él no cree haber resuelto satisfactoriamente el problema de la estructura. Esta cuestión lo seguirá preocupando en *ECP*, donde apela al sentido mágico, pariente de las correspondencias simbolistas: arguye que hay *estirpes* de recuerdos, unidos por una misteriosa simpatía. Sin embargo, el análisis de *PTCC* revela que Felisberto ha logrado más de lo que él mismo cree con respecto a la estructura.

No obstante, aceptemos provisionalmente que, para ingresar al misterio, sólo se trata de abrir la puerta a los recuerdos que mágicamente se unen, por una especie de abracadabras, sin intervención de la conciencia estructurante del autor, y así aparecen las “longevas”: “Yo entraba en el misterio de aquellas mujeres...” [...] “El misterio empezaba...”. Y la travesía continuará luego, más adentro, por el misterio de Clemente Colling: “...yo empezaba a internarme en muchos misterios que me empezaron conociendo su persona...”.

La manera como el narrador entra en el recuerdo, a la búsqueda del misterio, es conocida, ya clásica después de Proust. Porque aunque bien dice Italo Calvino que Felisberto no se parece a nadie, que es un “irregular” que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento, también es cierta su observación de que en su búsqueda de medios de expresión opera “un proustianismo muy suyo”.<sup>9</sup> Pero lo hay: en el mismo título, que es proustiano; como en los miedos nocturnos del niño que necesita la presencia materna; como en la forma de relatar las cualidades de la música y las impresiones que produce, aprendidas en las

---

8. En 1941, cuando escribe *Por los tiempos de Clemente Colling*, ya ha publicado *Fulano de tal* (1925), *Libros sin tapas* (1928), *La casa de Ana* (1930), *La envenenada* (1931), los textos que bajo el título *Cuentos y fragmentos publicados* figuran en el tomo I de las *Obras completas* (Arca, 1969) y ha escrito el magnífico *El balcón*, en 1940.

9. “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández”, nota introductoria a la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*, Ed. Einaudi, Torino, 1974, en Felisberto Hernández, Op. Cit., traducción de José Pedro Díaz.

transposiciones verbales de la sonata de Venteuil; como en el pasaje en que Petrona interpreta las poses de quienes escuchan música, que es modulación de Swan observando al auditorio del pianista en casa de la marquesa de Saint Euverte; como en la manera, en fin, de entrar al mundo de los recuerdos por el gusto, que los desencadena. (Lo mismo ocurrirá en *ECP* donde hay un “gusto a Celina”, el “gusto de la noche”, los “gustos del verano”). Sólo que aquí, en *PTCC*, sin la alegría que acompaña al trozo de magdalena mojado en el té, porque es una inflexión del gusto de la tristeza, el adecuado para ir acercándonos a Colling, quien, a pesar de sus rasgos humorísticos, es una figura muy triste para el lector.

Sin embargo hay lugares con muy pocas “modificaciones” en las quintas, y se puede sentir a gusto, por unos instantes, la tristeza. Entonces los recuerdos empiezan a bajar lentamente, de las telas que han hecho en los rincones predilectos de la infancia.

El vehículo que conduce al recuerdo es apenas simbólico, ya que es un vehículo de verdad: el tranvía 42. El punto de entrada es una intersección de calles por las que pasa el tranvía “a toda velocidad. Es cuando cruza la calle Gil...”, instante que el narrador aprovecha para arrojar, como de la máquina de Wells, a los tiempos de Clemente Colling. Entonces una de las larguísimas veredas le da en los ojos “un cimbronazo giratorio”, y queda de cara al misterio ingobernado por la lógica, en que se ve a sí mismo cuando niño, juntando los pedazos de una botella y llevándolos a su casa sin saber para qué, sin “sentido lógico”, tal como ahora la escritura junta pedazos de recuerdos que, despreocupados de la “lógica de la ilación”, lo llevan de la calle Gil, donde quedaba su casa, a la calle Suárez, a casa de las longevas. Y ya tenemos en plena acción al héroe vagabundo: trayectos por lugares abiertos, entradas a lugares cerrados. Va hacia el misterio y entra. La metáfora se sucede con continuidad; va por la calle a lo de las longevas y entra en la salita en penumbra; va por el patio de la misma casa a una habitación interior, oscura, desde donde atisba a la anciana paralítica; va a Las Piedras, a la casa del Nene, y por él tiene la iniciación en la música clásica; va otra vez a lo del Nene, cena en el comedor, y luego entra en la salita donde conocerá a Clemente Colling y donde, después, escuchará y verá hablar a los ciegos en las sombras; va por 18 y, al oscurecer, entra en el café donde Colling le explica cómo prepara el ajenjo; va hasta Olimar entre 18 y Colonia, y desde la calle espía el conventillo donde vive el maestro, sin poder entrar; va por Minas al otro conventillo, entra en la pieza de Colling y comienza a ver cuando los ojos se acostumbran a la oscuridad.

El misterio es, pues, un sitio cerrado y oscuro, y en él también los ojos del narrador deben acostumbrarse a la oscuridad, saber mirar de una manera determinada, ver lo que los otros no podrían ver, y, si es necesario, iluminar unos

objetos y dejar otros en sombras para componer la belleza.

Si el principio de estructuración es el misterio, el método ha de ser la forma como se lo busca o, mejor dicho, se lo crea. En *PTCC* es un cierto tipo de mirada, una mirada metódica, que se aplica a todos los personajes por igual. Mirada que acoge puntos de vista múltiples de los que resultan otras tantas figuras, proteicas casi, que el narrador luego borronea, para enfocarlas a su modo, y escamotearlas en un claroscuro misterioso, por el que somete al lector a una especie de estado de búsqueda constante de los contornos en la oscuridad. Y cuando el que está leyendo ya cree que a él también los ojos se le acostumbran a esa oscuridad, Felisberto da otra vuelta de tuerca al misterio y éste, lejos de ser develado, queda suspendido en una tensión permanente que sostiene en vilo la estructura de la novela.

Si tomamos los personajes de mayor relevancia —las longevas, Petrona y Clemente Colling—, encontramos que apenas tienen relación entre sí, no hay hechos comunes que los impliquen desde el punto de vista de una trama, ni presentan semejanza o contraste de caracteres. Parecen el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección, para usar la expresión de un compatriota de Felisberto. Sin embargo, tienen en común el método empleado para narrarlos, que es exactamente el mismo en los tres casos, y que podría resumirse en estas máximas: “evitar la comodidad de apoyarse en ciertas síntesis” y “lo que sobresale no es lo más importante”. Las longevas no se comprenden por el chistido. Petrona, con su fantástica risa convulsiva, no se comprende por su falta de instrucción. Colling no se comprende por su desaseo. Obsérvense las siguientes citas que corresponden: a) a las longevas; b) a Petrona; c) a Colling:

- a) ...y me di cuenta que en casa tenían razón cuando decían que las tres —en los intervalos de la animada conversación y sobre todo cuando reían— hacían un ruido fuertísimo al aspirar el aire por entre los dientes. Después me fijé que aquello era tan fuerte, que no lo cubría ni el 42 cuando pasaba a toda velocidad. Pero yo no quería que me hubieran hecho observar aquello porque después tenía que poner demasiada atención a eso y no podía seguir sintiendo otras cosas, y a mí me gustaba ir y estar en aquella casa. En mi familia había una tía lejana [...] y ésta llamaba a aquéllas “las del chistido”. A mí me daba mucho fastidio [...] aquellas mujeres me inspiraban cariño por la nobleza de sus sentimientos y por la fruición con que gozaban el rato que pasaban con nosotros. Tal vez en esos momentos fueran tan felices porque en las demás horas de sus vidas tuvieran muchas ocupaciones, de esas extrañas, infinitas, que suelen tener las personas responsables, y muchos frenos morales y muchas penas. Aunque el chistido fuera lo que más sobresalía, no quiere decir que debiera comentarse

más que lo otro. Y sin contar con que al nombrarlas así, se hacía una síntesis falsa de ellas; esa síntesis no incluía lo demás, sino que lo escondía un poco; y cuando uno pensaba en ellas, lo primero que aparecía en la memoria era el chistido, y eso tenía un exceso de comentario. Yo me reía sin querer y después rabiaba. Muchos años después me di cuenta que quería rebelarme contra la injusticia de insistir demasiado en lo que más sobresalía, sin ser lo más importante. Y si podía sobreponerme a ese 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 podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían [...] El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, con otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad. Y eso 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.

- b) Luchando con su risa ofrecía un espectáculo impresionante y extraño, y esto no sólo se explicaba porque se inhibiera al percibir “la diferencia de ambiente” entre gente instruida, sino que también ofrecía un misterio que escondía cierto matiz brutal, persistente, burlón. Si por un lado era generosa, abnegada, consecuente en los cuidados y trabajos que se tomaba por nosotros, [...] ...también se burlaba continuamente y se le ocurrían bromas crueles [...] No nos hubiera bastado con que aquella burla fuera una reacción secreta de venganza contra las personas de otra cultura. Parecía que sobraba algo, que ese criterio fuera sobrepasado y que con él no alcanzaríamos toda la realidad de su persona [...]. En total podría decir que nos sería difícil encontrarla en el sentido de comprenderla si la buscábamos con criterios o sentimientos comunes y que nos sentiríamos siempre tentados a postergar el juicio que de ella quisiéramos formarnos [...] y sobre todo desde su misterio, observaba a los demás y descubría con gran facilidad, precisamente, la menor extravagancia a que una persona se hubiera entregado. Así que en una reunión de arte, entendía de las actitudes que tomaban los demás. Y entonces su gran posibilidad de burla.
- c) A decir verdad, el descuido de Colling no me llamaba la atención, ni me llamaban ciertos conceptos hechos —como a los demás. Yo lo observaba continuamente, o lo olvidaba enseguida; para mí era una cosa de él, que le ocurría a él, pero que no la relacionaba tan estrictamente con los demás ni con las leyes sociales. 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 rigurosa o dedicando los mismos conceptos que les 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 accionaba contra ciertas verdades, porque esas verdades habían sido, en un principio, expuestas exageradamente.

Las tres referencias tienen en común el rechazo de los puntos de vista de los demás, para que predomine por fin la mirada de la ilusión, que permite al narrador asomarse al misterio. La racionalización del método parece quedar expuesta en el texto de la siguiente manera, en el momento referido a la frase de Colling sobre el *Nocturno* del narrador (“La semilla está, pero hay que cultivarla”) cuya “vulgaridad” podría pensarse extensiva a su capacidad artística, según una “moda” de reflexionar: “¿Qué quieres que sea tal individuo si hace tal cosa?”:

...con seguridad que era una forma hecha del pensamiento, que podía dar lugar a errores crueles y que inhibía para seguir pensando u observando con respecto a una persona; y además, una de las verdades más visibles era que en un mismo individuo pudieran encontrarse los casos más contradictorios.

Pero luego el narrador mismo degrada esta observación teórica, propia de un escritor, haciéndola depender de sus propios intereses personales:

Precisamente, el que yo hubiera encontrado o pensado en ese error de los otros, no era por sutileza de observación, sino sencillamente porque a mí no me convenía; porque si fueran a juzgar toda mi vida o mi persona por algunos hechos, encontrarían con razón que era decididamente un imbécil.

Sin embargo, estos razonamientos son inferiores a la realización misma de los personajes en la novela; en efecto, a lo largo del texto, Felisberto no se limita a seguir el archiconocido rechazo de toda novela moderna por los personajes de una sola pieza. El va más allá de los simples actos contradictorios que presenta cualquier personaje “realista”, y, por idas y vueltas muy complejas, nos conduce a un suprarrealismo misterioso, inquietantemente ambiguo, como el que envolverá a algunos personajes de sus futuros textos, modelo en este sentido, v.g. los protagonistas de *Las Hortensias* y *Menos Julia*.

Llave fundamental para crear la ambigüedad en el proceso de construcción de los personajes es la que impide entrar (o mejor dicho, finge impedirlo) en el

espacio cerrado del misterio, a la que Felisberto llama “contra-ilusión”, la cual funciona no ya cuando el narrador disiente de las críticas de los demás, sino cuando él mismo es quien las formula. También aquí cierra con la negación:

Yo *no* quería pensar, *ni* hubiera querido darme cuenta, que la ilusión que tenía de Colling sufría algunas alternativas. Durante esos instantes, como el que hablaba con desprecio de su madre me ocurrían cosas que *tampoco* hubiera querido recordar. Generalmente, cuando se producía una de esas alternativas, yo atinaba a suspender el juicio o el concepto que enseguida se me empezaba a hacer, no dejaba adelantar ese motivo de contrailusión... (Subrayados míos).

Colling le da motivos de contra-ilusión cada vez que muestra indicios de vulgaridad: 1º) cuando juzga su *Nocturno* con una frase “vulgar”; 2º) cuando dice de su propia madre: “era una mujer muy vulgar, era lavandera [...] Yo salí a mi padre”; 3º) cuando se le torna repetitivo en sus mecanismos de improvisación, con “la testarudez de un recordista”; 4º) cuando le hace conocer su *Manchuriana* y, mientras Colling la ama, el narrador la siente como una “reliquia gastada”, y esto le resulta triste “como cuando un niño ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño”. Pero en todos los casos el discípulo encuentra alguna justificación. En efecto, cuando para construir a Colling Felisberto deja avanzar hábilmente la contra-ilusión en forma de “mal pensamiento” del narrador, éste intenta detenerlo contraponiéndole un exceso de ilusión:

Si aquel pensamiento hubiera sido un ser que quería llegar a una isla, mi ilusión inundaría la isla para ahogar aquel pensamiento. Y así como de pronto me encontraba con una isla, así de pronto hacía desaparecer al que quería llegar a ella.

En este juego de tira y afloja, parece importante resguardar la simpatía del narrador por su maestro:

Precisamente, después de aquellas tentativas en que tan rápidamente viajaba de un sentimiento a otro, cuando los matices de Colling se juntaban o se desbandaban vergonzosamente, ¿se aseguraba más mi afectividad hacia él aunque disminuyera el concepto? ¿Qué cosas nuevas me presentaba y al mismo tiempo inventaba yo para empezar de nuevo?

Pero en seguida la afectividad pierde terreno, cuando Colling deja de ser puro recuerdo entrañable en el “yo” del discípulo —que el lector identifica con Felisberto—, para convertirse en materia literaria en manos de otro, del “comerciante” de los recuerdos (que estuvo en él desde siempre, desde cuando niño “hacía los recuerdos” para el futuro, como dice en *TdIM*):

¿O era que a mí no me convenía desilusionarme del todo, acaso porque iba contra lo que yo había puesto, como el comerciante que estando metido en un mal negocio arriesga y pone más para salvarse?

Y antes que el misterio quede del todo destruido por la razón, el comerciante —el escritor— se apresura a agregar: “¿O qué pasaba? ¿O qué otras cosas pasaban?”. Es decir, preguntas sin respuesta; no que no esperan respuestas por sabidas, como las retóricas, sino que no las tienen, al menos para el lector, que así queda nuevamente al borde del misterio, colgado de su tensión, en estado de vértigo.

En la realidad del escritor Felisberto Hernández, seguramente tuvo mucha importancia que Colling fuese ciego; esta circunstancia ha de haber contribuido a darle la vivencia del misterio, ya que, como el narrador lo manifiesta en la novela, la ceguera es capaz de alterar de una manera inquietante y “misteriosa” —en la que no falta el toque de humor— el proceso de comunicación entre maestro y discípulo:

Aquella primera tarde y muchas otras, yo me quedaba callado mirándolo; confundía tal vez lo que era ciego, procediendo como si también fuera sordo; o tal vez me desconcertara verme escondido ante sus propios ojos y en plena luz del día; o era que él se escondía detrás de sus párpados; o sencillamente procedía con una naturalidad desconocida para mí porque yo no sabía cómo era no tener vista; o él procedía con las reacciones comunes que le provocaban los videntes: procedería acostumbrado a la curiosidad ajena y se le confundirían de una manera extraña lo de él y lo del mundo, porque en última instancia no podíamos saber cómo serían sus sensaciones y su sentimiento de las cosas con una cualidad mental en la que no entraba la vista.

Y si las longevas no están unidas sino débilmente a Colling por la trama de la novela, en cambio le son afines porque, para mirar a Colling, el narrador aplica facultades de atención y formas de mirar ensayadas en casa de las longevas. Cuando, antes de empezar su narración sobre Colling, describe a las longevas y se detiene en “el cuello encerrado entre ballenas pequeñas que sujetaban el tejido blanco”, la descripción se interrumpe abruptamente:

En aquel tiempo, mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas: los cuadros blanqueados del alambre del gallinero, los cuadritos blancos del tejido sujeto por ballenas, el piso del patio de grandes losas blancas y negras y los almohadones de las camas.

Continúa inmediatamente con la descripción del aparatoso conjunto de peinado y sombrero, a la cual sigue el recuerdo de la vez que se puso uno de esos



[http://www.letralia.com/ed\\_let](http://www.letralia.com/ed_let)

*El aprendizaje del misterio en Por los tiempos de Clemente Colling, de Felisberto Hernández* 27

sombreros:

Después, encima de la cabeza otra gran amplitud, como un gran sombrero, pero este montón estaba hecho con el mismo pelo que salía de la cabeza —o mitad pelo propio y mitad pelo comprado; el seno también solía ser de medio y medio. Encima del pelo iba el verdadero sombrero, generalmente inmenso; y encima del sombrero, plumas como las del pavo del fondo, o de otras aves, creo que nunca de gallina, a no ser que fueran teñidas. Los sombreros también solían cargar frutas, creo que uvas, y eran sujetas con pinchos larguísimos que tenían una gran cabeza de metal o piedras vistosas, o carey. Los pinchos cruzaban todo el peinado, el sombrero —con flores, frutas o lo que fuera— y volvían a aparecer del otro lado sobrándoles largos pedazos que terminaban en puntas agresivas. Desde el ala del sombrero hasta el cuello, y a manera de mosquitero, un tul muy estirado que dejaba tras él y en penumbra provocadora y atrayente, la cara, que a su vez estaba cubierta de polvos. Ese conjunto era una aparición fantástica en la que el espectador podía detener un buen rato su contemplación. Una vez, cuando niño, me puse uno de esos escapates con mosquitero y todo y al caminar recordaba un viaje hecho en cupé desde el cual y a través de las cortinillas podía mirar sin ser visto.

Y, pocas líneas después, atiende a la reaparición de las cosas al sesgo, en casa de las longevas:

Nos hacían pasar a una salita que recibía luz de la poca que había en la calle; pero de cuando en cuando pasaban por la penumbra los cuadros iluminados de las ventanillas del 42 al cruzar a toda velocidad. Estas también pasaban un poco al sesgo cuando cruzaban el piso y muy al sesgo cuando subían a la pared.

También frente a Colling experimenta la sensación de mirar sin ser visto, escondido tras el tul de la ceguera que vela los ojos del maestro. Lo que ha variado de posición es el tul, que, si de niño lo ocultó a él, ahora oculta el misterio de Colling y del mundo al adulto que ha perdido la facultad de ver con los ojos del niño. Y, descartado un cruce recto de miradas entre maestro y discípulo, elige mirarlo al sesgo. Al decir que la forma de mirar a Colling —la misma que aplica a los demás personajes— es oblicua, no sólo pienso en la oblicuidad de los ángulos desde los cuales enfoca, ángulos agudos y obtusos, que ya cierran, ya abren, ya oscurecen, ya iluminan la visión que el narrador obtiene del personaje (nunca desde ángulos rectos, porque lo recto es normativo, lo que hacen los demás), sino también se me figuran otras posibilidades de lo oblicuo. Por ejemplo, si, desde una posición fija, vemos una figura a través de un tubo en forma de cilindro recto que gire sobre su eje, la figura será siempre la misma. Pero si el tubo es oblicuo, la figura será vista por momentos parcialmente y variará siempre su

posición con respecto al fondo, presentando así ante la vista nuevas formas de sí misma y del conjunto.

En Colling, que antes de dar un concierto hace un saludo que “al principio parece que va a ser de frente y después se vuelve hacia un costado”; que se sienta en “posición un tanto egipciana, con la cabeza doblada para un lado y del otro lado el brazo doblado para arriba sosteniendo el cigarrillo”; que es tuerto además de ciego, todo lo oblicuo se conjuga para el misterio. Y para asomarse a su misterio, hay que inclinarse:

...estaba con el alma inclinada hacia Colling, me seducía todo lo que tenía de ingenuo, de pintoresco su cordialidad sinceramente bien predisposta: parecía que su corazón se moldeaba fácilmente con una franca espontaneidad a cualquier vuelta nueva de la vida. [...]. También me seducía su ciencia, su inmensa sabiduría de músico. Por lo menos a mí me parecía un sabio. Y a pesar de lo fácil que era ver algunos de sus sentimientos, de la inexplicable gracia que le hacían ciertas cosas, de sus ingenuos arrebatos de orgullo, de la seriedad de sus despampanantes mentiras, a pesar de todo, yo empezaba a internarme en muchos misterios que me empezaron conociendo su persona. Sentía que iba a conocer de cerca, que se me iba a producir una amistad, un extraño intercambio, con un personaje excepcional, que además era ciego. Sé que en los primeros momentos empezaban a ser misterio, detalles muy insignificantes, tal vez demasiado físicos, objetivos; ipero eran tan extraños, tan desconocida la historia de aquellos movimientos! Sin embargo, después yo los haría coordinar muy bien con mi manera de suponerme otro misterio: el de su ciencia. Ni sabía —y hallaba placer en no saber— qué misterio habría en cada ser humano puesto en el mundo —en un ser humano como Colling, por ejemplo—; qué misterio me sorprendería primero, cómo sería yo después de haberlo sentido, o qué le pasaría a mi propio misterio.

Hacia el final de la novela (penúltimo párrafo, desde: “Si alguna vez hice un movimiento instintivo hacia una persona cuando el misterio de ella me hacía alguna seña...”), el narrador da una caótica “explicación” —valga el oxímoron— sobre el misterio, en especial sobre las “tantas cosas que entraban en el misterio de Colling”: habla de “señas”, “pistas”, “movimiento” del misterio: concurrencias, reuniones, llegadas, partidas, interrupciones, diluciones de ideas, objetos, hechos, sentimientos, cosas, etc., en una de las páginas más abigarradas y abstrusas que Felisberto haya escrito nunca. Página que termina, sin embargo, en un remanso desconcertante, donde el misterio de Colling se transfigura en la longeva tocada con el extravagante sombrero que había descrito casi al comienzo de la novela, y en el que fraternizan elementos tan apaciguantes y habituados a andar juntos como la comicidad y el costumbrismo. La longeva, en esta imagen

final, podría haber sido pintada por Figari, o, si el texto retrocediera un siglo, litografiada por Bacle:

Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio [de Colling] 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.

La comicidad no nace de la aparente incompatibilidad entre el mate y el sombrero, esto es, del hecho de que alguien tome mate mientras porta un sombrero semejante; al menos, no lo vería así un rioplatense, acostumbrado a la literatura y la iconografía criollas, con sus imágenes de empingorotadas señoras prendidas de un buen mate. Tampoco de la extravagancia del sombrero, que no es anacrónico en la época que evoca Felisberto “cuando niño”, hacia el fin de la primera década del siglo. Lo cómico estriba en lo impertinente de que la longeva, en vez de proceder como lo hubiera hecho cualquiera, levantando el tul del sombrero, meta la bombilla por el agujero, y aun de que el tul de sombrero tan aparente esté agujereado. ¿Qué relación hay entre el misterio de Colling y esta imagen?

Me gusta creer que el abigarrado sombrero, sobre el montón de pelo “mitad propio y mitad comprado” —¿mitad recordado y mitad inventado?—, con los pinchos que lo atraviesan al sesgo, es el símbolo del misterio y de la mirada que lo penetra: “los pinchos cruzaban todo el peinado (...) y volvían a aparecer del otro lado sobrándoles largos pedazos que terminaban en puntas agresivas”. Puntas sobrantes, en tanto, pese a su agresividad, no pueden rasgar lo más sutil del misterio: el tul, tras el que se esconde su verdadero rostro “en penumbra provocadora y atrayente”, defendido aun por la máscara de polvos. En ese tul sólo puede hacer un boquete lo cómico, que es siempre una impertinencia para con la sociedad, según Bergson. Por el agujero no vemos el misterio, éste sólo puede ser penetrado por otro absurdo cómico e impertinente, en su doble acepción de no pertinente e insolente: la bombilla. Ello nos provoca una impertinencia mayor: la risa. Y con ella descansamos de la fatiga de esforzamos en inteligir el misterio, que —ya Felisberto le ha hecho probar al narrador— es ininteligible.

En conclusión, *Por los tiempos de Clemente Colling* es, bajo la forma de novela lírica de aprendizaje musical del narrador, un ensayo sobre el misterio en el que realiza su aprendizaje el autor. Ese ensayo sobre el misterio, en las antípodas del surrealismo, no intenta bucear en un misterio preexistente, oculto en lo subconsciente, como finge hacerlo el narrador, sino crearlo mediante la lúcida conciencia del escritor. Felisberto autor se entremete en la novela lírica del narrador innominado que los lectores identificamos con el Felisberto adolescente,

discípulo de Clemente Colling, a veces en largos monólogos —que en realidad son diálogos consigo mismo—, otras en contrapunto con el narrador y hasta confundiendo con él, pero siempre dialécticamente, en una constante polifonía en la que se entrecruzan las voces de lo que se sabe y lo que no se sabe, de lo que se siente y lo que se presiente, de lo que se ve y lo que está oculto, de lo que se recuerda y lo que se ha olvidado, de lo que se memora y de lo que se inventa, todo concurriendo a crear el “efecto” de misterio, como le hubiera gustado a Poe.

La calificación “ensayo”, por un lado, no invalida la de novela lírica, en tanto no se propone como teoría de la novela proyectable al exterior de la novela misma (como, por dar un ejemplo, en *Los monederos falsos*, de Gide), sino que se consume como hecho empírico, como aprendizaje en el interior del propio autor, que trabaja a solas con su materia. De modo que, por otro lado, debemos entender la palabra “ensayo” también y sobre todo en su otra acepción de ensayar, hacer la prueba, adiestrarse en algo.

Felisberto ensaya la forma de creación del misterio aplicándola al delineado de los personajes, en especial al de Clemente Colling —fuente él mismo de misterio en su vida real—, que va abocetando a lo largo del texto desde distintos ángulos, pero siempre con mirada oblicua. Clemente Colling es, en este sentido, personaje pivote, porque en su construcción Felisberto hace el aprendizaje del misterio, que será clima constante de su obra futura. Y así como aquel otro aprendiz decía de su amo, “y siendo ciego me alumbró y adiestró en la carrera de vivir”, éste dice: “Colling me dio un sentido nuevo de la vida...”. Porque Colling no sólo lo adiestra en la ciencia y el arte de la música, sino también en el ejercicio de indagación de los seres y las cosas del mundo, que su misterio provoca.