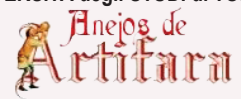


LA ESCRITURA MUSICAL
DE FELISBERTO HERNÁNDEZ
NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS



MANUEL PIQUERAS FLORES

UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO



LA ESCRITURA MUSICAL DE FELISBERTO
HERNÁNDEZ:
NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS

MANUEL PIQUERAS FLORES



5

Collane@unito.it

Dipartimento di Studi Umanistici · UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

∞ 2020 ∞

Anejos de Artífara 5



Colección en línea de estudios y textos de iberística
de acceso libre y gratuito.

Los volúmenes publicados son aprobados por
el comité científico.

Comité Científico:

Rafael Bonilla Cerezo
José Manuel Martín Morán
Emilio Martínez Mata
Elisabetta Paltrinieri
Carmen Peraita
María Rosso
Aldo Ruffinatto

Editor

Guillermo Carrascón

LA ESCRITURA MUSICAL DE FELISBERTO HERNÁNDEZ:

NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS

MANUEL PIQUERAS FLORES

Este volumen ha sido aprobado por dos revisores
en proceso doblemente anónimo.

Collane@unito.it
Università di Torino

ISBN: 9788875901479



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Composición y maquetación: Guillermo de Busto
Diseño gráfico de portada: Sofía Carrascón

*A mis padres,
por la música.*

ÍNDICE

PREFACIO	11
PRIMERA PARTE: UN PIANISTA Y ESCRITOR DIFÍCIL DE UBICAR	
1. Felisberto, ¿el inclasificable?	15
2. La música en la obra literaria de Felisberto Hernández según la crítica	19
3. Contexto ideológico, cultural y literario de la creación de Felisberto	25
SEGUNDA PARTE: ESTRUCTURAS DE CARÁCTER MUSICAL EN <i>NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS</i>	
4. Una propuesta de análisis para <i>Nadie encendía las lámparas</i>	43
5. <i>Nadie encendía las lámparas</i> a la luz de la teoría armónico-melódica	
5.1 «Nadie encendía las lámparas»	49
5.2 «El balcón»	52
5.3 «El acomodador»	55
5.4 «Menos Julia»	58
5.5 «La mujer parecida a mí»	61
5.6 «Mi primer concierto»	64
5.7 «El comedor oscuro»	68
5.8 «El corazón verde»	70
5.9 «Muebles “El canario”»	72
5.10 «Las dos historias»	74
6. <i>Addenda. Nadie encendía las lámparas</i> como libro de cuentos: una aproximación	77
BIBLIOGRAFÍA	81

PREFACIO

La obra de Felisberto Hernández ha aumentado notablemente su interés entre lectores y estudiosos de la literatura. Si en el año 1928 Carlos Vaz Ferreira, filósofo y amigo personal del autor, dedicaba esta frase a *Libro sin tapas*: “tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez” (*apud.* Giraldi, 1975: 47), noventa años después la bibliografía sobre Felisberto¹ es notable. Al autor uruguayo se han dedicado varias tesis doctorales, memorias de licenciatura y de máster, números monográficos en revistas críticas, congresos y reuniones con sus correspondientes actas... así como numerosos libros y artículos que se centran en diversos aspectos de su figura². La supuesta dificultad para clasificarlo dentro de un grupo o una corriente, a la que nos referiremos, ha ayudado a que su figura se estudie en solitario; no obstante, tampoco faltan sugerentes trabajos en los que su escritura se estudia al lado de la de otros grandes autores hispanoamericanos, como Borges, Bioy Casares, Ocampo, Cortázar u Onetti³. Este último, que afirmó que “Felisberto nunca fue ni será un escritor de mayorías” (*apud.* Agra, 2017: 194), se vería hoy sorprendido por el interés en la literatura de su compatriota, cuya *Narrativa reunida* acaba de ser publicada en una editorial tan “de mayorías” como Alfaguara.

Cumplida la profecía que hizo su amigo Jules Supervielle —“usted tiene el sentido innato de lo que será clásico un día” (*apud.* Agra, 2017: 194)—, cabe preguntarse en qué medida los ríos de tinta escritos sobre Hernández han servido para conocer mejor su obra literaria. Son muchos los puntos de vista desde los que se han leído sus narraciones, la mayor parte de las veces buscando claves interpretativas que nos permitan ubicar y comprender —en el más amplio sentido del término— un tipo de literatura que, todavía hoy, no deja de etiquetarse simplemente como extraña. Es por ello que nuestro trabajo está dividido en dos partes bien diferenciadas. Por un lado, los tres primeros capítulos son de carácter eminentemente introductorio. En ellos pretendemos analizar algunos de los

¹ Como indica Alicia Martínez: “La singularidad de Felisberto Hernández comienza en su nombre” (2007a: 131). A lo largo de este trabajo nos referiremos a Felisberto por su nombre de pila, por ser mucho menos común que su apellido.

² Encontramos bibliografías antiguas de nuestro autor en los trabajos de Rela (1982), Rocca (2000a) y, en especial, en el monográfico de Blas Matamoros sobre nuestro autor en el Centro Virtual Cervantes (2002a). En los últimos años, la figura del uruguayo ha seguido suscitando interés, como lo muestran la edición de sus escritos póstumos, publicados bajo el título *Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es* (2017), y de su *Narrativa reunida* (2019). Por otro lado, quizá el trabajo crítico que ha tenido más repercusión en los últimos años sea el estudio de Gustavo Lespada (2014).

³ Como *Ficciones barrocas*, de Carlos Gamerro (2010).

problemas que, a nuestro juicio, presentan los planteamientos críticos sobre Felisberto. Nos ocupamos de dos cuestiones que atañen directamente a nuestro estudio: la forma en la que la crítica ha visto las relaciones entre literatura y música presentes en las narraciones de Hernández y la posibilidad de rastrear ciertas influencias en la obra del autor uruguayo. En una segunda parte exponemos nuestra propuesta interpretativa, basada en dos pilares fundamentales: *a)* que la principal influencia artística y cultural de Felisberto fue su experiencia musical, y *b)* que muchos de los aspectos de la obra de Hernández están íntimamente relacionados con una característica indiscutible de su narrativa: la brevedad —más o menos acusada— de todos sus escritos, y, en el caso concreto de *Nadie encendía las lámparas*, con los elementos propios del género cuento. Sostenemos, además, que algunos aspectos formales del cuento tienen una gran relación en Felisberto con estructuras musicales. Analizamos a continuación cada uno de los cuentos reunidos en *Nadie encendía las lámparas* según la propuesta que hemos desarrollado, para cerrar el estudio con una reflexión acerca de esta colección de relatos como una sola obra.

PRIMERA PARTE
UN PIANISTA Y ESCRITOR DIFÍCIL DE UBICAR

1. FELISBERTO, ¿EL INCLASIFICABLE?

La fortuna crítica de la obra de Felisberto Hernández está marcada, para lo bueno y para lo malo, por su etiqueta de escritor inclasificable. Quizá fue Italo Calvino el que con más precisión definió la personalidad literaria del Uruguayo al decir que nuestro autor “non somiglia a nessuno” (Calvino, 1974a: VI). El juicio crítico de Calvino, además de tener un peso extraordinario en la difusión de la obra de Felisberto en Italia, entró muy pronto en la tradición crítica hispánica. De hecho, sus palabras vieron la luz casi al mismo tiempo en español (Calvino, 1974b); y es que, aunque la apreciación de Calvino aludía sobre todo a una imposibilidad de situar la obra de Hernández en las coordenadas de una tradición propia (“no se parece a ninguno: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latino-americanos”), lo cierto es que la calificación de ‘raro’ ha tenido tanto peso en la crítica¹ que a veces acompaña a Felisberto más como estigma que como virtud. De hecho, ha servido en numerosas ocasiones como excusa para no profundizar en el estudio de su obra, como bien ha apuntado Enriqueta Morillas:

Esta situación de Felisberto Hernández –entre el modernismo y la vanguardia– explica la demarcación de “raro” contemporáneo por parte de la crítica, actitud habitual generada principalmente por la adhesión al realismo estético y su fuerte tiranía, padecida por todos los iniciadores de la literatura fantástica en América Latina. Hoy asistimos a la espectacular presentación de la literatura de Felisberto Hernández como inusual e insular, y esto ya constituye una verdadera comodidad de la crítica que agrega ignorancia a la ya originada por los acendrados prejuicios. (2010: 13)

Morillas insiste, al igual que Calvino, en la difícil ubicación de Felisberto en una tradición literaria determinada. Es decir, su rareza vendría motivada no tanto por el carácter excepcional de sus escritos², como por la diferencia sustancial entre estos y los de quienes escribían en las mismas coordenadas, ya sean geográficas (Calvino) o temporales (Morillas). Y es que, como indica Ray Loriga, “no resulta fácil –ni, una vez más, conveniente– buscarle a Felisberto

¹ Ana María Barrenechea (1978) habló de “ex-centricidad”, término que recuperó Julio Prieto (2002a).

² Que no obstante ha sido también resaltado, tal y como hace Benítez Pezzolano: “Sin entrar ahora en disquisiciones conceptuales acerca de la “rareza” de la escritura de Felisberto Hernández, debe decirse que el primer empuje extraño procede de la posición de los narradores, especialmente cuando estos coinciden con los protagonistas de sus historias. Es decir, que la clave de todo enrarecimiento [...] empieza por unas voces narrativas cuya fisionomías ya nos instalan en lo insólito” (2019: 20).

Hernández parentescos literarios” (2019: 12). Su figura literaria resulta excepcional ya desde sus primeras obras. Así, indica Whashington Lockhart al referirse al momento en que Felisberto publica su primera obra, *Fulano de tal* (1925):

Aquel minúsculo librito de unos diez centímetros de alto que llevaba en un bolsillo del chaleco, para darlo a sus amigos por 1925, no podía ser en su momento sino una nota disonante, la pintoresca ocurrencia de un pianista excéntrico, un chiste más de aquellos que el ya destacado concertista prodigaba entre quienes lo rodeaban. (Lockhart, 1991: 17)

En efecto, en principio la escritura de Felisberto parece ser ajena a cualquier influencia de los campos literarios más próximos espacial y temporalmente. Hay que tener en cuenta que, aunque la actividad literaria de Felisberto irá a partir de este momento creciendo progresivamente, pasarán todavía algunos años hasta que la escritura se convierta en su principal ocupación. Tanto sus circunstancias vitales como sus preocupaciones artísticas estarán centradas en la música (sobre todo como intérprete, pero también como compositor), por lo menos, hasta que gracias a la financiación de un grupo de amigos publique *Por los tiempos de Clemente Colling*, en 1942. En palabras de José Pedro Díaz:

[Sus primeras publicaciones] consisten en pequeñísimos libros publicados al azar de sus viajes de concertista de provincia, y que sólo circulaban entre las manos de algunos amigos [...]. Antes aún de que comenzaran a aparecer sus obras más importantes, la evidencia de una rica personalidad creadora, que se daba además en alguien sumamente inhábil para procurar la satisfacción regular de sus necesidades, motivaba la fuerte adhesión de algunos grupos intelectuales, y hasta algún homenaje [...]. Felisberto Hernández seguía siendo sin embargo y sobre todo, músico. (1987: 286)

Será poco después de esta época cuando Felisberto venda su piano de concierto. Según Paulina Medeiros, uno de los grandes amores del escritor, con esta venta “fulminó así de un pistoletazo y con profundo alivio su carrera pianística, según él, definitivamente superada” (1982: 12). Habrá, por tanto, una liberación en el plano de lo profesional, pero no así en el plano creativo. Hay que tener en cuenta que a principio de los años cuarenta Felisberto pasó notables apuros económicos. Sus únicos ingresos más o menos regulares provenían de su desempeño como concertista y, por decirlo de nuevo con palabras de Medeiros, el piano era “su único instrumento de trabajo” (1982: 12). Nuestro autor había llegado a dar unos cincuenta conciertos en sus giras al interior, y treinta en Buenos Aires (Morillas, 1982: 8). Cabe suponer, a tenor de lo que se desprende de sus narraciones, un cierto hartazgo de su incompreensión como intérprete, y en este contexto vital hay que situar la apertura de una librería llamada “El

burrito blanco”, proyecto que no cuajará por las “ineptitudes comerciales del creador” (Giraldi: 1975: 61). No obstante, la música no desaparecerá de su vida. Al contrario, será en esta época, entre 1940 y 1942, cuando componga algunas de sus obras musicales más famosas: *Borrachos*, *Marcha Fúnebre*, *Festín Chino* y *Negros*.

Como indican Matamoros³ y Garí (2012: 74) son escasos los autores que, en las literaturas hispánicas, han sido también músicos de éxito. Sin embargo, en esta época – los años cuarenta del siglo XX – y en esta región – el Río de la Plata – “se da un contacto literario-musical muy sugestivo. Aparecen escritores que son músicos, como Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock y Daniel Devoto, o aficionados a la música como Julio Cortázar, Eduardo Jonquières y Jorge Bosco” (Matamoros, 2002b: 25). Por ello, con autores como Felisberto, hay espacio para que la tan evocada interdisciplinariedad no sea simplemente un motivo de exotismo sino una característica constituyente de la personalidad artística⁴. Las primeras experiencias de nuestro autor con el mundo del arte fueron las de un hombre de música, pianista y compositor, y teniendo en cuenta esto, no resultan del todo comprensibles las palabras de Morillas:

Fue, con posterioridad, y mientras advertíamos en el uruguayo algunos de los rasgos constitutivos del surrealismo, del expresionismo, del impresionismo, del existencialismo, y aun del cubismo literarios, cuando caímos en la cuenta de que su discurso, aparentemente desmañado y espontáneo, era fruto de un trabajo más que arduo. No podíamos, sin más, hablar sólo de literatura fantástica, indicador al que se recurre con frecuencia para caracterizar su narrativa. Tampoco podíamos asimilarlo a la corriente denominada del “realismo mágico” hispanoamericano. De todo ello, Felisberto Hernández parecía haber tomado nota, parecía tener que ver y no tener que ver, al mismo tiempo,

³ “En las literaturas hispanas, en cambio, el vínculo [con la música] es más bien pobre. [...] Solo al llegar al 27 hallamos un feliz encuentro de las dos disciplinas, en poetas que eran también músicos (García Lorca, Gerardo Diego), o melómanos como Alberti y Cernuda, en la frecuencia con que hicieron poemas en forma de canción, en la amistad de Manuel de Falla y los compositores de la Escuela de Madrid, en la obra mixta de Adolfo Salazar. En América pasa algo similar. Creo que la única excepción cabal es la del cubano Alejo Carpentier, él mismo historiador de la música y crítico musical, que incluyó como personajes a compositores reales o ficticios en *Los pasos perdidos* y *Concierto barroco*. Francisco Luis Bernárdez tiene varios sonetos dedicados a músicos. Agustín Yáñez los incluye en su novela *La creación*. Victoria Ocampo ha dejado algunas páginas donde testimonia su afición a la música y sus estudios musicales, aparte de su labor como animadora de la Asociación del Profesorado Orquestal y del Teatro Colón de Buenos Aires” (Matamoros, 2002b: 25).

⁴ Lo mismo pasa con García Lorca y con las dificultades críticas para encontrar acomodo a su pensamiento artístico sin tener en cuenta que sus ideas poéticas provienen en grado considerable de la música. Véase al respecto nuestro trabajo: Piqueras Flores (2015).

con casi todas y cada una de las principales corrientes artísticas que florecen en nuestro siglo. (Morillas, 1982: V-VI)

Con la intencional ambigüedad de la última frase (nótese en este sentido el uso del verbo *parecer*), la estudiosa evita tomar partido por una u otra postura crítica (no en vano el carácter de las líneas citadas es introductorio). Y sí, lo cierto es que en Felisberto muchos han creído encontrar elementos propios de su contexto cultural, pero, al menos de momento, no contamos con una cierta seguridad crítica que permita establecer cuáles de las influencias rastreadas son realmente verdaderas. Como veremos más adelante, incluso los vínculos que pudieran parecer más fundamentados (con el psicoanálisis, con la filosofía de Bergson o con el pensamiento de Vaz Ferreira) entran dentro del terreno de las conjeturas. Ante esta dificultad de situar la obra de Felisberto en la órbita de un movimiento o de una tradición específica debemos tener en consideración que gran parte de la formación y de la experiencia vital de Felisberto estuvo muy relacionada con el mundo de la música, especialmente en los primeros cuarenta años de su vida: “Porque Felisberto es músico. Felisberto es, ante todo, músico: un músico que tuvo que vender su piano, un músico que ponía música en los cines” (Agra, 2017: 186). Por ello, creemos que el ámbito musical debería ser un punto de partida lógico para la interpretación de los textos.

Como hemos dicho, en 1942, tras el éxito de *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto abandonará el mundo de la interpretación profesional, y su ocupación como compositor se irá también diluyendo poco a poco, aunque de forma más progresiva. Sin embargo, bien como forma o bien como tema, la música estará presente en una gran mayoría de sus narraciones. Por tanto, la necesidad de tomar en consideración la influencia musical en la obra de Felisberto, aunque nace inevitablemente de las experiencias vitales del autor, va más allá de “las aventuras de un pianista sin dinero” (Calvino, 1985: 3). El hecho musical entra, tanto de forma explícita como de forma implícita, en la literatura del escritor uruguayo, recorriendo su obra de principio a fin. No es casualidad que la crítica se haya preocupado por analizar la influencia de la música en sus textos, con aproximaciones y resultados divergentes.

2. LA MÚSICA EN LA OBRA LITERARIA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ SEGÚN LA CRÍTICA

Dado que vamos a ocuparnos de la relación entre dos artes distintas, resulta necesario establecer en qué grado la música convive con la literatura en las narraciones de Felisberto. En este sentido, resulta de gran utilidad el trabajo de Garí (2013), que establece cuatro grados distintos en los que música y literatura pueden compartir espacio artístico. El crítico distingue entre *a)* obras que contienen tanto signos lingüísticos como musicales, como la ópera o las canciones del género pop; *b)* obras en las que “se produce una combinatoria entre elementos propios del discurso musical y elementos propios del discurso escrito” (2013: 134), de corte generalmente vanguardista (cita algunos de los ensayos de Carpentier o «Dedicatoria a Lilia» de Maiakovski); *c)* obras en las que “lo musical queda subyugado a lo escrito, a través de analogías estructurales (percepción imitativa de las formas musicales tales como la fuga, la sonata, la sonatina u otros), o a través de una escritura imitativa de procesos puramente musicales” (2013: 134); *d)* obras en las que la música solo es un elemento accesorio, “donde no se produce ninguna dialéctica de tipo interdisciplinario” (2013: 134). Advierte además que el grupo más problemático es el tercero, aquel donde él mismo sitúa las obras de Felisberto:

Probablemente este tipo de obras son las más difíciles de escudriñar a un nivel interdisciplinario porque, a diferencia del resto de subgrupos, en este a menudo no se nos hace explícito lo propiamente musical sino que queda imbricado en el proceso de escritura sutilmente y dejando el mínimo rastro. (2013: 134)

Sin embargo, precisamente la no obviedad de un planteamiento interdisciplinar hace enriquecedora una visión de este tipo. En este sentido cabe señalar que en muchas de sus obras literarias, Felisberto Hernández cuenta —o narra— el hecho musical. El medio de expresión artística es exclusivamente la literatura. O dicho de otro modo, el autor uruguayo literaturiza elementos y procedimientos musicales, permitiéndoles vivir en el texto como parte propia del mismo. Si el proceso de escritura consiste en convertir una vivencia, un sentimiento, una idea... un pensamiento al fin y al cabo, en discurso lingüístico, en el caso que nos ocupa lo que se convierte en texto escrito es un pensamiento musical. En muchas ocasiones, la naturaleza musical del pensamiento de nuestro autor tiene que ver con el argumento de la narración, pero resulta interesante comprobar si también se trasladan procedimientos propios del arte musical mismo (ya sean de la composición o de la interpretación) a la palabra escrita.

En esta línea debemos, a nuestro parecer, entender otra de las propuestas clasificatorias de Garí (2011). El estudioso habla de tres tipos de influencias musicales distintas en la obra de Hernández: “de orden estilístico”, “de orden temático o contextual” y “de orden periférico” (2011: 51). Tomando en cuenta este sistema clasifica las obras del rioplatense, mostrando que a su juicio en la mayoría hay alguno de estos tres tipos de influencia, o al menos una de las tres influencias está presente. En *Nadie encendía las lámparas*, sin embargo, cuatro de los diez cuentos no tendrían influjo musical alguno, siempre según Garí (2011: 54-55): son «Menos Julia»¹, «La mujer parecida a mí», «El corazón verde» y «Las dos historias». Como veremos más adelante, en nuestra opinión sí que es posible encontrar influencias musicales de carácter formal –etiqueta con la que Garí define primeramente la categoría “influencias de orden estilístico” (2011: 50)–. Una explicación a la divergencia de puntos de vista puede encontrarse ya en el trabajo del crítico:

Esta clase de influjos [de carácter formal] impregna la totalidad de la obra del escritor uruguayo, sea de forma más o menos manifiesta, según el escrito que nos ocupe. En este punto cabe destacar que en algunos relatos nos parece demostrable un claro influjo de la experiencia musical del autor sobre su *modus operandi* literario, pero en otros se hace más difícil una justificación. (2011: 50)

La clasificación de Garí abre una senda interesante para aquellos interesados en las relaciones entre literatura y música en la obra de Felisberto Hernández. A este respecto, es una herramienta que viene a llenar un vacío importante y que supera en muchos aspectos la primera clasificación sistemática de influencias musicales en la literatura de Felisberto, hecha por Norah Giraldi (1998), sobre todo porque la de Garí tiene en cuenta el contenido completo de las obras analizadas, mientras que la de Giraldi se construye fundamentalmente a partir del análisis de los títulos de las narraciones².

Lo interesante de ambas clasificaciones es el planteamiento crítico presente detrás de las categorías utilizadas. Giraldi habla de que la música puede hacerse presente en los relatos felisbertianos de tres modos distintos: una *referencia explícita*, una *invocation in absentia*, o de un *modo sugestivo*³ (1998: 34). De nuevo, como es lógico, las referencias musicales no implícitas son las más difíciles de justificar. Y esta dificultad explica por qué, pese a que muchos críticos

¹ Siguiendo las normas de *Artifara: Revisa de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, utilizamos las comillas altas en las citas de fragmentos. En cambio, utilizaremos comillas latinas para señalar el título de cuentos y obras de menor extensión.

² No obstante, dejando a un lado la discutible clasificación, y como veremos más adelante, el estudio de Giraldi (1998) es uno de los más amplios, ricos y rigurosos a la hora de analizar los elementos musicales en la obra de Felisberto Hernández.

³ Cito la traducción española que hace Garí (2011: 49).

consideran la música como un elemento importante, y pese a que haya numerosos trabajos dedicados total o parcialmente al hecho musical en la narrativa de Felisberto, contamos con escasos análisis que indaguen en influjos de tipo formal de forma profunda; los dos principales son precisamente los de Giraldi (1998) y Garí (2011). El primero analiza con rigurosidad una de las influencias musicales más claras en la obra de Hernández, la del compositor Igor Stravinsky⁴. Las referencias a Stravinsky son comunes en la crítica felisbertiana —pueden encontrarse en Valdés (2002) o Yúnez (2000: 21)—, pero casi nunca se desarrollan convenientemente. Garí, por su parte, toma en consideración algunos de los rumbos de la música de vanguardia, como la música atonal, el dodecafonismo y la escala cromática, además de la posible influencia de Prokofiev y Debussy. Además, rastrea posibles vínculos con el mundo del jazz y de la improvisación

Además de estos dos trabajos, existe un artículo de Enrique Valdés que, según el propio autor, analiza la importancia de la música en “los procedimientos de elaboración” de los cuentos de Hernández:

Felisberto Hernández fue un pianista profesional, un músico de oficio que se ganó la vida en recitales públicos, en modestos teatros y salones provincianos, como solista y como acompañante. Desde luego, hay múltiples alusiones a este oficio en sus relatos. Por ello mismo, Felisberto Hernández tiene muchos lectores en el mundo de los músicos [...]. Propongo que una parte importante de los procedimientos de elaboración de los cuentos de Hernández provienen de su formación musical y de su experiencia como pianista clásico y popular durante gran parte de su vida. Esta influencia parece claramente comprobable en la función y significado preponderante que —como elementos formativos del relato— el mismo autor atribuye a aspectos tales como la evocación y el recuerdo en su narrativa. (Valdés, 2002: 92)

La importancia de la música como elemento evocador será señalada también por Blas Matamoros, en términos muy similares a los de Valdés: “Entre los mecanismos cerebrales de recuperación del pasado, el escritor proclama la soberanía de la música y, en particular, de los colores. A partir de ahí, su escritura se puebla de sugerencias” (2002: 41).

Por otro lado, la influencia de lo musical en el proceso creador había sido ya apuntada en los años 70 por Giraldi, que, de la misma forma que Valdés, entiende que la formación musical de Felisberto juega un papel relevante en su literatura:

⁴ La fascinación de Felisberto por Stravinsky puede encontrarse ya en su primera composición musical, titulada *Primavera* en honor al compositor ruso, a la que nos referiremos más adelante.

El largo aprendizaje del piano desde niño, el hecho de que cuando ya mayor pensase alguna vez en “hacer empresa” con su actividad de concertista para poder costearse así el tan esperado viaje a Europa, las largas jornadas de diez o doce horas de estudio musical diario, por sobre el gran pianista que formaron, creaban en el escritor una educada sensibilidad artística, una tendencia a la percepción rítmica, armónica del mundo, otorgándole un método de trabajo, un hábito sistemático que seguramente utiliza en la creación literaria. (Giraldi, 1975: 15)

La principal aportación del trabajo de Valdés es concretar su propuesta en el análisis de cuatro cuentos de Felisberto: «El cocodrilo», «El acomodador», «El balcón» y «Mi primer concierto» (Valdés, 2002: 93). En lo que concierne a nuestro estudio, tres de los cuatro cuentos analizados se encuentran contenidos en *Nadie encendía las lámparas*, o, dicho de otro modo, el crítico analiza tres de los diez cuentos del libro desde una óptica musical. Según él, «El acomodador», «El balcón» y «Mi primer concierto» se asemejarían estructuralmente a tres formas musicales distintas: la *fantasía*, el *impromptu* y el *divertimento* respectivamente. Sin embargo, cuesta encontrar en el trabajo una explicación razonada de las similitudes formales que sostiene Valdés. Baste como ejemplo su justificación del uso del término *fantasía*:

[Fantasía] en un doble sentido: creaciones que superan nuestro conocimiento de la realidad circundante y en la acepción que tiene en el lenguaje musical para designar ciertas obras caracterizadas por su libertad formal [...]. «El acomodador» se estructura como una fantasía, en el sentido musical, es decir, no está sujeto a una norma rígida. Su ley principal de desarrollo la crea la necesidad expresiva interior a la obra y su mundo imaginario. (Valdés, 2002: 102)

No hay, pese a lo interesante de la propuesta, un uso riguroso de los términos que expresan conceptos musicales. En primer lugar, no puede decirse que la carencia de una norma rígida sea lo que defina la *fantasía* como género musical. En segundo lugar, el concepto es tan laxo que pueden encontrarse cientos de obras literarias que respondan a esta característica, obras que seguramente poco o nada tendrán que ver con la música.

En general, como hemos dicho, abundan en la crítica de las obras de Felisberto las referencias al hecho musical, pero son pocos los casos en los que estas referencias vienen acompañadas de un uso exacto y riguroso de términos y conceptos musicales. Por ejemplo, en la introducción a su edición de *Nadie encendía las lámparas*, en relación con la música en la obra de Felisberto, Morillas habla de una “profundización de las propuestas sinestésicas del modernismo” (2010: 13). Difícilmente podemos compartir un razonamiento de esta índole. No parece probable que Felisberto se sintiera influido por el modernismo y, lo que es más

importante, cuesta pensar que los posibles procesos de transposición de elementos musicales a su narrativa los tomara Felisberto del campo literario, cuando su formación había sido predominantemente musical. Parece más lógico pensar que la presencia de lo musical en sus relatos viene directamente de sus experiencias personales con el mundo de la música.

Hay, en fin, además de los trabajos citados, algunos planteamientos críticos no desarrollados acerca de la literatura de Felisberto y la música. En palabras de Garí: [existe] todo un conglomerado de comentarios imprecisos y confusos sobre la faceta musical de Felisberto Hernández en artículos de lo más variopintos en torno a otras características de su prosa (2011: 95). De estos comentarios cabe destacar, en primer lugar, el de Morillas, probablemente una de las mejores conocedoras de la narrativa de Felisberto:

El ritmo musical y la organización de las palabras [...] siguen las pautas analíticas y de dislocación y nueva distribución propuestas por los músicos contemporáneos. Esta libertad compositiva es la base técnica de su estética antirrealista [...]. Es así como produce una creación sincrética donde se profundizan las propuestas sinestésicas del modernismo, al combinar sonidos con olores y efectos visuales, dejando que el ritmo interior o subjetivo del músico, el escritor o sus *alter ego*, guíen enteramente el mundo de los objetos y los actos. (Morillas, 2010: 12-13)

Resulta difícil saber qué entiende Morillas por “los músicos contemporáneos”. Puede referirse a los compositores de música académica del siglo XX; en el mejor de los casos, usando el sentido común, a la música compuesta desde el nacimiento de la vanguardia (quizá tomando como punto de partida la *Segunda escuela vienesa* y la obra de Schoenberg) hasta la muerte de Felisberto, en 1964 o, según los casos, hasta el momento de escritura de cada relato. El problema es que este periodo musical se identifica precisamente por lo que se conoce como “el fin de la práctica común”, es decir, el fin de un periodo de cierta homogeneidad en la música docta que abarcaría casi trescientos años y tres grandes movimientos o corrientes: Barroco, Clasicismo y Romanticismo. Dicho de otra forma, la música contemporánea, al igual que la literatura de vanguardia, se define fundamentalmente por su heterogeneidad, por el estallido de una serie de propuestas muy distintas entre sí. Por consiguiente, decir que hay algo de la literatura de Felisberto que se basa en la música contemporánea viene a ser como decir que hay algo de la literatura de Felisberto que se basa en la vanguardia literaria: es decir más bien poco. Por ello resultan mucho más acertados los trabajos de Giraldi (1982; 1998) y Garí (2011), ya que relacionan a Felisberto con la música contemporánea, sí, pero con propuestas concretas, como Stravinsky o la música atonal.

Debajo del escaso conocimiento musical –o, en el peor de los casos, de la escasa preocupación por la música– por parte de los críticos, se esconden a veces planteamientos que pudieran resultar interesantes bien desarrollados. Por ejemplo, indica Italo Calvino:

La asociación de ideas no es solamente el juego predilecto de los personajes de Felisberto, es la pasión dominante y declarada del autor, y es también el procedimiento según el que se construyen sus relatos, al entrelazar un tema con otro como en una composición musical. (1985: 4)

Como vemos, para Calvino la asociación de ideas, el enlazar temas se relaciona directamente con los procedimientos de composición musical. En el mismo sentido creemos poder entender las palabras de Julio Prieto:

A lo largo del relato, Felisberto manipula el material narrativo según un principio de “simultaneidad extraña” –de yuxtaposición incoherente de cosas que “no tenían que ver unas con otras”–, una noción cardinal de la estética vanguardista, a partir de la cual Felisberto desarrolla una singular mutación textual –una muy personal poética de la “extrañeza” [...]. Inspirándose en las técnicas compositivas de las vanguardias plásticas y musicales, Felisberto organiza el texto a partir de la noción de “acorde disonante” – donde unas notas quedan “sostenidas” y otras subvierten su armonía. (Prieto, 2002a: 269-270)

Como en el comentario de Morillas, la alusión a los conceptos musicales es imprecisa y descontextualizada. Lo interesante de la observación de Prieto es la intuición al hablar de “armonía”. En efecto, se puede entender (de ahí partirá en parte nuestra propuesta de análisis, que expondremos en el cuarto capítulo) que la forma de enlazar motivos y temas no sigue la linealidad propia de la escritura. Un acorde es un conjunto de tres o más notas que suenan simultáneamente y que guardan una relación armónica; pero, ¿cómo se puede lograr la simultaneidad en la escritura? Y, de poder lograrse, ¿existe dicha simultaneidad en Felisberto? ¿Cuáles son los caminos utilizados para conseguirla? Son preguntas aún sin respuesta, pues el comentario de Prieto, como el de Calvino y el de tantos otros, usa referencias musicales, pero no solo de un modo vago, sino sobre todo simbólico. De ello precisamente nos ocuparemos en la segunda parte de nuestro trabajo.

3. CONTEXTO IDEOLÓGICO, CULTURAL Y LITERARIO DE LA CREACIÓN DE FELISBERTO

Dada la supuesta inclasificabilidad de Felisberto a la que hacíamos referencia en nuestra introducción, muchos de los numerosos acercamientos críticos que han pretendido establecer un contexto creativo han tenido también cierta laxitud, que ha posibilitado en gran parte la existencia de enfoques muy diferentes. De nuevo, las palabras de Italo Calvino son un buen punto de partida:

No quiere decir que aceptemos [...] una clasificación de Felisberto como “escritor de domingo”, autodidáctica y marginal, lo que con toda seguridad no es. Los puntos de referencia en su larga búsqueda de medios de expresión debieron ser un surrealismo *muy suyo*, un proustianismo, un psicoanálisis *muy suyo*. (Y además, como todo hombre de letras de Río de la Plata, también Felisberto había tenido una corta permanencia en París). Esa forma que tiene de darle cabida a una representación dentro de la representación, de establecer dentro del relato extraños juegos cuyas reglas establece en cada oportunidad, es la solución que ha encontrado para darle una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación. (Calvino, 1985: 4).

Muy posiblemente hay una confusión de la forma verbal ‘debieron’ por ‘debieron de ser’, achacable a la traducción del texto de Calvino al español. Sin embargo, lo que sí resulta intencional es el uso de la cursiva en “*muy suyo*” (así en el original), lo que muestra de nuevo la dificultad para situar claramente al autor en aquellas coordenadas en las que se le quiere incluir. Aún así, en esta cita están contenidos algunos de los “puntos de referencia” posibles que más se han estudiado. Al surrealismo, al psicoanálisis y a la influencia de Proust hemos de sumar el intuicionismo de Bergson y la filosofía de Vaz Ferreira, amigo personal de Felisberto, como referencias citadas por los estudios críticos, sin olvidar los puntos de confluencia posibles entre Hernández y lo fantástico rioplatense¹. Ahora bien, lo que para unos es un proceder interpretativo, más o menos legítimo, para otros es un contexto creativo. En palabras de García Rodríguez:

¹ Un breve resumen de la situación crítica (aunque sin las referencias bibliográficas pertinentes) puede encontrarse en el trabajo de Harold García Rodríguez: “Ángel Rama lo consideraba un escritor surrealista; Roberto Echavarren se proponía una lectura lacaniana; Norman Holland lo indagó desde el post-estructuralismo; Julio Prieto lo ubica entre las «narrativas de la extrañeza»; para Jaime Alazraki, Felisberto carecía del rigor propio de Borges o Cortázar, lo que lo separaba de lo fantástico, aunque ciertamente no lo consideraba realista; Ana María Barrenechea, en la misma vía de Prieto, lo propone como un escritor ex-céntrico y di-vergente; Francisco Lasarte escribe este ensayo: *Felisberto Hernández y la escritura de «lo otro»*, y, sin ir más lejos (que siempre se puede), Julio Cortázar lo ubica entre los presocráticos” (García Rodríguez, 2009: 44).

El tarro de mermelada de Felisberto les sabe a unos a surrealismo; a otros, a creacionismo; unos más descubrirán en él la extrañeza de lo cotidiano; habrá alguien empalagado de sicoanálisis, y muchos otros no sabrán a qué les sabe, pero sí que les gusta. Para el caso, lo mismo puede decirse de muchos escritores. Es un hecho incontrovertible que la apertura de la obra de arte permite esto y que las posibilidades que ofrecen las variadas interpretaciones van siempre a complementar la obra, nunca a agotarla. (García Rodríguez, 2009: 11)

Así, por ejemplo, Julio Rosario-Andújar indica respecto a la división del sujeto — presente en varios de los relatos del escritor — que Felisberto “parece tener en cuenta lo que ya se había especulado sobre el particular, por ejemplo por Freud, Bergson, James, Husserl, y en nuestros días por Lacan y Merleau-Ponty” (2000: 38). El propio crítico explica a pie de página, de los escritos citados, aquellos que conoció — nótese la amplitud del término — nuestro autor:

Aunque no me detengo a examinarlo en este ensayo, creo necesario mencionar que Felisberto conocía la obra de Bergson, James, y Freud. Sin embargo, si conoció la obra de Husserl fue a través de su compatriota, el filósofo Vaz Ferreira. No debe olvidarse que la obra de William James es considerada fenomenológica, y que Husserl conocía la obra del filósofo americano. Felisberto no llegó a conocer la obra de Lacan o Merleau-Ponty. (Rosario-Andújar, 2000: 38).

En cambio, en su estudio sobre la identidad narrativa de Felisberto, Martínez (2007b: 47-79) apenas recurre a análisis intuicionistas, psicoanalíticos, surrealistas, fenomenológicos o lacanianos. No parece haber demasiadas huellas inequívocas que muestren qué escuela, teoría, movimiento o tendencia pudo haber influido verdaderamente en nuestro autor. Nos queda entonces recurrir a aquello que tienen en común todos los puntos de referencia que, según la crítica, tienen algo que ver con Felisberto. En nuestra opinión, hay una sola característica que destaca entre todas las demás: una posición controvertida frente al pensamiento lógico. Felisberto hizo explícita su postura a este respecto en *Explicación falsa de mis cuentos*:

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Eso me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una

planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma [...]. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda. (Hernández, 1997: 175-176)

Algunos han creído ver en la poética de Felisberto puntos de conexión con los postulados surrealistas. Valcárcel (1997) recuerda que es Roger Caillois quien anima a Felisberto a escribir *Explicación falsa de mis cuentos*, y, según ella, la estancia de Felisberto en París resulta fundamental para que el escritor se inicie en los círculos intelectuales de la vanguardia. El testimonio de Paulina Medeiros, sin contradecir completamente lo expuesto por Valcárcel, resulta bastante diferente:

Ni siquiera estando en Francia y asistiendo a clases fue capaz de aprender a hablar en francés. Lo entendía perfectamente, pero no podía pensar ni redactar correctamente en tal idioma. Ni aun en la Sorbona, puede dar su charla en el idioma extraño: requiere de un intérprete y de que Supervielle hable sobre él al auditorio. Cuando se enamora en París, lo hace de una española. (Rocca, 2000b: 90)

El trabajo de Valcárcel nos interesa especialmente porque analiza tres cuentos de *Nadie encendía las lámparas* — «Nadie encendía las lámparas», «Menos Julia» y «El balcón» — a partir del surrealismo. Su análisis se basa en la importancia del viaje a París², que habría dotado a nuestro autor de una influencia surrealista.

² Antonio Pau, a su vez, habla de que en París “aparece muy pronto el sentimiento, entre auto-compasivo y burlesco, de la propia inferioridad” (Pau, 2000: 113-114). No obstante, hay que recordar que sí que pudo influirle de alguna forma: si no con una influencia consciente de la intelectualidad vanguardista, sí quizá con la propia experiencia obtenida. Especialmente, porque, pese a que Medeiros narra cierto aislamiento en la capital francesa también dice: “me leyó a su

Toma en cuenta que el librito de cuentos se publicó en Buenos Aires cuando Felisberto aún estaba en la capital francesa, y relaciona los relatos con una “poética del objeto” presente en el surrealismo (1997: 360-362). Para ella:

Nadie encendía las lámparas subraya la adscripción absolutamente consciente de Felisberto Hernández, a la literatura vanguardista, y más concretamente, su aceptación de la manera de entender el mundo del surrealismo, que marca definitivamente la idea de la modernidad, porque el surrealismo es la definitiva vanguardia. (Valcárcel, 1997: 358-359)

Dejando a un lado afirmaciones tan tajantes como discutibles, tales como “el surrealismo es la definitiva vanguardia”, el problema del análisis de Valcárcel es que supone que los elementos surrealistas (o presuntamente surrealistas) presentes en *Nadie encendía las lámparas* no se encuentran en la literatura anterior de Felisberto, cuando lo cierto es que aquellas características analizadas en los tres cuentos son comunes a otros escritos previos. A propósito de la influencia surrealista, indica Romero Luque:

La cuestión que debe plantearse [...] es si esta conexión entre la literatura de Felisberto Hernández y el Surrealismo parte de una influencia directa de este movimiento asumida por el escritor uruguayo o es tan sólo el resultado de una confluencia espontánea. (1995: 98)

El estudioso, que comparte la opinión de Medeiros sobre la estancia en París de nuestro autor³, argumenta no obstante que el carácter surrealista de la literatura de Hernández no depende de una vinculación concreta y explícita:

Coincidimos con la opinión expresada por Gerald J. Langowski, según la cual resulta viable asignar a una obra una calidad surrealista independientemente de que existan lazos históricos concretos. Creemos, pues, que es defendible la índole surrealista de la creación felisbertiana. (Romero Luque, 1995: 100)

No es objeto de este trabajo discutir si puede asignarse a una obra la calificación de “surrealista” a pesar de que el autor no haya estado vinculado a ningún

regreso «El acomodador» y «El cocodrilo», que me deslumbraron, haciéndole muy feliz mi asombro. Entonces percibí que no había conseguido engañarle antes acerca de mi admiración por su obra. Esta ya se había hecho genial, y en ello no había mediado yo para nada: la había traído de Europa”. (Rocca, 2000b: 90)

³ Teniendo en cuenta la actitud individualista que mantuvo Felisberto Hernández respecto a la vanguardia (recuérdese que durante su estancia en París no se relacionó con grupos vanguardistas), creemos que las correspondencias analizadas son pura casualidad (Romero Luque, 1995: 99-100).

grupo surrealista, pero, aunque el argumento de Romero Luque pudiera resultar válido, carece de interés si se quiere determinar si las conexiones analizadas son conscientes, inconscientes o casuales. En nuestra opinión no hay hasta ahora indicios suficientes para sostener una asimilación cuidada de algún movimiento vanguardista específico por parte de Felisberto. De similar parecer es Harold Sánchez Moreno, aunque su opinión se circunscribe solo a *Las hortensias*:

También se ha dicho de la obra de Felisberto Hernández que no se parece a ninguna otra; sin embargo, es posible descubrir en ella ciertas afinidades con las vanguardias, por ejemplo con el surrealismo, por ello puede proponerse a *Las hortensias* como un texto de filiación vanguardista, lo cual implica hablar de aspectos como la imaginación, la locura, los sueños y el juego, conceptos manejados por el movimiento encabezado por André Breton. Es importante aclarar que no afirmamos que *Las hortensias* sea un texto surrealista, sino que presenta afinidades con los conceptos manejados por este movimiento. (Sánchez Moreno, 1997: 3)

En un sentido más amplio, sí que hay huellas que indican afinidades con la vanguardia, algo que Valcárcel liga al gusto del autor uruguayo por la música de Prokofieff y Stravinsky:

Al igual que en la literatura, en la música, la opción que el artista tomó fue la de la música de vanguardia, mostrando preferencia por músicos como Prokofieff y Stravinsky. Su planteamiento estético parte de la absoluta preferencia por el objeto como instrumento de toda indagación fragmentaria en literatura, así como la presencia en el texto de un ritmo interior subjetivo. Estas ideas lo inscriben en el contexto de la creación surrealista. (Valcárcel, 1997: 357)

En efecto, el gusto de Felisberto por la música de vanguardia parece claro, especialmente en lo que concierne a su predilección por Stravinsky. Las palabras de Valcárcel parecen basarse en una cita de *Por los tiempos de Clemente Colling*, donde el maestro contesta al alumno: “¿Sabe una cosa? que tiene razón Stravinsky, Prokofieff, Ud. y todos los locos como Ud.” (Hernández, 1983: 196). Lo curioso es que la estudiosa elija la música para probar la vinculación vanguardista de Felisberto, y después indique que las ideas del uruguayo lo inscriben dentro del surrealismo. Valcárcel distingue – aun inconscientemente – entre las ideas literarias y las ideas musicales de Hernández. Sin embargo, dado que ya los textos tempranos de Felisberto presentan características vanguardistas, como *Fulano de tal*, publicado en 1925, y dado que, como indica Romero Luque (1995: 100), resulta prácticamente imposible que nuestro autor conociera entonces el primer manifiesto surrealista (de 1924), ¿no resulta más lógico y más sencillo pensar que el ideario vanguardista de Hernández proviene, al menos en primer

término, de sus conocimientos musicales? Recuérdese en este sentido, la composición musical *Primavera*, de 1922, que presume de ser un homenaje a Stravinsky, así como el concierto dado en 1939, “que lo coloca a la altura de los más calificados ejecutantes del difícil compositor” (Giraldi, 1975: 60). Según Giraldi, todavía tres años antes de morir – a pesar de haber dejado el piano de forma profesional – el autor uruguayo preparaba un “gran concierto” que finalmente no pudo llegar a celebrar (1975: 60)⁴. Así pues, parece quedar clara la preferencia de Felisberto por la vanguardia, pero no encontramos razones para vincular su obra directamente al surrealismo, sino a la música de vanguardia, y, como expone Garí (2011: 31-39), a toda la revolución que supuso la ruptura de la tonalidad.

Otra de las asociaciones más productivas ha sido la relación entre las narraciones de Felisberto y el psicoanálisis, que se apoya generalmente en la relación de amistad que mantuvo con el psiquiatra Alfredo Cáceres. Parece que su relación con el doctor Alfredo Cáceres pudo tener cierta influencia en su obra literaria, aunque los testimonios de Reyes y Medeiros (dos de las mujeres con las que compartió su vida) son bastante escépticos al respecto. Reyes pone en duda cualquier influencia directa de Freud: “Felisberto alcanzó a tener nociones del psicoanálisis a partir de esas clases [las del doctor Cáceres], no porque hubiera leído a Freud, cosa que por lo menos yo nunca lo vi hacer” (Rocca, 2000b: 94-95). Semejante es la opinión de Medeiros: “Conmigo, demasiado poco. Me dijo que me traería libros; pero cuando muy seriamente se los reclamé, resultó que no tenía ninguno en su poder” (Rocca, 2000b: 88), quien además pone en seria duda la influencia que pudo tener Alfredo Cáceres en Felisberto:

Muchas veces habló de exámenes semejantes practicados por Cáceres o el doctor Berta, pero sonreía con cierta picardía que no llegaba a la malevolencia, pero que era ciertamente crítica. Posiblemente él se habría prestado a ser estudiado así, con dudosos resultados. Se burlaba de su amigo Cáceres porque lo conocía demasiado y lo había visto desplegar varias manías. (Rocca, 2000b: 88)

Es cierto, no obstante, que en 1940 Felisberto visitó el psiquiátrico donde trabaja Cáceres, y que este le llevó consigo en una visita domiciliaria, donde Hernández conoció a una paciente cuya historia le inspiró «El balcón». “A esta mujer [le habría dicho a Cáceres] le hace falta una ventana. Voy a escribirle un cuento” (Giraldi, 1975: 61-62).

Para Martínez, la asociación entre Felisberto y el psicoanálisis no es “nada extraño dado que él siembra sus relatos de elementos, términos y referencias que

⁴ Antonio Pau indica que “en los primeros años sesenta – hasta enero de 1964, en que muere – Felisberto vive una etapa de trabajo ilusionado: prepara con tenacidad su «gran concierto»” (2000: 125).

llevan directamente a esta disciplina clínica” (2007b: 110). En efecto, pueden encontrarse algunos motivos que podrían tener un carácter simbólico en las narraciones, como los elementos animales analizados por Karina Nossar: el murciélago del cuento «Mur», los ratones (por ejemplo, en *Las hortensias*), los gatos (en varios relatos), las palomas de «Nadie encendía las lámparas», las gallinas (también en varios relatos), las arañas de «Menos Julia», el caballo de «La mujer parecida a mí», etc. (1997: 52-58). Así, por ejemplo, Nossar explica que en el psicoanálisis las arañas son el símbolo de la sexualidad femenina (1997: 54) o que para Jung el caballo simboliza el lado mágico del hombre (1997: 55). Ahora bien, no se demuestra una recurrencia exacta entre el significado de los animales en Felisberto y el valor simbólico asignado a estos en la teoría psicoanalítica⁵. De hecho, la estudiosa recurre fundamentalmente a citas del *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1968), y con todo, admite que “el cocodrilo merece atención especial, ya que no coincide con lo que tradicionalmente simboliza” (1997: 56).

Hay, en nuestra opinión, una vinculación muy básica entre el simbolismo del psicoanálisis y la obra de Felisberto, no solo en lo que concierne a animales sino también a la utilización de colores (como explicaremos, por ejemplo, cuando analicemos «Nadie encendía las lámparas»). Las conexiones, no obstante, son débiles, ya que la simbología cromática utilizada por Felisberto no sigue sistemáticamente el psicoanálisis. Es más, el significado que pueden tener algunos colores en su obra (la vinculación del color rojo con el erotismo, por ejemplo) tiende a ser, si no universal, sí general. Por otro lado, según Martínez pueden encontrarse conexiones entre las técnicas terapéuticas freudianas y el modo de proceder de Felisberto al escribir:

Freud estableció que la terapia psicoanalítica consistía en construir un relato fragmentario que, visto desde el exterior, sorprendiera las conexiones insólitas que el paciente realizaba, técnica muy similar a la que Felisberto Hernández reconoce: “Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas” (II, 75).⁶ (2007b: 111)

⁵ Contra el mal uso de la interpretación psicoanalítica en la literatura de Felisberto Hernández advierte Giordano: “En los trabajos de Echavarrén y Goloboff reconozco la estrategia de la *exégesis alegórica*: la duplicación del texto por su remisión a otro texto, garante del sentido; la duplicación de las narraciones de Felisberto y de la obra poética de Borges por su remisión masiva a los lugares comunes del psicoanálisis. A modo de fundamento se establece una proporción: A es a B lo que C es a D: la Ley es al cuerpo gozoso lo que la maestra es al narrador de *El caballo perdido*; la identificación, la «construcción por uno», es al «yo» lo que lo «escrito» en el «Poema del cuarto elemento» es al sujeto que lo produjo. Luego, cada lectura se orienta, según un juego de correspondencias, en el desarrollo de esa proporción original. Lo dicho: nada más tradicional que esta forma de comentario, pero, también, nada menos literario, menos psicoanalítico” (Giordano, 1992: 57).

⁶ En el sistema de citas utilizado por Martínez, los números romanos hacen referencia al tomo de las obras completas de Felisberto publicadas en Siglo XXI editores, mientras que los números

Martínez cita el fragmento de «Buenos días [Viaje a Farmi]» en el que Felisberto se refiere de forma explícita a esta terapia psicoanalítica. Sin embargo, como indica Romero Luque, este relato puede leerse como una crítica a los excesos del psicoanálisis:

Este relato nos traslada a Farmi, una ciudad adelantada, “punto neurálgico de la civilización”, donde “lo más extraordinario lo han provocado los psicoanalistas”. En efecto, allí no sólo es corriente ir a “hacerse psicoanalizar”, sino que el psicoanálisis, convertido en una industria, ejerce una profunda influencia sobre las personas, en quienes ha infundido un interés desmesurado por los sueños e inculcado la costumbre, destinada a fomentar la fantasía, de pintarse el cuerpo con toda clase de símbolos. (Romero Luque, 1995: 123)

No podemos demorarnos aquí a analizar con detenimiento el texto, pero no parece quedar duda de su significado paródico en los siguientes fragmentos:

Mi compañera lee un libro que tiene en el título la palabra “sueños”. La primera vez que fui a Farmi sentí en una conversación que un fulano había soñado no sé qué cosa, y el relato lo sentí [...] sin hacer mucho caso. Al poco rato oí que una muchacha decía a otra: “Esa misma noche yo soñé...” [...]. Entonces, al oír hablar otra vez del sueño me dije: “Parece que en esta ciudad se sueña mucho: ¿Será el clima, será la desintegración?”. (Hernández, 1997b: 216)

Cuando todavía yo no sabía que lo de los sueños, o el interés en ellos, era provocado por los psicoanalistas, aquel mismo día que oí hablar de ellos, pasaba por un café y entré. Cerca del mostrador uno le dijo a otro: “Tú sueñas con tal cosa y eso significa tal otra”. Se fueron a las manos y yo me mandé mudar antes que llegara la policía. Pero aún no supe hasta algunos días después, cuando me mudé a un nuevo hotel, que allí el psicoanálisis era una industria, que junto a su verdad — como en tantas otras cosas — se había hecho una especulación infame y se había exagerado y deformado esa verdad. (Hernández, 1997b: 217)

Como bien indica Romero Luque (1995: 123-125), y como se aprecia al final de este fragmento, no se ataca directamente al psicoanálisis sino a la industria derivada de él. Pero ello no significa que Felisberto creyera firmemente en el método psicoanalítico (como sostiene el crítico). Lo que se desprende del texto es que esta disciplina tenía *su* verdad, que se había deformado “como en tantas otras cosas”. La opinión del narrador a este respecto parece encajar bien con las

arábigos se refieren al número de página. La cita hace referencia al comienzo del cuento «El acomodador», de *Nadie encendía las lámparas*.

palabras de Medeiros, con esa “sonrisa con cierta picardía que no llegaba a la malevolencia, pero que era ciertamente crítica” (Rocca, 2000b: 88).

Otra de las influencias más estudiadas en la obra de Felisberto es la presencia de la filosofía de su amigo Carlos Vaz Ferreira, que supuso una de las principales reacciones al positivismo desde Hispanoamérica (Romero Luque, 1995: 168)⁷. Parece probable que Felisberto bebiera de esta reacción, dado que, como señala Martínez (2007b: 15), era uno de los alumnos que asistía a las conferencias del filósofo uruguayo. Además, es posible encontrar pruebas textuales de esta influencia. Así, el «Prólogo de un libro que nunca pude empezar», último de los fragmentos de *Fulano de tal*, es una dedicatoria a Vaz Ferreira. Reproducimos el texto completo aquí, dada su brevedad:

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo empecé esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las cualidades maravillosas de la naturaleza.

al doctor
Carlos Vaz Ferreira
(Hernández, 1983: 15)

Martínez (2007b: 16) relaciona, acertadamente a nuestro juicio, este texto con «Un libro futuro» de Vaz Ferreira. En él, con una disposición tipográfica especial — con numerosos puntos suspensivos — el filósofo expresa los problemas de la distancia entre el lenguaje y el pensamiento:

Parece de filosofía. Me es imposible leerlo, a través de tanto tiempo. Pero entreveo algo Al llegar a este punto del análisis, ya no puedo pensar con claridad No podría expresar por ningún esquema verbal mi psicología a propósito de ese problema, y recurriré al artificio, ya tan corriente hoy, de transcribir anotaciones, en parte complementarias y en parte contradictorias que he hecho en distintos momentos y en distintos estados de espíritu [...]..... Es cierto que la humanidad no había acabado de comprender todavía que, desde los tiempos de Aristóteles, había estado confundiendo durante

⁷ Sobre la relación entre Felisberto y Vaz Ferreira, véase Lespada (2014: 62-69), especialmente su nota bibliográfica (2014: 62, n. 16).

más de veinte siglos el lenguaje con el pensamiento. (Vaz Ferreira, 1979: 86)

No cabe duda de que esta problemática está presente también, de una forma o de otra, en Felisberto. Recuérdese el texto de *Explicación falsa de mis cuentos*. Con todo, según Medeiros, la influencia de Vaz Ferreira sobre Felisberto fue disminuyendo. Así contesta al ser preguntada directamente por este aspecto:

Excepto la famosa teoría de la libertad – con mayúscula – que Hernández ejercitaba en exclusivo provecho, depuso su adoración por su primer ídolo para endiosar a Supervielle. Su adoración por éste, que mucho podía y que además sabía, aparte de su valor personal, le tomó su exclusivo tiempo. (Rocca, 2000b: 90)

La actitud de Felisberto a este respecto tendría que ver, según Medeiros, con un deseo de dejar de lado la filosofía:

En el tiempo en que lo conocí intentaba limpiarse de la filosofía y adquirir elementales conocimientos literarios, que le faltaban por ser su instrucción escolar precaria, saliendo precozmente de quinto año escolar. Y habiendo fallado hasta en su examen de ingreso a Secundaria. No sabía redactar bien siquiera. (Rocca, 2000b: 90)

En este sentido, en una carta sin destinatario que Martínez supone dirigida a Jules Supervielle (2007b: 130, n. 151), Felisberto dirá:

Recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente – favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos – contra la literatura y las formas hechas. (Hernández, 1997b: 282).

Esta carta puede leerse como una intención de alejarse de pretensiones filosóficas o psicológicas en esta etapa de su producción (es decir, a partir de los años 40, según indica Medeiros, y cerca de la fecha en la que escribió *Nadie encendía las lámparas*); pero ya desde textos anteriores, como «Viaje a Farmi», Felisberto se presentaba a sí mismo como un autor sin demasiadas pretensiones intelectuales. En la misma carta, escrita seguramente en París, dice: “Pero siempre tengo miedo de muchas cosas; entre ellas, que un día se descubra un error inesperado en las personas que se entregan con tan noble generosidad a lo que escribo yo, y se encuentren con que han sido estafadas” (Hernández, 1997b: 281).

Y es que, incidimos en esta idea, Felisberto parece querer siempre tomar distancia con sus posibles influencias. Así, expone en «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días»:

Entonces me he animado a explicarle lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado — aunque esto sea ir a alguno — el más próximo sería sacarme un gusto y cumplir una necesidad; que esta necesidad no tiene en mí el interés de enseñar nada, y si la consecuencia de lo que escribo tiene interés por lo que entretiene y emociona, bien, pero no me propongo otra cosa que llenar este maravilloso cuaderno... (1983: 109)

Como indica Julio Rosario-Andújar: “Henos aquí en presencia de un hombre enemigo de los sistemas y de las afirmaciones dogmáticas” (1999: XIV). En este sentido, la influencia de Vaz Ferreira sobre Felisberto no se circunscribe al pensamiento del primero, sino a su manera de ampliar los horizontes, tal y como narra Reina Reyes:

No creo que Felisberto conociera a fondo su obra, sí podría mencionar sus lecturas de *Lógica viva*, tal vez de *Fermentario*, lo cierto es que lo había escuchado durante mucho tiempo en la Cátedra de Conferencias que Vaz Ferreira tuvo durante años en la Universidad. Ahí se le acercó un día para saludarlo y, más tarde, se vinculó con sus discípulos: Luis Gil Salguero, Carlos Benvenuto, Spencer Díaz. Con ellos alternó en charlas de café que le fueron muy beneficiosas pues lo llevaron al plano filosófico, pero siempre con esa manera de pensar que significaba para él reproducir la máxima fundamental de Vaz Ferreira: “No pensar por sistemas sino por ideas a tener en cuenta”. (Rocca, 2000b: 95)

Así, una de las cosas que más pudieron influirle a Felisberto de Vaz Ferreira fue la posibilidad de conocer a otros autores, hasta entonces desconocidos para él. Nos cuenta Lockhart al respecto:

Tenía ya veinte años cuando, en 1922, es presentado por Bellán al maestro Carlos Vaz Ferreira [...]. La influencia de Vaz Ferreira fue importante. Por él conoció las filosofías de Bergson y de James. [...] Pudo así confrontar sus inquietudes [...] con las concepciones bergsonianas, en especial con el reconocimiento de la intuición como una modalidad auténtica del conocimiento. (Lockhart, 1991: 11)

También Giraldi se expresa en la misma línea:

Dos elementos relacionados vinculan el espíritu de la literatura de Hernández con la “filosofía de la vida”, a la cual está afiliado el pensamiento de Vaz Ferreira, como el de W. James y Bergson: el

permanente cuestionamiento de la articulación entre las cosas existentes y las finalidades para las que fueron creadas, y como consecuencia, un hábito introspectivo, índice de una perpetua voluntad desdoblada que al mismo tiempo de verse obligada a actuar [...] se cuestiona y analiza persistentemente. (Giraldi, 1975: 43)

De nuevo recurrimos, para contrastar lo que apuntan los críticos, a Medeiros, quien reduce las lecturas importantes de Felisberto a dos, al menos en el tiempo en que ella le conoció. Además, añade una información interesante, que incide en el carácter parcial del conocimiento de Felisberto:

Siempre retornaba a *Materia y Memoria*, de Henri Bergson y *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Pero su conocimiento de las cosas era siempre fragmentario, y sus lecturas no eran las de un estudioso, sino las de un informante que picotea y por eso, en separadas oportunidades, volvía siempre a los mismos libros. (Rocca, 2000b: 90)

Morillas opina de forma similar en este aspecto: “Puede decirse que, en cierto sentido, la obra literaria de Felisberto Hernández se nutre de las inquietudes y corrientes del pensamiento del filósofo, en el que convergen el intuicionismo de Bergson y el pragmatismo de James” (Morillas, 1983: 4).

No parece caber duda, por tanto, de la importancia de la lectura de Bergson en Felisberto, ni al principio de su formación (alrededor del año 1922, cuando acude a las conferencias de Vaz Ferreira) ni tiempo después, el tiempo al que se refiere Medeiros⁸. Sin embargo, una cita de «He decidido leer un cuento mío...» nos plantea ciertas dudas. En este breve escrito en el que Felisberto reflexiona sobre el cuento, la literatura y el arte en general dice lo siguiente: “Yo soy un crítico natural, sé poco, pero no importa; tengo intuición (él cree que es bergsoniana o que la intuición bergsoniana es adivinación)” (Hernández, 1997b: 277). No sabemos quién es el “él” al que se refiere el autor, pero sin duda su uso implica un distanciamiento de dicha opinión: como si se tratara de un juego de palabras, lo que para otros (incluidos los críticos) puede ser influencia intuicionista, para el propio autor no es sino conocimiento intuitivo. Y es que, con respecto a las influencias de Bergson, así como de otros autores, dice Reina Reyes:

Leíamos a Bergson, a Freud, a Kafka en casa; pero el estudio de la obra y conceptos ajenos le costaba mucho; leíamos y discutíamos a la par; pero siempre era demasiado lenta la lectura con Hernández, siempre le

⁸ Son muchos los críticos que se han referido a la vinculación de Felisberto con Bergson, entre otros Romero Luque (1995: 155-164), Rosario-Andújar (2000: 39), Martínez (2007b: 84-120) y García Rodríguez (2009).

costaba sumergirse en el yo ajeno. El estudio con él era siempre fragmentario, había que retornar en varias oportunidades a la lectura inicial. (Rocca, 2000b: 86)

El mismo adjetivo usado por Medeiros para referirse al conocimiento de Felisberto: “fragmentario” (Rocca, 2000b: 90) es empleado aquí por Reina Reyes para referirse al estudio con el autor. Las palabras de Reyes dibujan a un Felisberto que muestra interés por ciertos conocimientos y autores (Bergson entre ellos, aunque también otros) pero al que le cuesta —o no le interesa— entrar en profundidad en ellos⁹.

Posiblemente la mayor relación entre Felisberto y la obra de Bergson sea una forma similar de entender la recuperación de la memoria. La importancia de lo memorístico se plantea como tema fundamental en las tres novelas cortas: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria*, texto que no fue publicado hasta 1965 pero que seguramente fue escrito hacia 1943. Nos situamos por tanto en una etapa de escritura inmediatamente anterior al viaje a París y al tiempo de escritura de *Nadie encendía las lámparas*.

No cabe duda de que la preocupación por la memoria por parte de Felisberto se relaciona también con el otro autor citado por Medeiros: Proust. Ya Calvino (1985: 4), como hemos visto, aludía a un “proustianismo” en la obra de Felisberto. Resulta difícil no relacionar, por ejemplo, el tranvía número 42 de *Por los tiempos de Clemente Colling* con la magdalena de *En busca del tiempo perdido*. Hay, en el autor uruguayo, una constante reflexión acerca de dos temas íntimamente relacionados: cómo y por qué de repente nos asaltan ciertos recuerdos, y cuál es la lógica que nos lleva de unos a otros. Quizá el pasaje que mejor explique el sentir del autor sea el comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling*:

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

⁹ Como indica Lespada, Felisberto “se aparta de sus ascendientes para fortalecer su propio estilo; puesto que aun estableciendo prolijos paralelismos con pasajes de Vaz, de James, de Proust o de Rilke, en ellos no encontraremos una identidad absoluta con los mecanismos narrativos de Felisberto” (2014: 114).

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. (Hernández, 1983: 138)

Como hemos ido viendo, la mayoría de las posibles corrientes que pudieron influir en Felisberto, o bien que tienen puntos de conexión con su literatura, se relacionan en una idea central: la reflexión sobre formas de pensamiento que no siguen una lógica racional. Proust, Bergson, los surrealistas e incluso Vaz Ferreira coinciden con Felisberto en considerar que el pensamiento humano no se rige por un sistema lógico (utilizando el término ahora en su más estricto sentido), sino que, especialmente cuando se produce un recuerdo, la relación existente entre las ideas resulta difícil de sistematizar.

Resulta interesante analizar si este orden difícil de comprender, esta “débil lógica de la hilación” a la que se refiere el autor, se relaciona o no con el auge de la literatura fantástica de la época. De nuevo, Calvino es de los primeros en tomar en consideración esta premisa: “ha llegado a conquistar un sitio entre los especialistas del «cuento fantástico» hispanoamericano” (Calvino, 1985: 5). Muchos han estudiado a Felisberto desde este punto de vista¹⁰. Resulta sorprendente, sin embargo, que Carlos Gamerro, que ha situado a Hernández al lado de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, diga que la categoría de lo fantástico “no parece convenirle salvo [para] «El acomodador»” (2010: 159), (categoría que Renaud también aplica a este cuento [1977: 257]). Aún menos de acuerdo se muestra Alazraki con la etiqueta de “fantástico” para los relatos de Felisberto, en especial para *Nadie encendía las lámparas*:

Ha sido y sigue siendo una facilidad hablar de sus relatos como literatura fantástica. No son narraciones realistas —qué duda cabe—, pero tampoco responden a una poética de lo fantástico [...]. Ninguno de los cuentos de Felisberto Hernández provoca ese temor alrededor del cual está construido el relato fantástico. No hay en ellos ese gradual ascenso que en todo cuento fantástico conduce a la ruptura del orden estatuido. (Alazraki, 1982: 31-32)

Sigue Alazraki la senda emprendida por otro de los más prestigiosos lectores y admiradores de Felisberto: Julio Cortázar. El crítico cita el conocido fragmento del escritor argentino:

La calificación de “literatura fantástica” me ha parecido siempre falsa, incluso un poco perdonavidas en estos tiempos latinoamericanos en que sectores avanzados de lectura y de crítica exigen más y más un realismo combativo. Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este

¹⁰ D’Argenio (2006), García Ramos (2010: 209-236), Louyer Davo (2013).

rechazo de la etiqueta “fantástica”; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú. (Cortázar, 1975: 7).

Lo cierto es que el texto de Cortázar no supone solo una negativa a incluir a Felisberto dentro de los fantásticos, sino que es más bien una enmienda a la totalidad de la categoría. No se trata de que no exista un Felisberto fantástico, sino de que no exista lo fantástico en sí mismo. En nuestra opinión, resulta más productivo partir de la existencia de una literatura fantástica, para ver después si nuestro autor se encuadra en ella o no. Es obvio que, como todo intento de clasificación, la noción de fantástico es difusa —buenos ejemplos de ello pueden verse en *Teorías de lo fantástico* (Roas, 2001) —, pero también resulta aceptada y, en fin, operativa. En relación con Felisberto, creemos interesante la solución que propone D’Argenio (2006: 395): aplicar a nuestro autor el concepto de “lo fantástico moderno” usado por Rosalba Campra (2001: 153-192), concepto en el que la transgresión se extiende más allá del contenido, afectando a otros niveles, como el sintáctico-semántico. En este sentido, la propuesta que plantearemos en la segunda parte de nuestro trabajo consiste en entender que, si hay elementos fantásticos en Felisberto, estos deben estar ligados directamente a la estructura del relato, a la forma cuentística misma.

SEGUNDA PARTE:
ESTRUCTURAS DE CARÁCTER MUSICAL EN
NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS

4. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS PARA *NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS*

Como hemos planteado, las posibles vinculaciones culturales con la obra literaria de Felisberto Hernández deben contextualizarse a partir de su formación musical. En este sentido, puede resultar iluminador el comentario de Medeiros al comienzo de *Felisberto Hernández y yo*:

Por tratarse de una tierra sin cultivo, pero fértil, sin influencias anteriores excepto las formas filosóficas que amaba, logró desenvolver su profunda originalidad, su modo inédito de relacionar y bucear elementos contrarios, haciendo paralelismo con algunas antítesis, llegando a profundidades misteriosas en actos y cosas. Expatriaba objetos y vocablos. Su profundidad era mágica [...]. Siendo autodidacto, sólo tenía su refinado sentido musical y éste lo sensibilizaba hasta la exasperación mientras componía sus relatos. (1982: 15)

En las palabras de Medeiros encontramos las ideas señaladas más tarde por Calvino (1985: 4) y Prieto (2002a: 279-280) sobre la estrecha vinculación entre los procedimientos de relación de elementos y el sentido musical de Felisberto. El propio Calvino indica que el autor uruguayo “sta sempre inseguendo un’analogia che ha fatto capolino per un attimo nell’angolo più fuori mano dei suoi circuiti cerebrali, una immagine che preannuncia la corrispondenza d’un’altra immagine poche pagine più avanti” (Calvino, 1974a: VI-VII), y lo hace precisamente en su “Nota introduttiva” para la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*²². Como veremos, en este libro de cuentos es habitual la presencia de elementos relacionados entre sí de una forma sutil: motivos que aparecen dispuestos a una distancia considerable, a veces de varias páginas, como indica Calvino. En general, la conexión entre las distintas imágenes suele producirse por contigüidad, con una estructura formada por varios elementos y a veces cerrada (como veremos, por ejemplo, en el primer cuento, de título homónimo: «Nadie encendía las lámparas», donde las correlaciones pueden representarse mediante la fórmula *flores rojas-rojo húmedo-licor sobre flores*).

En este sentido, hemos de tener en cuenta que, tal y como ha estudiado acertadamente Julio Prieto (2002b), en *Nadie encendía las lámparas* la importancia de la metáfora disminuye en favor de la metonimia. El propio Felisberto reflexiona acerca de la relación de la metáfora con su escritura en «Filosofía del Gánster» y «El taxi». Dice, por ejemplo:

²² De ahí que hayamos preferido la cita del original. Una traducción puede encontrarse en Calvino (1985: 4): “anda siempre en busca de una analogía que ha emergido durante un instante en el rincón más retirado de sus circuitos cerebrales, de una imagen que anuncia de antemano la correspondencia de otra imagen unas páginas más adelante”.

He tomado una metáfora de alquiler y me dirijo a “la oficina”. La metáfora es un vehículo burgués, cómodo, confortable, va a muchos lados; pero antes tenemos que decirle al conductor dónde vamos a concretar el sitio: si le digo que quiero ir a lo incognoscible sabe dónde llevarme: al manicomio. ¡Siquiera se perdiera! (Hernández, 1983: 99)

Y más tarde, añade:

¡Caramba! parezco un paisano que nunca hubiera andado en metáfora. Y eso que he subido en metáforas que andan por el aire y que me han empequeñecido las cosas mostrándomelas desde una altura inconveniente, y eso que he andado en subterráneos de gran profundidad donde no se ve nada para los costados. Bueno, ahora trataré de arrellanarme en esta metáfora y de recordar las sombras... (Hernández, 1983: 101)

Hernández parece perder el interés por la metáfora porque al usarla, conoce ya hacia dónde le lleva. En este sentido, apunta Prieto:

En su desconfianza hacia la metáfora, Felisberto delinea las premisas de una poética de la escritura *metonímica* —escritura del deslizamiento por contigüidad, que no progresa o aspira a llegar a ninguna parte— que practicará en sus narraciones posteriores (especialmente en los relatos de *Nadie encendía las lámparas*) como intento de salida de la dinámica histórica de la modernidad —o bien, en la medida en que tal salida es problemática, como intento de *desubicar* su escritura, poniéndola en práctica en un elusivo, extraño borde del campo cultural. (Prieto, 2002b)

Coincidimos plenamente con Prieto en la importancia de una escritura metonímica en Felisberto, una escritura “que obliga al contacto progresivo y al deslizamiento hacia lo cercano y contiguo” (Lespada: 2014: 114), y que se formula en una sintaxis donde, según Ricardo Pallares (2015: 77), “hay algunas yuxtaposiciones oracionales que dan el desplazamiento de las ideas e imágenes a través de la contigüidad de la asociación memoriosa y de las analogías”. Por ello, consideramos útil recuperar el término “metalepsis”, entendido este no en la acepción narratológica acuñada por Genette²³, sino en su significado clásico, desde Quintiliano, como el tropo formado por un conjunto de metonimias en el cual se nombra o toma al antecedente por el consecuente o viceversa (Lagos Caamaño, 2011: 85).

El uso de estructuras metalépticas en Felisberto se relaciona de algún modo con los procesos de pensamiento humano, y en esto, como decíamos, parece haber una clara inspiración proustiana, especialmente en los relatos más largos del autor a los que ya nos hemos referido, relacionados estrechamente con la

²³ Como la ruptura de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis.

recuperación de la memoria: *Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*. Ahora bien, a diferencia de la utilización del tranvía 42 en el *Colling* o de la magdalena en *En busca del tiempo perdido* (por poner el ejemplo más claro de Proust), en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* la estructura por contigüidad no permanece superficial, no es fácilmente identificable por el lector, sino que se entierra en un segundo nivel. Por ello, parece interesante considerar que la presencia de estas estructuras metalépticas esté directamente relacionada con la formación y la experiencia musical de Felisberto.

Según nuestra opinión, los dos niveles que encontramos en *Nadie encendía las lámparas* se pueden explicar a través de las categorías musicales de melodía y armonía, entendiendo la melodía como una sucesión lineal de sonidos percibidos como un todo y la armonía como la combinación de varios sonidos que suenan simultáneamente. El nivel melódico en *Nadie encendía las lámparas* sería el nivel literal, el primero y quizá el único que percibe el lector (que es un oyente, al igual que en la interpretación musical, si está escuchando el cuento en una lectura en voz alta). El nivel armónico estaría formado por aquellos elementos que contienen también el significado simbólico.

Visto de este modo, las normas que atañerían al nivel melódico serían simplemente las normas sintácticas habituales para cualquier tipo de escritura. Por otro lado, las normas que atañerían a la sucesión de elementos simbólicos serían muy parecidas a la regla fundamental de la armonía tradicional para enlazar los distintos acordes: cada nota del primer acorde se moverá hacia la nota más cercana del segundo acorde. Por decirlo con palabras de Arnold Schoenberg: “las voces seguirán [...] la ley del camino más corto” (1992: 39). El nivel armónico raramente es percibido en el hecho musical por el oyente, pues exige una percepción vertical y no horizontal del mismo, es decir, exige percibir las notas que suenan simultáneamente y no sucesivamente. De la misma manera, en *Nadie encendía las lámparas* el lector no percibe la estructura metaléptica del relato, formada por elementos que se suceden por contigüidad.

Se podrá achacar que esta teoría tiene el defecto de estar planteada a partir de la armonía clásica o tradicional (aquella que se usaba en la música docta del periodo conocido como “práctica común”, al que ya nos hemos referido), y que sin embargo el Felisberto músico se mostraba más bien lejano de este tipo de música, y se decantaba por algunos de los nuevos caminos abiertos recientemente. Sin embargo —y por ello hemos recurrido al *Tratado de armonía* de Schoenberg, el compositor más significativo de la vanguardia musical— la regla de enlazar acordes haciendo que cada nota siga su posición más cercana no se basa solo en un postulado teórico, sino también eminentemente práctico. Obviamente, resulta más natural que la sucesión de sonidos de cada voz se produzca,

en la medida de lo posible, por cercanía. Dicho de otro modo: la regla fundamental de la armonía tiene un resultado inmediato en las distintas melodías. Por ello, en general, es una regla que se suele mantener también en la música contemporánea o en géneros como el jazz: donde una voz improvisa sobre unos determinados acordes invariables. Sucede en estas improvisaciones lo mismo que en otras muchas composiciones musicales: hay una base armónica, mientras que la melodía principal es solo una, habitualmente la más aguda. Esta forma es también la propia de la mayor parte de la música popular en cualquiera de sus diferentes estilos²⁴; y es también la forma que encontramos, por ejemplo, en *Primavera*, obra de Felisberto Hernández a la que ya nos hemos referido:



En esta partitura²⁵ pueden visualizarse de forma clara los conceptos de armonía y melodía. La melodía se conforma por las relaciones horizontales entre los sonidos (o notas, que no son otra cosa que la representación de sonidos) de cada

²⁴ Entendiendo el término “música popular” como contrapartida de la música académica, seria, docta o clásica.

²⁵ Agradezco a la Fundación Felisberto Hernández el envío de la reproducción de esta partitura, una de las pocas que se conservan del autor uruguayo, así como su autorización para la inclusión en este trabajo.

voz. Como puede observarse²⁶, la melodía principal es, al principio de la obra, la más aguda. Al principio de los compases²⁷ tres, cinco, siete, etc., Felisberto hace coincidir el final de un motivo melódico (formado por cinco corcheas y una negra) con un acorde de seis notas. La relación entre estas seis notas es de carácter armónico, pues suenan simultáneamente.

Creemos que es muy posible que los cuentos de Felisberto estén planteados de este modo, del mismo modo que *Primavera*. Hay que tener en cuenta que hay ciertos elementos dotados de un segundo significado, al relacionarse por contigüidad con otros (las “flores rojas” con el “rojo húmedo” por ejemplo, como veremos en «Nadie encendía las lámparas»). Como decíamos, solo un experto podrá, estudiando el texto, pararse en estas correspondencias, del mismo modo que, escuchando una obra musical, resulta difícil percibir algo más que la melodía principal, mientras que percibir la forma de enlaces entre acordes es complicado incluso para las personas con ciertos conocimientos musicales.

Estos dos planos diferentes, pero complementarios, pueden entenderse también si se quiere a partir de los conceptos de isotopía discursiva – referida al nivel sintáctico del texto – e isotopía semántica – que indica la posibilidad de creación de redes a partir de diversos términos del mismo campo semántico – (Greimas y Courtés, 1982: 228-232)²⁸. Asimismo, esta hipótesis tiene una ventaja fundamental: conecta con las teorías sobre el cuento más conocidas. Tiene similitudes evidentes con la Teoría del Iceberg de Ernst Hemingway²⁹, pero sobre todo con la Teoría de las dos historias de Ricardo Piglia, cuyo enunciado principal dice lo siguiente:

Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de

²⁶ Un neófito ha de tener en cuenta que, en una partitura de piano, generalmente se utilizan dos pentagramas que representan notas que suenan de manera simultánea. Es decir, todas las notas que estén en el pentagrama uno y dos (o tres y cuatro, etc.) colocadas unas encima de otras, suenan a la vez.

²⁷ El compás es la unidad métrica fundamental de gran parte de la música occidental, y está formado por varias unidades de tiempo (blancas, negras, corcheas...). Tipográficamente, en la partitura los compases pueden distinguirse muy bien, ya que se delimitan con una línea recta vertical que ocupa todo el pentagrama (en el caso de una partitura para piano, como esta, los dos pentagramas).

²⁸ Para la relación de estos dos niveles con las teorías psicoanalíticas véase también Greimas (1974: 152-154). A pesar de que la influencia del psicoanálisis en Felisberto pudiera ser escasa, es más que posible que estuviera familiarizado con la hipótesis freudiana de un plano latente.

²⁹ De las múltiples enunciaciones de la misma, escogemos la utilizada en “The Art of the Short Story”: “If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened. If you leave or skip something because you do not know it, the story will be worthless. The test of any story is how very good the stuff that you, not your editors, omit” (Hemingway, 1981: 99).

causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (Piglia, 2000: 17)

Piglia aplica su teoría a algunos de los cuentos y cuentistas más famosos, estableciendo diferencias en cómo cuenta cada uno las dos teorías. En principio se trata de una teoría, si no universal, sí general sobre el cuento. Y es así porque se basa en la única característica del género que resulta indiscutible y de la que provienen las demás: la brevedad. Tanto la Teoría de las dos historias como la Teoría del Iceberg se basan en una premisa: en un cuento resulta fundamental no solo lo que se dice, sino también lo que se esconde. En este sentido, nos parece revelador que, después de escribir tres novelas cortas en la década de los cuarenta, la narrativa de Felisberto Hernández se vaya haciendo cada vez más breve y críptica, que cobren especial relevancia las relaciones que no resultan evidentes, tal y como veremos en *Nadie encendía las lámparas*.

5. LOS CUENTOS DE *NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS* A LA LUZ DE LA TEORÍA ARMÓNICO-MELÓDICA

5.1. «Nadie encendía las lámparas»³⁰

En «Nadie encendía las lámparas», primer cuento de la colección, el protagonista del relato, escritor y pianista, lee un cuento en una reunión y posteriormente es invitado a tocar el piano. Estas dos acciones las realiza con un extraordinario desinterés: se produce una escisión entre el cuerpo, agente abocado a realizar una acción, y el propio yo, como ha visto Morillas (1982: 307-313), que puede explicarse, si se quiere, recurriendo al marco teórico del psicoanálisis. Sin embargo, en nuestra opinión, la relación entre la lectura del cuento y la ejecución al piano va más allá de esta escisión del protagonista. Felisberto subraya la lectura en voz alta hacia un público como un acto de comprensión y de transmisión: “a mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado” (2010: 75), relacionándola implícita y explícitamente con la interpretación instrumentística musical. Así, sin dejar de incidir en su desgana, el protagonista nos dice: “a mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos” (2010: 75). Esta idea de lectura-interpretación es explicada en «He decidido leer un cuento mío»:

He decidido leer un cuento mío, no solo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la manera que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia [...]. No sé por qué no se hacen recitales de cuentos [...]: debe haber pocos cuentos escritos en voz alta, escritos para ser contados en voz alta, escritos expresamente con esa condición [...]. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre. (Hernández: 1997b: 275-276)

No parece aventurado afirmar que la comparación entre lectura e interpretación musical le venga a Felisberto de su condición de pianista. Si tenemos en cuenta que el texto musical — así como el texto teatral — necesita de dos emisores para hacer llegar la información al receptor: uno primario (el creador o compositor) y otro secundario (el intérprete), Felisberto concibe su literatura de forma similar a la música. Entra aquí en juego la importancia de la oralidad en nuestro autor³¹. Puede objetarse que en la transmisión musical el intérprete y el compositor no suelen coincidir, mientras que Felisberto concibe sus cuentos para ser

³⁰ Una versión anterior de este apartado ha sido publicada previamente (Piqueras Flores, 2019).

³¹ Que, según Martínez (2007b: 32-38), se debe al influjo de Vaz Ferreira.

leídos por él mismo, pero no es menos cierto que procede del mismo modo en su actividad musical: compone sus obras para interpretarlas él mismo al piano.

Por otro lado, uno de los elementos que más claramente vertebran «Nadie encendía las lámparas» es la alusión a la luz en determinados momentos del relato. La obra sucede en el tiempo que media en un atardecer: al principio nos cuenta el relato que “entraba por las persianas un poco de sol” (2010: 75); al final, “a medida que la luz se iba” los invitados comienzan a irse y los que quedan hablan “en voz cada vez más baja” (2010: 80). La luz, o más bien la ausencia de luz, se convierte en el motor que desencadena las acciones producidas en el cuento: el desarrollo y final de la reunión por un lado, y la relación entre el protagonista y “la joven del pelo ondeado” por otro. A medida que entra la penumbra dentro del espacio del cuento, aumenta la importancia del juego de seducción y los diálogos entre los personajes se distancian cada vez más de las categorías lógicas. Ahora bien, es importante señalar que la progresiva ausencia de luz se produce de un modo pasivo, y no de un modo activo. Por decirlo con las palabras del propio cuento, no se trata de que alguien apague la luz, sino de que “nadie encendía las lámparas” (2010: 80), lo que se relaciona directamente con la actitud pasiva del protagonista durante toda la obra. El juego de luces configura una gran metáfora en la que se ancla toda la estructura cuentística. Cabe señalar, sin embargo, que la luz sirve como bisagra para una estructura simbólica doble: metafórica en primer plano, metonímica en segundo. Así, en el cuento se dice:

En una de las oportunidades que saqué la vista de la cabeza recostada en la pared, no miré la estatura sino a otra habitación en la que creí ver llamas encima de una mesa; algunas personas siguieron mi movimiento; pero encima de la mesa solo había una jarra con *flores*³² rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol. (2010: 76)

Nos interesa este fragmento por dos razones: es la primera vez que aparece la habitación contigua, donde el protagonista hablará a solas con la joven del pelo ondeado; además, la luz del sol da sobre una jarra con flores que volverá también después a aparecer; dichas flores son rojas y amarillas. Es también la primera vez que aparece el color rojo en el relato³³, que volverá a nombrarse cuando se haga referencia a la boca de la joven como “toda aquella distancia de *rojo húmedo*” (2010: 79). El adjetivo “húmedo” se relaciona a su vez con la conversación entre el protagonista y la chica, cuando esta le pregunta qué haría si ella no estuviera. Él contesta: “Volcaría este *licor* en la jarra de las *flores*” (2010:

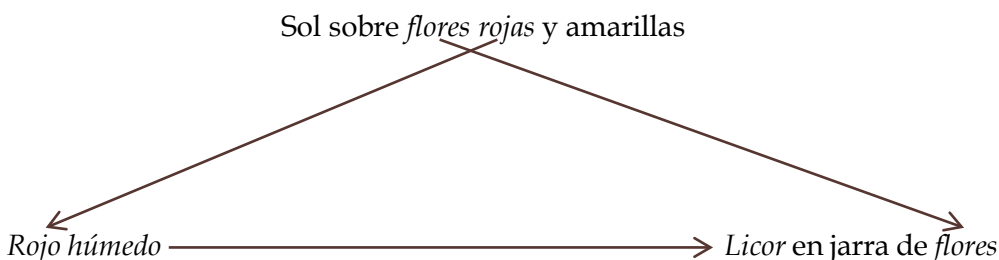
³² Salvo indicación precisa que diga lo contrario, las cursivas en las citas del texto de Felisberto son siempre mías y se utilizan para resaltar los elementos que se pretende analizar.

³³ El color rojo representa tradicionalmente el sentimiento, la pasión y el erotismo (Cirlot, 1968: 164).

80). La acción de volcar la copa de licor sobre la jarra tiene un significado literal muy preciso y lógico: al protagonista no le gusta el licor: “era demasiado dulce y me daba náuseas”. Sin embargo, también puede hacerse una lectura en clave de este hecho: la acción de volcar el licor sobre la jarra bien puede simbolizar el acto sexual, anticipando de esta forma el final del encuentro entre la chica del pelo ondeado y el protagonista, que tan solo se puede entrever. No parece casualidad que justo la conversación se iniciara con la “curiosidad por el porvenir”:

- ¿Usted nunca tuvo curiosidad por el *porvenir*?
 - No, tengo más curiosidad por saber lo que le ocurre en este mismo instante a otra persona; o en saber qué haría yo ahora si estuviera en otra parte.
 - Dígame, ¿qué haría usted ahora si yo no estuviera aquí?
 - Casualmente lo sé: volcaría este *licor* en la jarra de las *flores*.
- (Hernández, 2010: 80)

Hay dos caminos por los cuales se llega al final del relato. El primero de ellos es simple: la lectura literal de la obra. De ella no se puede deducir que el “encargo” que tiene que hacerle la joven al protagonista al final de la obra termine en un encuentro erótico. El segundo, alejado de la lógica discursiva, tiene que ver con el camino metonímico que hemos apuntado, y se podría esquematizar de la siguiente forma:



Como hemos visto ya, puede entenderse que las relaciones de contigüidad establecidas entre los elementos citados conforman una estructura similar a la armónica. Hemos explicado ya que se trata de una estructura profunda, prácticamente imperceptible para el lector. Si seguimos el camino marcado por los elementos metaficcionales presentes en el caso de «Nadie encendía las lámparas», y además atendemos a lo expresado por Felisberto en «He decidido leer un cuento mío», es decir, si consideramos posible una *mise en abyme*³⁴ en el

³⁴ Entendida esta expresión francesa o su traducción española “puesta en abismo” no como la representación del proceso creador (el ejemplo más habitual serían las *Meninas* de Velázquez) sino como una idea que se representa a sí misma. En este caso, si Felisberto leyera «Nadie encendía las

relato, la imperceptibilidad de esta estructura por parte del oyente resulta amplificadas. Como el receptor de cualquier música en vivo, el oyente del cuento no tiene la posibilidad de volver atrás para comprobar las huellas de la construcción de la obra artística, algo que sí puede hacer el lector y el crítico (tanto el musical como el literario).

5.2. «El balcón»

El balcón es uno de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* que más lecturas ha suscitado. Como hemos dicho, ha sido analizado desde ópticas diferentes, entre otros, por Valdés (2002) y Valcárcel (1997). La situación real que inspiró el cuento también ha sido referida en este trabajo: Felisberto acompañó a Alfredo Cáceres a visitar una paciente a su casa. Cabe considerar, entonces, que la muchacha del cuento se inspira en una enferma psiquiátrica, y que sus comportamientos y pensamientos pueden ser explicables, al menos en gran medida, en este sentido.

Hay en el relato multitud de elementos, en principio irrelevantes, y que sin embargo en muchas ocasiones parecen conectarse en múltiples direcciones. Algunos de los vínculos se hacen explícitos, superficiales, fácilmente reconocibles por el lector-oyente. Este es el caso del comienzo del relato: el narrador protagonista habla de una casa abandonada, y dice: “si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste enseguida se hubiese apagado en el musgo” (2010: 81); inmediatamente después indica que “el teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio”. Nada raro hay en relacionar la soledad con el silencio, incluso resulta comprensible que a continuación el narrador personifique dicho silencio relacionándolo con su interpretación musical:

Yo lo veía [al silencio] agrandarse en la gran tapa del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (2010: 81)

Las que no resultan evidentes ni superficiales son las relaciones que se establecen a partir de la frase a la que nos referíamos al comienzo: “si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste enseguida se hubiese apagado en el musgo” (2010: 81). En primer lugar, lo apagado vuelve a aparecer recurrentemente a lo largo del relato: “De ahí [la boca del anciano] salía una voz apagada y palabras lentas”. Se establece entre el protagonista y el anciano una

lámparas», haría referencia a él mismo – si lo consideramos como protagonista del relato – leyendo un cuento. La repetición de estas acciones resultan, por tanto, infinitas, al menos en teoría.

conexión que, siguiendo nuestra denominación, podríamos llamar de tipo armónico o profundo. Dicha conexión se amplía a la persona que, a la llegada del protagonista y el anciano, contesta dentro de la casa, que resulta ser la hija de este:

Llegamos a una puerta, el anciano tamborileó con los dedos en el vidrio y adentro respondió una *voz apagada*. El anciano me hizo entrar y enseguida vi a su hija de pie en medio del balcón de invierno; frente a nosotros y de espaldas a *vidrios de colores*. (Hernández, 2010: 83)

De esta forma, el vínculo entre los tres protagonistas se instaura más allá del sentido literal del cuento, por lo que se establecen de nuevo dos caminos distintos para entender el texto. Además, la frase que tomábamos al comienzo del relato puede relacionarse también con el *grito* que quedaría *apagado* con otros *gritos* del mismo relato:

Cuando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. Después del primer acorde salieron sonidos que empezaron a oscilar como la luz de las velas. Hice otro acorde como si adelantara otro paso. Y a los pocos instantes, y antes que yo tocara otro acorde más, estalló una cuerda. Ella dio un *grito*. (2010: 91)

Este grito de la muchacha no se relaciona, solo, de una forma difícilmente perceptible (es decir, como si se tratara de un acorde) con el anterior, sino también de una forma explícita con el *grito* siguiente: “De pronto ella dio un *grito* como cuando se reventó la cuerda del piano; y yo salté de la cama” (2010: 93). La relación entre estos dos gritos es completamente perceptible, está en la superficie, en la “melodía” del texto, pero no así la relación entre ellos y el primero.

Por otro lado, de la frase del comienzo puede extraerse un tercer elemento que desencadena una cascada de relaciones metonímicas: el *musgo*, como planta de color verde. El color verde está muy presente en el relato. Por ejemplo, el narrador cuenta: “Sin embargo aquella noche yo era feliz; en aquella ciudad todas las cosas eran *lentas*, sin ruido y yo iba atravesando, con el anciano, penumbras de reflejos *verdosos*” (2010: 82).

La casa del anciano y su hija se describe de forma similar a la casa abandonada del comienzo del relato. La relación es explícita, perceptible:

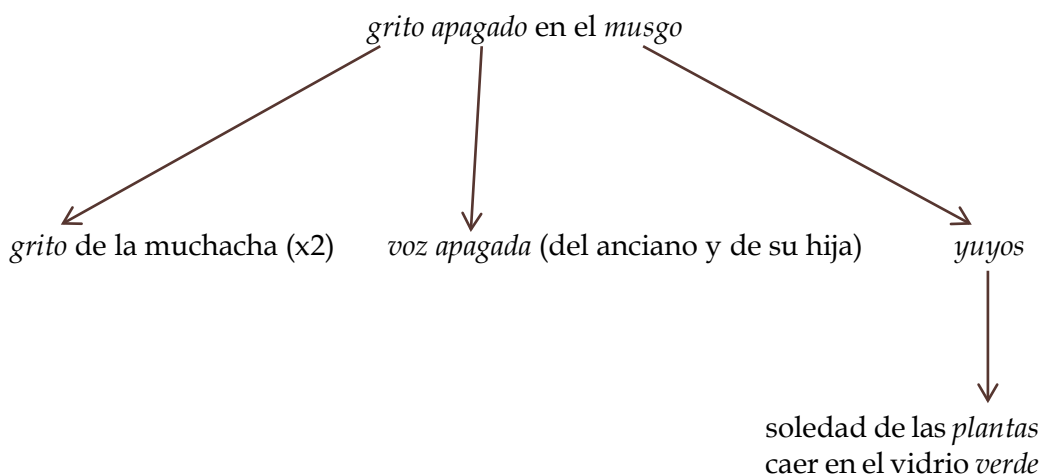
Él me vino a buscar al hotel una tarde en que el sol todavía estaba alto. Desde lejos, me mostró la esquina donde estaba colocado el balcón de invierno. Era en un primer piso. Se entraba por un gran portón que

había al costado de la casa y que daba a un jardín con una fuente de estatuillas que se escondían entre los *yuyos*. (Hernández, 2010: 83)

Los *yuyos* se vinculan al musgo donde quedaría el grito ahogado, y ambos se relacionan, gracias al color verde, con el vidrio de este mismo color. No se trata de una relación solamente cromática (hay numerosos elementos verdes en el relato) sino producida por contigüidad. En el balcón hay unas vidrieras coloreadas de rojo y verde por las que la chica del relato mira a la calle. Se produce el siguiente diálogo entre ella y el protagonista:

– Cuando veo pasar varias veces a un hombre por el vidrio rojo casi siempre resulta que él es violento o de mal carácter.
 No pude dejar de preguntarle:
 – Y yo ¿en qué *vidrio* caí?
 – En el *verde*. Casi siempre les toca a las personas que viven solas en el campo.
 – Casualmente a mí me gusta la soledad entre *plantas* – le contesté.
 (2010: 84-85)

Así pues, a partir del comienzo del cuento se produce una serie de relaciones por contigüidad, en un plano no literal del cuento, que podrían representarse del siguiente modo:



A partir de este esquema se inician una serie de conexiones multidireccionales. Lo *apagado* se relaciona con la *lentitud* de las palabras; el grito se relaciona con el *piano* de la chica; el *piano* de la chica se relaciona con el *piano* de concierto del protagonista; el *piano* de concierto con el *silencio*; el *silencio* con la *soledad* (lo *apagado*). La estructura se cierra en este caso, pero se abre en otras direcciones. Por ejemplo, lo *verde* queda relacionado explícitamente con un hombre que pasa

con un sombrero *verde*, pero lo interesante es que también conecta con los “reflejos *verdosos*” atravesados por el narrador junto al anciano (2010: 82) y con la *luz* que “salía de una pantalla *verde*” (2010: 85). La *luz* de las velas (que vuelve a estar muy presente en este relato, al igual que en «Nadie encendía las lámparas») es indispensable para poder tocar el *piano*: “Perdone, preferiría que probara el *piano* después de cenar, cuando haya *luces* encendidas” (2010: 84).

Hay también aquí poemas recitados en voz alta, aunque en esta ocasión el narrador-protagonista actúa como receptor al que le aburre la recitación. En «El balcón», la estructura tejida a partir de elementos a priori laterales resulta incluso más imposible de percibir que en «Nadie encendía las lámparas» por su complejidad, pero ello no quiere decir que no esté presente, sino más bien lo contrario: un análisis del texto la hace emerger de forma evidente.

En «El balcón», como en «Nadie encendía las lámparas», parecen existir relaciones de deseo que se pueden intuir pero que no se hacen explícitas. Esta situación será un motivo temático presente también en otros cuentos del libro, como iremos viendo. Nuestra propuesta de análisis para el primer cuento tenía una ventaja fundamental: hacía explícito lo que el sentido literal dejaba implícito. Dicho de otra forma, había una historia que podía encontrarse en el nivel más profundo. El análisis efectuado sobre el texto de «El balcón» no presenta esta ventaja. Ahora bien, creemos existe un tercer camino para entender lo oculto: aquel que conforman las relaciones –también metonímicas primordialmente– que se establecen entre los diferentes relatos de *Nadie encendía las lámparas*. Por ello, en el último punto de nuestro trabajo utilizaremos «El balcón» para sugerir un método interpretativo que complementa al presente, en el que se entiendan no solamente los cuentos de forma aislada, sino también en conjunto.

5.3. «El acomodador»

A pesar de que parte de la crítica ha señalado la singularidad de «El acomodador» en la producción de Felisberto, en particular sobre lo fantástico, en nuestra opinión este cuento presenta grandes similitudes con el resto del libro. Como en varios relatos del volumen, y especialmente como en «Nadie encendía las lámparas» y «El balcón», la narración parece vincularnos de forma implícita con un sentimiento de deseo fuera de los límites convencionales. En el «El acomodador» el narrador-protagonista siente placer cuando una mujer sonámbula camina por encima de él, acción que repite en numerosas ocasiones. Tampoco en este caso el deseo erótico llega a hacerse explícito en el cuento. Sin embargo, es posible entender el cuento en este sentido si planteamos que, de nuevo, opera en él una estructura profunda. El texto de «El acomodador» contiene una de las citas más famosas de Felisberto: “Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas” (2010: 97).

La frase condensa en gran medida la poética del uruguayo, especialmente en lo que concierne a *Nadie encendía las lámparas*. De hecho, nuestra propuesta interpretativa consiste precisamente en rastrear esas “conexiones inesperadas”.

De forma similar a «Nadie encendía las lámparas», la luz tiene en «El balcón» un componente simbólico que da un sentido total al relato. El cuento narra, aproximadamente, desde que el protagonista adquiere la propiedad de ver en la oscuridad a través de sus ojos hasta que comienza a perder dicha propiedad. A este respecto, resulta esclarecedora la utilización del verbo “apagar” con un significado desplazado sinestésicamente al comienzo de la narración: “Alcanzaba a los caballeros tomándoles el número; pero eran las damas las que primero seguían mis pasos cuando yo los *apagaba* en la alfombra *roja*” (2010: 97). Si la alfombra roja apaga los pasos de los clientes, unas líneas después el narrador afirma que: “apenas encendía la luz, se coloreaban de golpe las *flores* del empapelado: eran *rojas* y azules sobre fondo negro (2010: 98). Los dos pasajes quedan conectados tanto por la dicotomía *apagaba-encendía* como por la presencia del adjetivo *rojo*. Como en «Nadie encendía lámparas», las *flores* y el *rojo* están vinculados y funcionan también aquí, entendemos, dentro de una estructura metaléptica. No parece casual que las *flores* (uno de los elementos que resaltamos según nuestra teoría) pasen sin explicación aparente, de rojas y azules a violetas (color resultante de la mezcla de los anteriores), justo cuando el protagonista comienza a poder ver en la oscuridad: “Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz” (2010: 100). El *rojo* de las *flores*, por su parte, se desplaza a un sueño en el que hay “resplandores de luces de velas sobre colores *rojos* y *dorados*” (2010: 108), relacionado, ya sí, con la mujer del relato. Al principio de la narración, además, el acomodador nos cuenta cómo “lustraba mis botones *dorados* y calzaba mi frac *verde* sobre chaleco”. Resulta interesante, en este punto, considerar que el *verde* del frac se contagia del *amarillo* de los ojos del protagonista, incapaz de mirarse al espejo cuando adquiere la cualidad de ver en la oscuridad:

Una noche me atacó un terror que casi me lleva a la locura. Me había levantado para ver si quedaba algo más en el ropero; no había encendido la luz eléctrica y vi mi cara y mis ojos en el espejo, con mi propia luz [...]. Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color *amarillo verdoso* que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida. (2010: 101)

Conviene ahora fijarse en la forma en la que el protagonista se imagina a la mujer que anda por encima de él en las noches:

Mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río; entonces yo me imaginaba a la hija, a poco centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de una luna

amarillenta; pero al mismo tiempo resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. (2010: 99)

En este pensamiento, el *amarillento* de la luna aún no ha contagiado a la mujer del relato. No será así cuando se acerque el final, en el que sus pies le parezcan al narrador del mismo color *amarillo verdoso* que sus propios ojos: será el inicio de una visión que hará parecer el cuerpo de la joven como un esqueleto. La percepción negativa del cuerpo deseado resultará una anticipación del final:

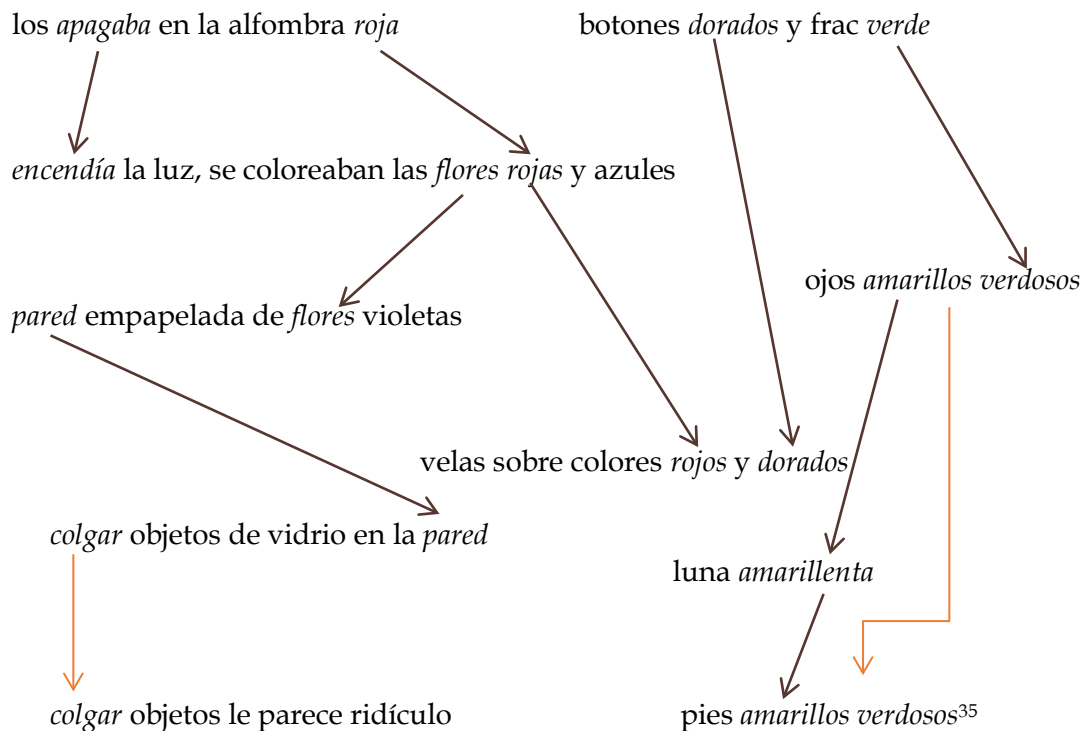
De pronto mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color *amarillo verdoso* parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero. Aquel color se hacía brillante en algunos lados del pie y se oscurecía en otros. Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos. Ya el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida. Empecé de nuevo a hacer el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré, perdida, una de sus manos, y no veía de ella nada más que los huesos [...]. Carecía por completo de pelo, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto con un telescopio. Y de pronto oí al mayordomo: caminaba fuerte, encendía todas las luces y hablaba enloquecido. Ella volvió a recobrar sus formas; pero yo no la quería mirar. Por una puerta que yo no había visto entró el dueño de casa y fue corriendo a levantar a la hija. (Hernández, 2010: 111)

La conexión evidente entre la percepción de la cara del protagonista y de los pies de la muchacha sí se hace explícita: “parecido al de mi cara aquella noche”, de tal forma que el principio y el final de la cualidad sobrenatural quedan enmarcados por ella. El resto de vinculaciones quedan de nuevo, como en los dos cuentos anteriores, sumergidas, de tal modo que resultan imperceptibles, especialmente si transformamos el lector en un oyente. Si el protagonista-narrador sale a buscar conexiones inesperadas, dichas conexiones bien pueden encontrarse en la estructura metaléptica.

Por último hay, otra conexión en el texto que se explicita: la afición del protagonista por colgar objetos de vidrio o porcelana en la pared cuando comienza a tener la cualidad de ver en la oscuridad, y como al final del cuento este mismo proceder le parece ridículo: “en la noche *colgaba* objetos de vidrio o porcelana: eran los que se veían mejor” (2010: 101); “Una noche intenté *colgar* mis objetos de vidrio en la *pared*; pero me parecieron ridículos. Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos” (2010: 113). La superficie en la que cuelga los objetos de vidrio es también la que está empapelada, de forma que tenemos los dos elementos que se toman como

símbolos del inicio y el fin de esa cualidad extraña conectados con nuestra estructura.

Como el trazado de conexiones entre los distintos elementos simbólicos resulta un camino difícil de seguir, exponemos aquí un esquema del mismo:



5.4. «Menos Julia»

En «Menos Julia», un amigo del pasado invita al narrador-protagonista a conocer un túnel en el que se debe adivinar a través del tacto la naturaleza de un objeto o la identidad de una muchacha en la oscuridad. El final del relato se desencadena cuando el narrador traiciona a su amigo, quedándose escondido en el túnel para espiarlo. La trama del cuento reflexiona sobre una de las cuestiones más presentes en la narrativa de Felisberto: la indagación acerca de la formación de un pensamiento. Como es de esperar, el contacto con los objetos evoca recuerdos y sentimientos diversos, producidos por asociación de ideas. El argumento, por tanto, se relaciona directamente con las estructuras narrativas que observamos en el conjunto de *Nadie encendía las lámparas*.

³⁵ Las flechas de color naranja representan aquellas conexiones entre elementos que se hacen de forma explícita en el texto.

Existen varios indicios que nos llevan a considerar que también en este cuento pueden encontrarse una serie de elementos que funcionen a la vez de manera literal y de manera simbólica, relacionándose con otros de forma metonímica. Ahora bien, como en «El balcón», no queda clara la dirección que toman esas conexiones, si forman una estructura completa y cerrada, y de qué manera se relacionan con el sentido literal del cuento. No obstante, en nuestra opinión existen algunas claves fundamentales que permiten comprender mejor el relato.

La frase inicial de «Menos Julia» dice así: “En mi último año de escuela veía yo siempre una gran *cabeza negra* apoyada sobre una pared verde pintada al óleo” (2010: 115). Con esta sinécdoque se refiere el narrador a su amigo de la infancia, recurso que repite de nuevo después de encontrárselo y que este le hable de su túnel:

Yo también puse los ojos en la ventanilla; pero atendía a la *cabeza negra* de mi amigo; ella se había quedado como una nube quieta a un lado del cielo y yo pensaba en los lugares de otros cielos por donde ella habría cruzado. Ahora, al saber que aquella cabeza tenía la idea del túnel, yo la comprendía de otra manera. Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel. (2010: 117-118)

El túnel, por tanto, se relaciona por contigüidad con la mente del amigo, como bien advierte Morillas: “el cuento ofrece dos espacios privilegiados, la cabeza del amigo y el túnel, apareciendo éste como prolongación de la cabeza, en la cual reside la «enfermedad» que impulsa la creación del túnel” (2010: 47).

Por otro lado, el color *negro* se utiliza en el cuento solo para dos descripciones: la cabeza del amigo y las patillas del otro personaje masculino, Alejandro: “Alejandro pidió permiso para levantarse un momento, le hizo señas a una muchacha y mientras se iban le volvió el hipo que le hacía mover las patillas: parecían las velas *negras* de un barco pirata” (2010: 120); y después: “Las patillas negras de Alejandro estaban rodeadas de la vergüenza que le había subido a la cara, y yo le empecé a tomar simpatía” (2010: 120-121). Precisamente las patillas de Alejandro le dan gran similitud con el compositor austriaco Franz Schubert, parecido que el mismo amigo del protagonista hace ver:

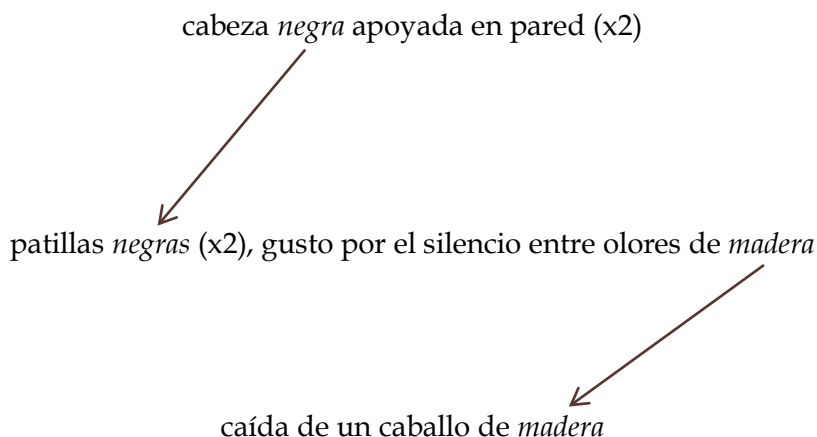
Éste es un gran romántico; es el Schubert del túnel. Y además tiene más timidez y más patillas que Schubert. Fíjate que anda en amores con una muchacha a quien nunca vio ni sabe cómo se llama. Él lleva los libros en una barraca después de las diez de la noche. Le encanta la soledad y el silencio entre olores de *maderas*. (2010: 120)

Poco antes también dice de él: “Este es mi hombre; compone el túnel como una sinfonía” (2010: 120). Ciertamente, la presencia de la música en el nivel textual es considerable; por ejemplo, el amigo invita al protagonista a “oír el cuarteto de don Claudio” (2010: 124), refiriéndose al compositor impresionista Claude Debussy –“me hizo gracia la familiaridad con Debussy” (2010: 124), dirá el narrador—. Siguiendo el argumento expuesto en el cuarto capítulo, así como en otros de los cuentos analizados, no parece descabellado pensar que la música juegue también aquí un papel estructural.

Como puede verse, el adjetivo *negro* actúa asimismo dentro de una estructura metaléptica, es decir, como un acorde que conecta metonímicamente al amigo del narrador con Alejandro. En el mismo pasaje en el que se define a este personaje como “el Schubert del túnel” se dice de él que le encanta “el silencio entre olores de *maderas*” (Hernández, 2010: 120). Solo una vez más aparecerá la palabra *madera* en el cuento, cuando el amigo del narrador se quede a solas con Julia y le cuente que un amigo suyo se cayó de un caballo de madera. En este pasaje el deseo erótico se intuye pero, como es costumbre en Felisberto, no se hace explícito:

- ¿Usted recuerda otras caras cuando toca la mía?
- [...] Ahora pienso en una vienesa que estaba en París.
- ¿Era amiga suya?
- Yo era amigo del esposo. Pero una vez a él lo tiró un caballo de madera. (2010: 130)

En esa misma noche, el amigo descubre al narrador y le expresa su deseo de que no vuelva al túnel, con lo que se desencadena el final del relato. De nuevo, es posible indagar en un camino que por elementos contiguos nos lleve del principio al final del relato. Un esquema simple de dicho camino podría ser el siguiente:



Como indica Simonovics (2010: 5), las repeticiones juegan un papel importante en el relato. En nuestra opinión estas se dan de dos formas: se repite un elemento, pero relacionado con otro distinto, de tal forma que se avanza en la estructura profunda (es decir, de modo similar al resto de cuentos del libro), o bien simplemente se repite dicho elemento dando más o menos la misma información – podríamos hablar entonces de una repetición completa, o verdadera –. En este caso, de los tres elementos que conformarían la estructura representada en nuestro esquema, dos se repiten. Además, hay una recurrencia casi exagerada de dos sustantivos muy relacionados entre sí: *cabeza* y *cara*, que se repiten quince y dieciocho veces respectivamente. Estas repeticiones se unen a la presencia de *recuerdo* y *recordar* (nueve), señalada ya por Simonovics (2010: 2). No parece casualidad que, además de la cara de las muchachas – parte del cuerpo destinada a ser tocada en el relato – se relacione con Alejandro y sus patillas: “Alejandro permanecía con su *cara* flaca apretada entre las patillas” (2010: 119). Además, *cabeza* y *cara* aparezcan en el último párrafo del relato, junto con la palabra *túnel*, realmente importante en la trama del relato:

Mi amigo estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas y de pronto escondió la *cara*; en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo le fui a poner mi mano en un hombro y sin querer toqué su *cabeza* crespa. Entonces pensé que había *rozado* un objeto del túnel. (2010: 132)

Por si fuera poco, el verbo *rozar* aparece antes en una frase que, creemos, resulta fundamental en el relato: cuando los dos amigos van a escuchar a Debussy, y ambos se tumban en sendos divanes (¿alusión al psicoanálisis?), el dueño del túnel le dice al narrador: “cuando estoy allí [en el túnel] siento que me rozan ideas que van a otra parte” (2010: 124). De nuevo está presente la personificación de recuerdos e ideas, es decir, de los pensamientos, a los que el autor dota de voluntad para entrar o salir de la cabeza.

Estamos, por tanto, plenamente de acuerdo con lo que Simonovics señala: “el túnel soluciona varios problemas creativos de Felisberto; evoca y controla los recuerdos, las repeticiones y variaciones dan una estructura musical” (2010: 5). No parece descabellado pensar por analogía e intuir que si Alejandro construye el túnel como una sinfonía, Felisberto podría estar haciendo lo propio con «Menos Julia».

5.5. «La mujer parecida a mí»

También el esqueleto narrativo de «La mujer parecida a mí» está formado por una historia de deseo fuera de lo común. En este caso se trata de un narrador-protagonista que comienza contando: “hace algunos veranos empecé a tener la

idea de que yo había sido caballo” (2010: 133). Felisberto no incluye la metamorfosis, sino que esta se da por supuesta, de tal forma que durante prácticamente la totalidad del relato el narrador cuenta su existencia como caballo. El cuento narra principalmente la relación establecida entre él y una maestra de pueblo. Así pues, en la tradición de las metamorfosis, tenemos un caballo que se comporta como un caballo, pero con una mente similar a la humana: “había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre: una gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos” (2010: 134). De nuevo, la reflexión sobre cómo los recuerdos llegan a la mente se hace explícita en el relato:

Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo. Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de *madera*. Por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan. (Hernández, 2010: 134)

Hay otras conexiones entre «La mujer parecida a mí» y el resto de cuentos que componen *Nadie encendía las lámparas*. Entre esas similitudes, hay una que resulta evidente para el lector: hay aquí, como en «Menos Julia», un personaje llamado Alejandro, hecho que tiene bastante importancia por dos razones: en el libro, un cuento queda situado inmediatamente después del otro; además, la presencia de nombres propios no es excesivamente habitual en la narrativa de Felisberto. Por otro lado, en «La mujer parecida a mí», para referirse a su falta de movilidad, el protagonista indica que “caminaba como un *caballo de madera*” (2010: 138), lo que recuerda al fragmento de «Menos Julia» en el que se habla de un personaje al que le tiró un caballo de madera (2010: 130). Además, al inicio del relato hay una personificación de los árboles que recuerda mucho a un fragmento similar de «Nadie encendía las lámparas»: en el primer relato del libro, la sobrina de las viudas indica cómo hace un árbol para acompañar en un paseo: “me extraña que ustedes no sepan cómo hace el árbol para pasear con nosotros [...] se repite a largos pasos” (2010: 78). Un personaje, sin embargo indica que:

Sin embargo, cuando es la noche en el bosque, los árboles nos asaltan por todas partes; algunos se inclinan como para dar un paso y echarse encima; y todavía nos interrumpen el camino y nos asustan abriendo y cerrando las ramas. (2010: 79)

Algo similar relata el caballo de «La mujer parecida a mí»: “en dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles, y mi sombra se estrecha con la de ellos” (2010: 133).

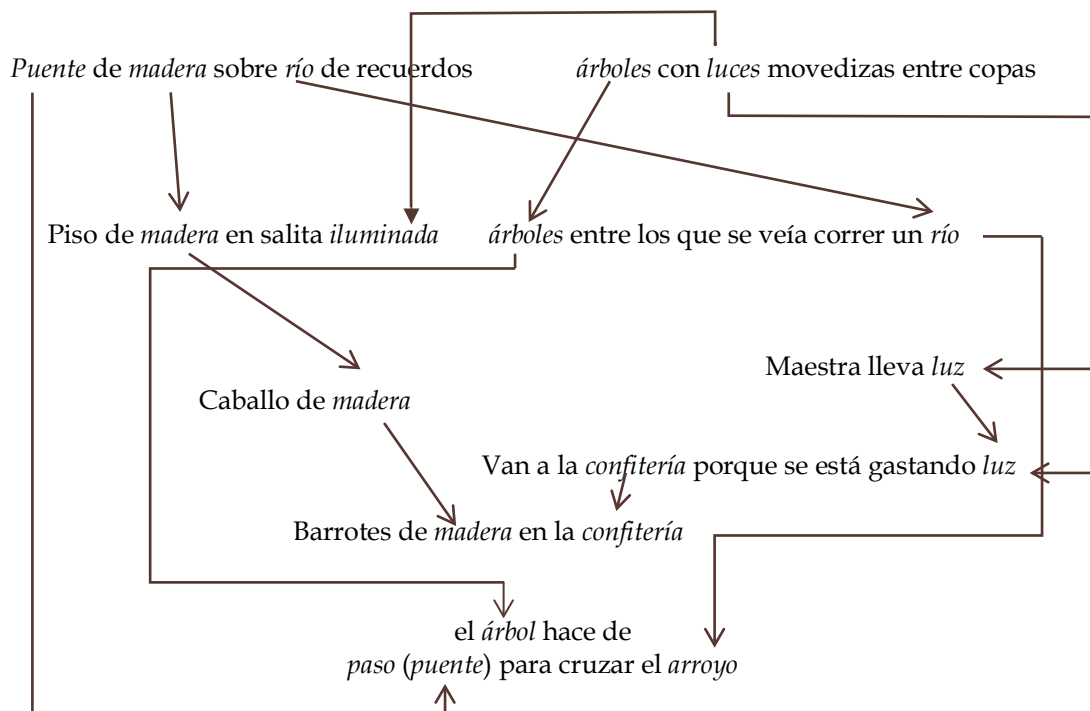
Conviene indagar en el camino que siguen estos dos elementos: la *madera* y los *árboles*, para darnos cuenta de que son los que desencadenan la estructura profunda del cuento. El término *madera* aparece en tres ocasiones. En primer lugar, en el pasaje citado anteriormente a propósito del peso de lo memorístico: “Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de *madera*. Por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los *ríos* de un país” (2010: 134). La *madera* se relaciona con el piso de *madera* en el que aparece el caballo: “yo hice sonar mis cascos en un piso de *madera* y de pronto aparecí en una salita *iluminada* que daba a un público” (2010: 136); así como con el sentimiento de caballo de *madera* al no poder moverse bien (2010: 138), y con la “baranda de anchas columnas de *madera*” de la *confitería* (2010: 139). Precisamente los protagonistas van a la *confitería* a hablar porque allí (en el teatro con suelo de *madera*) “se está gastando mucha *luz*” (Hernández, 2010: 138).

La *luz*, elemento fundamental en *Nadie encendía las lámparas*, tiene aquí también una gran presencia. En primer lugar se relaciona con los árboles a partir de esta extraña (semánticamente) oración: “había unos *árboles* lejanos que tenían *luces* entre las copas” (2010: 136), así como con la *luz* de una vela que porta la maestra al llevar al caballo a su casa (2010: 140). *Árboles* y *río* están relacionados dos ocasiones: “cuando me pude parar me asomé a la ventana; ahora daba sobre una bajada que llegaba hasta unos árboles; por entre sus troncos veía correr, continuamente, un *río*” (2010: 140); y más adelante: “Tenía mucha sed y recordaba que pronto cruzaría un *arroyito* donde un *árbol* estiraba un brazo seco casi hasta el centro del camino” (2010: 144).

El *árbol* seco sobre el *arroyo* tiene como utilidad servir de *puente*. Esta función nos conecta a su vez con el puente de *madera* imaginario al que hace referencia el caballo al hablar de sus recuerdos (que a su vez es un puente de *madera*, material que desencadena una serie de relaciones, sobre un río, que desencadena otra serie de relaciones). Precisamente es en este arroyo donde el caballo mata a su antiguo dueño para intentar volver con la maestra. Sin embargo, al ver que su novio le haría elegir entre ambos, para evitar que ella tuviera hacia el animal “momentos de vacilación” (2010: 146) decide irse, acción con la que finaliza el cuento. De nuevo encontramos, además del camino convencional –literal– otro camino a partir de elementos que, relacionados por contigüidad, dotan al relato de esa estructura secundaria que venimos proponiendo a lo largo de todo el relato. Además, esta vía, como la literal, nos lleva desde el principio hasta el final de la narración.

Las relaciones establecidas entre los distintos elementos son demasiado recurrentes como para pensar en una casualidad. Además, podemos agrupar algunos de estos términos en dos pares semánticos: *madera* y *árbol*, por un lado, *río* y *luz*, por otro; en cuyo caso nos encontramos con varias combinaciones entre

un elemento de cada dupla. Como de costumbre, utilizo un esquema para representar de manera más visible estas relaciones. Nótese que la mayoría elementos que no se relacionan unidireccionalmente, sino que su presencia es repetitiva en el relato (la *luz*, los *árboles*, los *ríos* y la *madera*).



5.6. «Mi primer concierto»

A diferencia de lo que ocurre con otros cuentos de Felisberto, el tema de «Mi primer concierto» es bastante sencillo. El relato cuenta la superación de la inseguridad del intérprete antes de enfrentarse a la actuación. La narración se detiene en dos aspectos distintos del concierto: aquellos elementos que, aun siendo externos – tales como el vestuario o la entrada al escenario – forman parte del espectáculo, y la interpretación musical en sí misma. Sobre estos dos elementos sobrevuela una misma idea: la inoperancia de la consciencia para llevar a cabo la mayoría de los actos vitales.

En el cuento, Felisberto recurre a su dilatada experiencia como intérprete para bucear en cuestiones un tanto menores, que difícilmente se han puesto por escrito. Así, cuando el protagonista cuenta que: “donde más sufría, era en la memoria. En cualquier pasaje que se me ocurriera comprobar si podía hacer lentamente todas las notas, me encontraba con que en ningún caso las recordaba” (2010: 148). Lo que para un lector cualquiera resulta un hecho extraordinario –

que un intérprete antes de un concierto en el que debe tocar una obra de memoria no recuerde las notas – resulta en realidad posible para cualquier instrumentista. Recordar nota por nota con lentitud un pasaje de una obra musical de forma aislada resulta bastante complicado, pero en el contexto de la interpretación, y a un ritmo habitual, las notas suelen salir solas. Así, finalmente la interpretación del concertista es bastante buena, sin necesidad de recordar de forma lenta las notas. No parece casual que, en un nivel paralelo, el protagonista ensaye una entrada en el escenario premeditada, y que su forma de andar y de moverse le resulten poco convenientes:

Primero revisé bien todo el teatro para estar seguro de que nadie me vería y enseguida empecé a ensayar la cruzada del escenario; iba desde la puerta del decorado hasta el piano. La primera vez entré tan ligero como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de una mesa. Ésa no era la manera de resolver las cosas [...]. Empecé a entrar lentamente; supuse con bastante fuerza la presencia del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos yo no sabía cómo caminaba yo; entonces traté de pasear distraído por otro lado que no fuera el escenario y de copiarme mis propios pasos. Algunas veces pude sorprenderme descuidado; pero aun cuando llevaba el cuerpo flojo y quería ser natural, experimentaba distintas maneras de andar: movía las caderas como un torero, o iba duro como si llevara una bandeja cargada, o me inclinaba hacia los lados como un boxeador. Después me encontré con otra dificultad grande: las manos. Ya me había parecido feo que algunos concertistas, en el momento de saludar al público, dejaran colgar y balancearse los brazos, como si fueran péndulos. Ensayé caminar llevándolos al mismo ritmo que los pasos; pero eso resultaba mejor para una parada militar. Entonces se me ocurrió algo que por mucho tiempo creí novedoso; entraría tomándome el puño izquierdo con la mano derecha, como si fuera abrochándome un gemelo. (2010: 148-149)

Hoy sabemos que los procesos cerebrales que intervienen en los actos nerviosos de caminar y tocar una música memorizada con anterioridad son distintos. Sin embargo, el resultado de introducir el pensamiento consciente en un acto que se desarrolla habitualmente de manera automática es parecido: incapacidad para llevar a cabo ese acto con naturalidad. Es cierto que, salvo por un pequeño “contratiempo” al sentarse al piano (2010: 151), la entrada en el escenario sale finalmente según lo ensayado. No obstante, el narrador cuenta como sus pensamientos le hacían más difícil caminar:

Aunque miraba mis pasos desde arriba, desde mis ojos, era más fuerte la suposición con que me representaba mi manera de caminar vista

desde la platea, y me rodeaban pensamientos como pajarracos que volaran obstaculizándome el camino; pero yo caminaba con fuerza y trataba de ver cómo mis pasos cruzaban el escenario. (2010: 151)

Ahora bien, si a pesar de las dificultades la entrada al escenario —es decir, lo externo del espectáculo— se produce de manera satisfactoria, no sucede lo mismo con el aspecto interno, puramente musical, ya que el intérprete no es capaz de comenzar el concierto según lo previsto, precisamente porque sigue empeñado en centrarse en su actuación externa:

Después, y según mi programa, debía mirar unos instantes el teclado para concentrar el pensamiento y esperar la llegada de la musa o del espíritu del autor. —Era el de Bach y debía estar muy lejano—. Pero siguió entrando gente y tuve que cortar la comunicación. Aquel inesperado descanso me reconfortó [...]. Sin embargo, al pasar unos instantes sentí que me iba a alcanzar aquel miedo que había dejado atrás hacía un rato. Traté de recordar las teclas que intervenían en los primeros acordes; pero en seguida tuve el presentimiento de que por ese camino me encontraría con algún acorde olvidado. Entonces me decidí a atacar la primera nota. (Hernández, 2010: 152)

En principio los primeros acordes no suenan bien: “seguí trabado en la acción de los primeros compases” (2010: 152), pero finalmente el pianista consigue liberarse de la conciencia, consigue “apagar bruscamente el piano” (Hernández, 2010: 152) y comienza a improvisar efectos. “Metí las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente” (2010: 152) nos cuenta, para añadir después: “yo me sentía en la cámara de un mago” (2010: 152). La actuación se desarrolla de manera normal hasta la entrada en el escenario de un gato *negro*, justo al llegar a la composición «Cajita de música». De nuevo los miedos le atemorizan, pero consigue sobreponerse, tocar al lado del gato, de tal forma que la interpretación resulta un éxito. Solo se nos cuenta la primera parte del programa, y después, el cuento termina de la siguiente forma: “Todo terminó muy bien y me pidieron dos piezas fuera del programa. A la salida y entre un montón de gente, sentí que una muchacha decía: «Cajita de música, es él»”. El final tiene una importancia fundamental porque supone, en parte, un juego de inversión en la poética felisbertiana, como ha advertido Josefina Ludmer:

Si los objetos se mutan en seres vivos o partes de cuerpos para extraerlos del circuito de intercambio-robo, el artista o los personajes pueden seguir el camino inverso: en «Mi primer concierto» la medida del éxito es la transformación del artista en objeto: «cajita de música». (1982: 114)

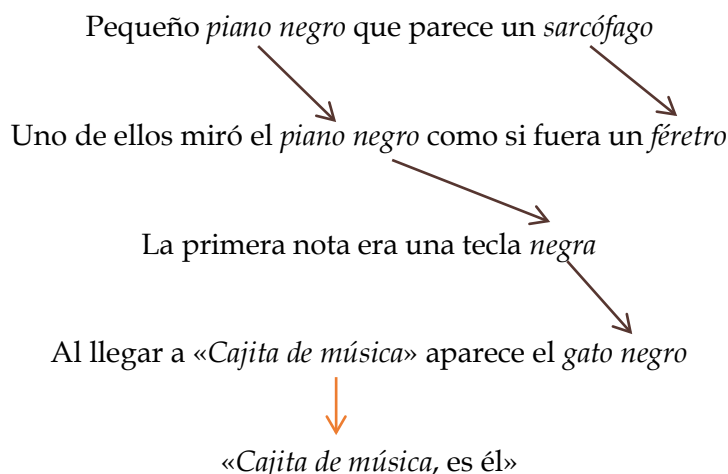
Lo que Ludmer no advierte es que «Cajita de música» no es en realidad un objeto, o más exactamente, no es solamente un objeto. Como hemos dicho, en este caso el nombre se refiere a una milonga³⁶ del compositor uruguayo Horacio Pintín Castellanos (1905-1983). No se trata ya de que el personaje quede convertido en objeto, sino de que el intérprete quede convertido en la obra que interpreta; esa es, parece decirnos el relato, la verdadera medida del éxito.

No parece casual entonces la aparición del gato *negro* justo cuando el pianista se dispone a interpretar esta obra. A partir de la aparición del extraño animal podemos rastrear la importancia del adjetivo *negro*, de forma similar a lo que ocurría en «Menos Julia». Así, la primera tecla que el intérprete debe pulsar es *negra*: “Entonces me decidí a atacar la primera nota. Era una tecla negra” (2010: 152). Cabe señalar que las teclas negras corresponden a las notas accidentales o alteraciones³⁷, y, por lo tanto, en principio, pueden utilizarse como símbolo de lo extraño. El *negro* es también el color de los dos pianos que aparecen en el relato: el de la habitación del protagonista y el de concierto, sin embargo en este caso se trata del color habitual del instrumento musical. Felisberto Hernández convierte de nuevo lo habitual en extraño, haciendo que dos personajes distintos (el protagonista y un amigo suyo) en dos momentos diferentes y con dos pianos diferentes, relacionen el instrumento de color negro con un sentido mortuorio: “Y algunas noches al llegar a mi pieza y encontrarme con un pequeño *piano negro* que parecía un *sarcófago*, no podía acostarme y entonces salía a caminar” (2010: 147); “Uno de ellos [uno de los amigos] se asomó a la puerta del decorado y miró el *piano negro* como si se tratara de un *féretro*. Y después todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el deudo más allegado al muerto” (2010: 150).

En resumen, de nuevo encontramos algunos elementos clave en la narración que tienen un valor simbólico, y que llevan de una forma secundaria hacia el desenlace del relato. En este caso, un esquema representativo de esa estructura profunda podría ser tan sencillo como el siguiente:

³⁶ Género musical propio del folclore rioplatense que proviene de la tradición gauchesca.

³⁷ Es decir, aquellas notas que son un semitono más grave (bemol: ♭) o más agudo (sostenido: #) que las notas naturales. Por ejemplo, sabiendo que las notas naturales son las que conforman la escala de do mayor: do, re, mi, fa, sol, la, si; un do # o re ♭ se efectúa en el piano pulsando la tecla negra situada entre las teclas blancas del do y del re.



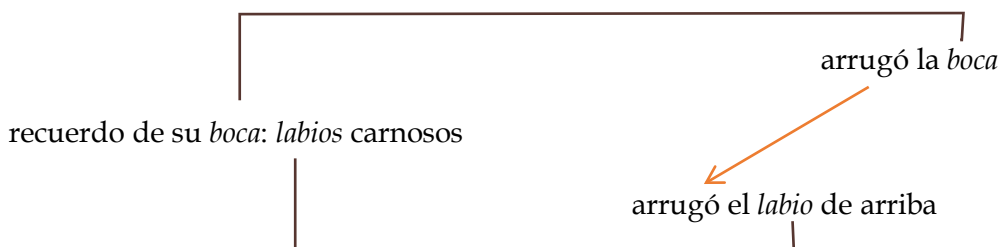
5.7. «El comedor oscuro»

«El comedor oscuro» contiene algunos de los elementos más habituales de *Nadie encendía las lámparas*: juego con la presencia y la ausencia de luz, presencia de la música —y en concreto de un protagonista pianista que se asemeja al propio Felisberto— e importancia de los recuerdos. El cuento se desarrolla a partir de dos historias entrelazadas: el narrador va a casa de la señora Muñeca para tocar el piano; allí se da cuenta de que la mujer es hermana de un coctelero del café donde, hacía unos años, él tocaba el piano. Como en otros cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, encontramos una noción de silencio eminentemente musical, que se relaciona también aquí con la progresiva oscuridad: “aquel comedor, oscuro por sus muebles y su poca luz, tenía un silencio propio. Daba pena que aquella mujer lo violara” (Hernández, 2010: 159). Así, el silencio no se constituye como ausencia de música sino como parte de la música, tal y como decía en «El balcón»:

Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (Hernández, 2010: 81)

La oscuridad aparece asociada en «El comedor oscuro» al silencio como una propiedad intrínseca de la casa, que sus dos habitantes —que en realidad son las dos caras de una misma moneda: Dolly (muñequita en inglés) y la Señora Muñeca— han profanado, como bien dice el narrador. En este contexto, se subvierten las condiciones habituales del deseo: el interés amoroso no parte del protagonista hacia otra persona, sino de otra persona hacia el protagonista. Dolly invita dos veces al protagonista a un encuentro —no explícitamente

erótico, pero sí a solas, a escondidas de su novio/marido— que él rechaza porque ella no le gusta. La historia tiene una estructura profunda paralela a la literal, fundamentada en un solo elemento: los labios de Dolly. Así, cuando el protagonista la ve por primera vez, nos dice de ella: “yo tenía pegado en lo ojos, todavía, el recuerdo de su boca en el momento de hablarme; los *labios* eran carnosos y entre ellos bamboleaba el cigarrillo encendido” (Hernández, 2010: 156). Más tarde, casi al final del relato, cuando él rechaza subir a su habitación por un árbol, nos cuenta: “ella comprendió, arrugó la *boca* de un lado, se calzó y en el momento de irse me dijo: «*Andá³⁸, andá, a vos te arrancaron verde*»” (2010: 169). Y más tarde, en el segundo rechazo, repite el mismo gesto, como se encarga de indicar el narrador: “a ella le volvió la rabia que tuvo cuando no quise subir al árbol y arrugó el labio de arriba” (2010: 170).



No hemos podido encontrar más elementos que, relacionados por contigüidad, compongan una estructura compleja como en otros casos. Visto de este modo, puede que la alusión a los labios de Dolly al principio y al final del relato constituyan una estructura profunda demasiado simple, especialmente por ser demasiado evidente. No obstante resulta adecuado recordar de nuevo la naturaleza oral para la que fueron pensados los cuentos de Felisberto según sus propias palabras. Como ya hemos dicho, puede que sobre el papel las relaciones entre distintos elementos (eso que, según nuestra teoría asimilamos con acordes musicales) sean perceptibles, incluso evidentes. Sin embargo, en una lectura en voz alta parece poco probable que el oyente fuera capaz de recordar, al menos de forma consciente, la primera alusión a los labios carnosos de Dolly al llegar al final de relato.

5.8. «El corazón verde»

Este cuento es, en palabras de Morillas, “el más proustiano” de todos los “relatos rememorativos” de Felisberto (2010: 58), ya que “la rememoración se desarrolla a partir de la contemplación de un objeto que alberga las vivencias del pasado”

³⁸ La cursiva marca —solamente en este caso— el uso dialectal de los tiempos verbales. Aparece así en el texto original de la edición citada.

(2010: 58). En efecto, la piedra verde con forma de corazón incrustada en un alfiler no solo da nombre al relato, sino que el objeto es, en cierta medida, el protagonista del relato. El cuento se inicia con una “mesa llena de pinchazos” (2010: 171). Solo después el lector conoce indirectamente que esos pinchazos están producidos por el narrador, valiéndose del “corazón *verde*”, y que no se producen directamente sobre la mesa, sino sobre un diario *verde*. El cuento es de carácter rememorativo, y narra exactamente los dos momentos a los que se refiere el autor al hablar de sus recuerdos:

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después, a los muchos años, vinieron unos forasteros: eran recuerdos de la Argentina. (2010: 172)

Justo antes de este párrafo, el narrador hace un resumen de la historia del “corazón verde”, cuyo desarrollo compondrá el resto del relato:

Primero ese alfiler había sido una pequeña piedra *verde* que el mar había desgastado dándole forma de corazón; después la habían puesto en un prendedor y el corazón había quedado emplomado entre el cuadrilátero del tamaño de un diente de caballo. Al principio, mientras yo le daba vuelta entre mis *dedos*, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballo, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un *gorro de papel* y siempre estaba llena de *plumitas* sueltas; su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con *diarios*, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas, y, por último, un *ñandú* y un mozo de café. (2010: 171-172)

El cuento queda dividido en dos partes. Por un lado, la consecución del corazón verde por parte del narrador supone una narración de infancia, donde tiene cabida el estilo *naif* habitual en Felisberto. Por otro lado, en la parte final del cuento se cuenta la pérdida y la recuperación del objeto. El narrador los une con la siguiente frase: “Aquella misma mañana mi abuela me regaló el corazón verde; y hace pocos años, nuevos hechos vinieron a juntarse a esos recuerdos” (2010: 175-176), pero, además los recuerdos consiguen saltar en el tiempo a partir de la vinculación del “gorro de la mamá de Yvonne” con un sueño del narrador adulto:

Estaba soñando que allí había un agujero donde aparecía sonriendo un loco que tenía en la cabeza un gorro de papel de diario. Y después de pensar mucho en eso — no quería volver a dormirme porque tenía miedo de repetir la pesadilla — recordé el gorro de la mamá de Yvonne. (2010: 176)

En nuestra opinión, estamos ante una de las relaciones entre elementos que se establecen en el relato, aunque esta tiene una particularidad: en términos de estructura profunda y estructura superficial, la conexión entre el gorro del loco del sueño y el gorro de la mamá de Yvonne emerge. Si el narrador no hubiera vinculado el sueño a su pasado pero hubiera contado el sueño de igual forma, la relación textual entre ambos gorros seguiría intacta, sin embargo, al lector le costaría más descubrirla.

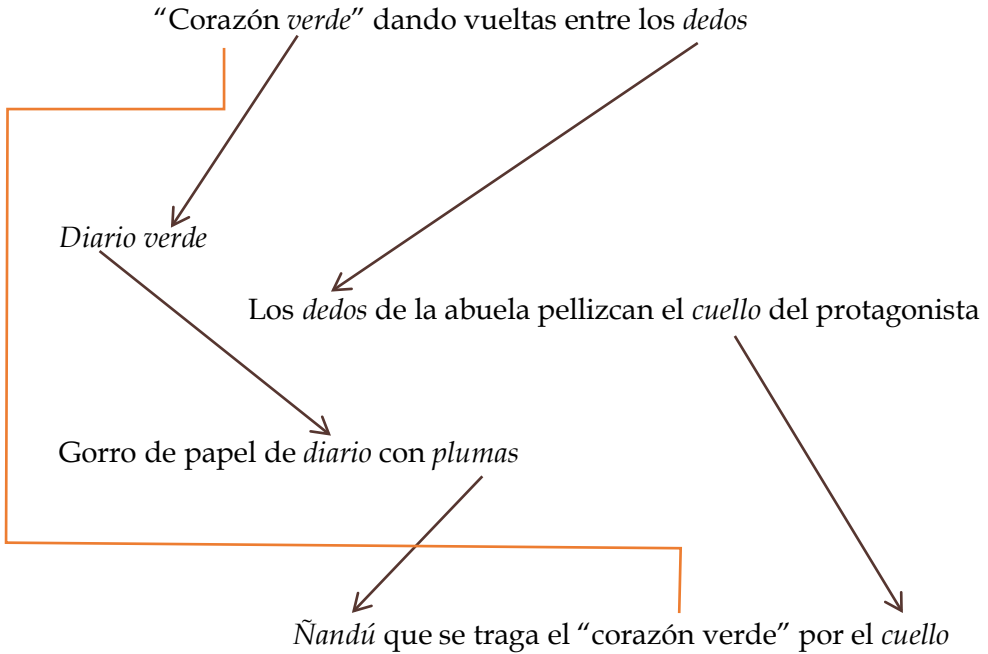
En primer lugar, el color *verde* de la piedra con forma de corazón tiene su correlato en el diario *verde* que cubre la mesa del narrador. A su vez, como ya hemos indicado, el gorro de la mamá de Yvonne está hecho de papel de diario: “la madre tenía en la cabeza un gorro de *papel de diario* y toda la cara y la pañoleta llenas de *plumitas* blancas muy chiquitas” (2010: 175). Las plumas pueden relacionarse a su vez con el *ñandú* que se traga el alfiler al final del relato: “mis ojos miraban con desesperación el alfiler bajando, como un bulto dentro de una media, por el *cue*llo del ñandú” (2010: 177). Por otro lado, resulta llamativa la importancia del término *dedo* a lo largo del relato. El narrador cuenta al inicio y al final del cuento cómo jugaba con el alfiler entre sus *dedos*. Especialmente interesante resulta el hecho de que este pequeño juego lo llevara a cabo también en el momento en el que el *ñandú* se tragó el alfiler:

Fui a un café donde había un ñandú muy manso que vagaba a pasos lentos entre las mesas. Yo estaba distraído mirándolo y dando vuelta entre los *dedos* al alfiler de corbata cuando el ñandú vino apresuradamente hacia mí, me sacó de un picotón el corazón verde y se lo tragó. (2010: 177)

Pues bien, no parece casual que justo la abuela del muchacho, aquella que le regala el alfiler, le pellizcara con sus *dedos* el *cue*llo al narrador:

Esa tarde todas las mujeres de casa quisieron ponerme un gran cuello almidonado que iba prendido a la camisa con botones de metal; la única que pudo fue otra abuela -ésta no vivía en la dársena ni llevaba en el pecho el corazón verde-; ésta tenía los dedos rechonchos y calientes y al metérmelos en el pescuezo para prenderme el *cue*llo me había pellizcado la piel; yo me ahogué dos o tres veces y me habían venido arcadas. (2010: 173)

El *cuello* del narrador en este fragmento se relaciona de esta forma con el *cuello* del ñandú (conviene señalar que el término solo aparece en dos ocasiones en el texto), por lo que se crea también en «El corazón verde» una especie de estructura profunda a partir de elementos simbólicos (esa especie de acordes de la que hablábamos), que permiten llegar desde el principio de la historia hasta el final. El esquema sería en este caso el siguiente:



5.9. «Muebles “El Canario”»

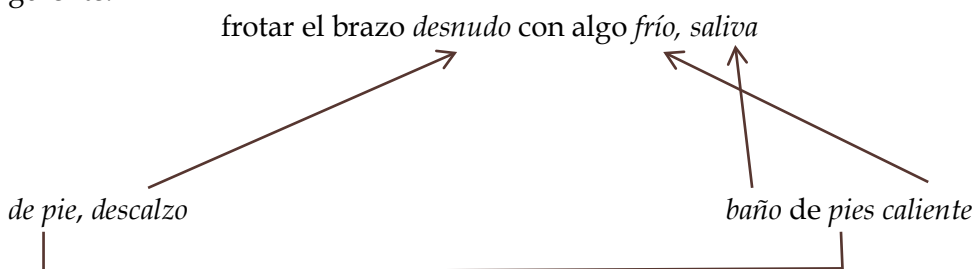
Con apenas mil palabras, «Muebles “El Canario”» es el cuento más breve de *Nadie encendía las lámparas*. De hecho, por su extensión podría considerarse incluso un microrrelato. Como hemos apuntado, la brevedad es el primer rasgo configurador del cuento, no ya por la importancia de la extensión, sino porque fuerza generalmente que lo no-dicho cobre un papel tan importante como lo dicho. Sin embargo, por otro lado, la brevedad casi extrema de «Muebles el canario» hace que *a priori* parezca difícil poder encontrar los dos niveles estructurales diferentes de los que hemos hablado a lo largo de nuestro trabajo: el literal y el profundo-metaléptico. No obstante, como veremos, pueden encontrarse también algunas claves que funcionan como acordes enlazados por contigüidad, y que iluminan el sentido del texto.

El argumento de «Muebles “El Canario”» es sencillo: yendo en el tranvía y a raíz de un malentendido, inyectan al narrador-protagonista una sustancia en el brazo que le permite oír, sin necesidad de un aparato externo, una emisora de radio. El protagonista, desquiciado por el sonido de la transmisión, pregunta a

otro hombre de la misma empresa qué hacer para que cese el efecto, y este le indica que debe tomar unas tabletas que se venden en farmacias. Sin embargo, como es tarde, le cuenta un secreto: podrá librarse del efecto simplemente con un *baño de pies bien caliente*. Lo sorprendente del final se obtiene al proponer el uso de un remedio cotidiano para revertir una situación extraordinaria, casi sobrenatural. La distancia entre los dos mundos se suspende, por eso el cuento acaba aquí, de tal forma que no resulta necesario explicar que el protagonista se dio un baño de pies y la transmisión cesó. Así pues, resulta lógico pensar que, de haber una estructura profunda en el relato, esta pueda encontrarse a partir del final. Resulta relevante en este sentido que la transmisión de la emisora comience “de *pie, descalzo*” (2010: 180), es decir, con los pies desnudos en contacto con el suelo. Parece también llamativo que, en el inicio del cuento, en el proceso de preparación del pinchazo, el narrador cuente que el trabajador de Muebles “El canario” le “frotaba el brazo *desnudo* con algo *frío* que no sé por qué creí que fuera *saliva*” (Hernández, 2010:179).

El carácter húmedo de la *saliva* bien puede vincularse al *baño de pies*, tal como sucedía en «Nadie encendía las lámparas» con el *rojo húmedo* de los labios y el *licor*. Además, la *desnudez* del brazo también parece reflejarse en la *desnudez* de los *pies descalzos*. Por otro lado, como sucede en «El acomodador» (al relacionar los verbos *apagar* y *encender*), creemos que las estructuras señaladas pueden establecerse no solo a partir de términos iguales, sino también de términos contrarios³⁹. En este caso, la relación entre los adjetivos *frío* y *caliente* resulta llamativa, no solo porque con uno se concluye la acción que comienza con otro (la transmisión de la emisora que puede escucharse directamente en la mente), sino porque el baño de *pies caliente* actúa, en el sentido más recto de la palabra, como antídoto.

En resumen, creemos que hay pruebas suficientes para proponer que los elementos implicados en los fragmentos citados forman una estructura profunda similar a la del resto de cuentos. Si se quiere poner en esquema, el resultado sería el siguiente:



³⁹ También en este sentido podemos recurrir al concepto de isotopía de Greimas, en tanto que las asociaciones pueden producirse no únicamente por repetición o sinonimia, sino también por otras categorías de relación semántica (antónimos, hipónimos o hiperónimos)

5.10 «Las dos historias»

Si en «Mi primer concierto» Felisberto Hernández se adentra en la mente del intérprete musical (del pianista) tanto en el momento de la actuación como en los instantes antes de la misma, en «Las dos historias» reflexiona sobre los pensamientos del escritor cuando intenta abordar la creación literaria. El texto tiene un recorrido editorial distinto al de la mayoría de relatos del libro, ya que salió publicado en el número 103 de la revista *Sur* en el año 1943, el mismo año que vio la luz *El caballo perdido* y solo un año después de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Bien es cierto que el caso de «Las dos historias» no es único en toda la colección: «El balcón» se publicó suelto en *La Licorne*, en el año 1946. Las circunstancias, con todo, son diferentes, ya que «El balcón» fue publicado cuando Felisberto estaba en París, poco antes de que la Editorial Sudamericana publicara *Nadie encendía las lámparas* en Buenos Aires, con nuestro autor aún en Europa. Resulta llamativo, por tanto, que Felisberto escogiera un texto anterior como «Las dos historias», que además ya había sido publicado, para cerrar el libro de cuentos.

Morillas rastrea los antecedentes del tema del escritor frustrado en nuestro autor, citando «La envenenada» (1930) y «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días», entre otras composiciones llevadas a cabo entre 1925 y 1931 (2010: 61). Al inicio del relato se nos cuenta la pretensión del protagonista de «atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno» (2010: 183). El cambio más notable es el uso de la tercera persona, poco habitual en Felisberto, y de uso exclusivo dentro *Nadie encendía las lámparas*, que permite distinguir con mayor claridad los fragmentos de otros relatos en primera persona insertados en el marco de la historia principal. En el cuento se da en varias ocasiones un paralelismo entre el deseo de narrar y el deseo amoroso: cuando se ama se quiere contar; sin embargo, solo cuando se deja de amar, y no antes, es posible contar, de ahí la imposibilidad de narrar la primera de las historias.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (2011: 193).

Cuando un personaje deja de amar se convierte en otro: la disgregación del yo se da de forma acusada, sobre todo en el fragmento titulado “La calle”:

Enseguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y quería huir,

era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido. (2010: 188)

La relación entre los fragmentos insertados y la historia principal puede encontrarse en el propio texto. Nos dice el narrador:

Hace muchos años, y cuando empezó a torturarme el pensamiento, también había descansando en unos *ojos azules*. De lo que escribí en aquella época elegí lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él. Eran tres trozos: La visita, La calle y El sueño. (2010: 186)

Hay una vinculación implícita entre dos mujeres de ojos azules que en nuestra opinión sirven de base para anclar una estructura por contigüidad que une no solo los fragmentos con la historia principal, sino también entre sí. La conexión principal se crea a partir de la siguiente frase: “tuvo la impresión de que sus *ojos*, [su frente y⁴⁰] su *nariz* tropezarían con las cosas y las puertas y las paredes, y por fin decidió sentarse ante la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina” (2010: 184). Otros *ojos* y otra *nariz* serán fundamentales: los ojos azules de la(s) mujer(es) amada(s) y la nariz de la joven del fragmento “El sueño”:

El joven no quiere ir describiendo los hechos en el mismo orden que ocurrieron; tampoco quiere hablar de los personajes que tuvieron que ver con la mujer que amaba: ni siquiera los de su familia. Pero se le ha antojado describir la *nariz* de ella, aunque le resultara ridículo.

“La *nariz* de ella sobresalía de su cara, como un deseo apasionado; pero ese deseo estaba insinuado disimuladamente, y hasta un poco recogido después de haber sido insinuado; y este recogimiento parecía hecho con un poco de perfidia. Cuando la miraba de *frente* y sus grandes *ojos azules* estaban entornados, su nariz parecía haber sido muy sensible a las *lágrimas* que salieron de aquellos ojos y que se habían secado en ella; también las *lágrimas* parecían haber dejado rastros en dos pequeñísimos bultitos pálidos que brillaban en la misma punta de su *nariz*. (2010: 191)

La chica que se describe tiene, como ya se había anunciado antes, los *ojos azules*; pero además, las *lágrimas* juegan también un papel importante, relacionadas con el *beso*:

Sin embargo, al momento me encontré *besándola*, y sentía que no la amaba, que no estaba en una situación franca conmigo mismo y que hacía

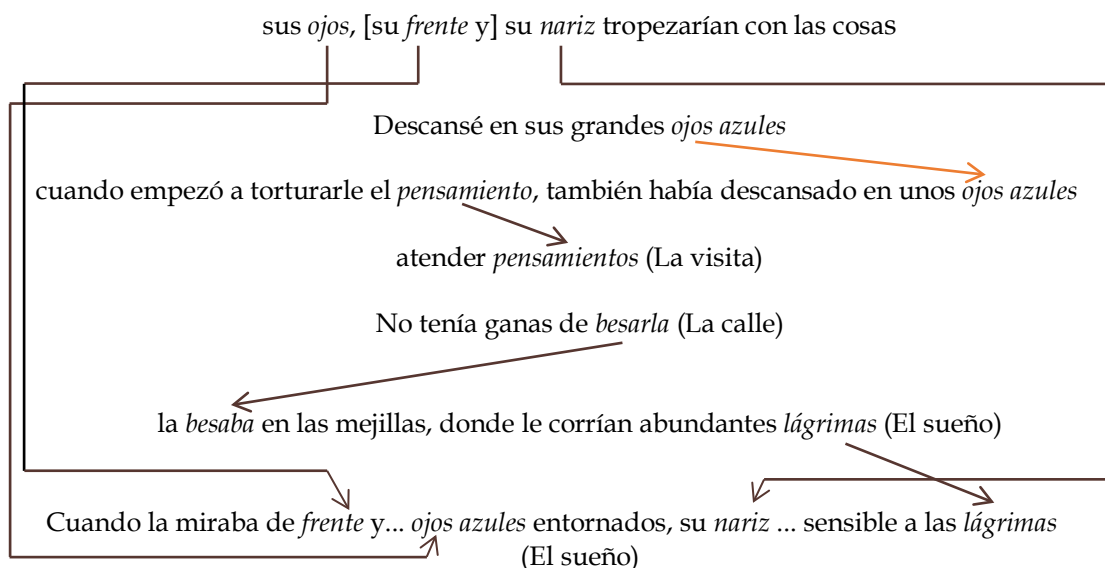
⁴⁰ En la edición de Morillas aparece omitido “su frente y” (Hernández, 2010: 184), no así en las *Obras completas* (Hernández, 1997a: 160) ni en *Narrativa completa* (2019: 276). Parece error de Morillas por homoioteleuton.

por encontrar agradable un compromiso complicado en que me había metido; entonces la *besaba* en las mejillas, donde le corrían abundantes *lágrimas*, y yo hacía lo posible por esquivar esas *lágrimas*, porque al encontrarlas me creía en el deber de sorberlas, y el líquido era cada vez más salado y abundante. (2010: 190)

Hay una representación de la incapacidad de huir de un sentimiento pasado, que conecta este fragmento con el anterior, a través del *beso*:

Enseguida se me ocurrió – como un nuevo medio de llegar a lo normal, a la superficie común– avanzar hasta ella, aprovechar que la calle era solitaria y besarla: entonces, después que besé su cara tan rara, me di cuenta que me había pasado lo mismo que con el ferrocarril, que no tenía ganas de *besarla*. (Hernández, 2010: 188)

Por otro lado, el tercer fragmento se vincula con el primero a partir de la *nariz* y su conexión con el *pensamiento*: “También me parecía que muchos extraños *pensamientos* que vagaban por el aire se metían por mi cabeza y me salían por los *ojos* para ir a detenerse en su *nariz*” (2010: 192). El tema de los pensamientos es precisamente el principal de “La visita”, fragmento que comienza así: “esta noche tuve forzosamente que atender a unos pensamientos” (Hernández, 2010: 186). Las conexiones entre las distintas partes del relato resultan, en nuestra opinión, evidentes. Hay motivos suficientes para afirmar que, como en los nueve cuentos restantes, en «Las dos historias» hay también una estructura secundaria, profunda, con unos “acordes” más o menos claros. Dicha estructura, puesta en esquema, sería la siguiente:



6. ADDENDA. NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS COMO LIBRO DE CUENTOS, UNA APROXIMACIÓN

En el análisis de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* hemos señalado ya varios aspectos que comparten la decena de relatos. Algunos ejemplos son la similitud temática de narraciones como «Mi primer concierto» y «Las dos historias», las historias de deseo y atracción que quedan en el terreno de lo implícito («Nadie encendía las lámparas», «El balcón», «Menos Julia»...), la simbología de lo húmedo o lo mojado («Nadie encendía las lámparas» y «Muebles “El canario”»), la importancia de los colores, de los recuerdos y de la capacidad de recordar, o la presencia constante de la música. Parece haber un entramado de relaciones, por semejanza u oposición, que vincula unos relatos con otros, constituyendo de esta forma un libro *de* cuentos, y no solo un libro *con* cuentos. Así, por ejemplo, Nossar ya notó algunos vínculos entre las dos primeras narraciones de la colección, que suponen una representación simbólica del trasvase entre literatura y música:

En el cuento «El balcón», lo que mueve a los personajes tiene que ver con el piano y los conciertos, pero se traslada suavemente la acción hacia lo literario, la lectura de poemas. Quien oficiaba de productor de sonidos se transforma en quien los recibe, en el escucha de los poemas, las funciones se han invertido. En «Nadie encendía las lámparas» ocurre lo contrario, en un principio el narrador lee un cuento, es decir que se parte de lo literario, y luego es invitado a tocar el piano, lo cual conmueve a la viuda que suelta el llanto. (Nossar, 1997: 65-66)

Los diez relatos quedan unidos por el título: *Nadie encendía las lámparas*, porque cuando la luz disminuye es cuando tiende a proliferar lo extraordinario. No se trata solamente de que la presencia y la ausencia de luz sean elementos importantes a la hora de entender los relatos, sino de que, de forma bastante sistemática, la luz crea universos ficcionales propios. Sucede en «El comedor oscuro», donde “la Señora Muñeca tomaba mate, miraba hacia el patio y parecía, lo mismo que las bandejas, no hacer otra cosa que recibir la última luz” (2010: 161), y donde el narrador nos dice: “Yo no pedí que me encendieran la portátil de pie” (2010: 162). Si la ausencia de luz favorece el hecho extraordinario, el fin del mismo se da en presencia de la luz. El caso paradigmático en este sentido es «El acomodador», relato en el que el juego del protagonista termina cuando “el mayordomo [...] encendía todas las luces” (2010: 111). La cita, de hecho, parece corresponderse de forma inversa al título del libro. Pero la importancia de la ausencia de la luz se hace explícita en otros relatos, en ocasiones de forma llamativamente parecida. A este respecto, merece la pena comparar estas citas

de «Nadie encendía las lámparas», «El balcón» y «Menos Julia» respectivamente:

Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas. (2010: 80)

Hacia un rato, cuando nos hallábamos en la habitación de la hija de la casa y ella no había encendido la luz —quería aprovechar hasta el último momento el resplandor que venía de su balcón—, estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, ellos se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir. (2010: 86)

A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos. Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. (2010: 121)

Bajo el título se engloban relatos de naturaleza similar, que constituyen una poética desarrollada si no de lo fantástico, si de lo extraordinario, de lo fuera de lo común, y en fin, de *lo otro*, tal como lo concebía Felisberto⁴¹.

Las relaciones entre relatos, con todo, van más allá de esta generalidad. Por ello, para concluir, nos referiremos a un caso en el que la interpretación de un cuento se ve iluminada por la de otro, curiosamente el que le precede. Nos referimos de nuevo a «Nadie encendía las lámparas» y a «El balcón». Decíamos que la estructura profunda analizada en el primer relato hacía explícito un deseo erótico que de otra forma —es decir, en el sentido literal— quedaba oculto; y admitíamos que tal cosa resultaba imposible en el caso de «El balcón». Así, en el siguiente pasaje de «El balcón»: “pensé en las orgías que vivimos juntos” (Hernández, 2010: 94), referido al anciano del relato (padre de la chica), “orgía” debería entenderse según la primera acepción del *DRAE*: “festín en que se come y bebe inmoderadamente y se cometen otros excesos”. No obstante, resulta en cierta medida inexplicable, si no es en sentido sexual, este otro pasaje en el que ambos personajes se despiden: “Cuando me fui, no pude evitar que la hija me besara una mano; yo no sabía qué hacer. El anciano y yo nos abrazamos, y de pronto sentí que él me besaba cerca de una oreja” (2010: 93). Pues bien, tomando en consideración el final de «Nadie encendía las lámparas» y entendiendo en sentido erótico tanto el “encargo” de la chica del pelo ondeado como que esta chica le agarre del *saco* para que se quede, puede entenderse mejor otro pasaje de «El balcón» en el que el narrador dice acerca del anciano: “Pero de pronto sentí como una necesidad de agarrarme del *saco* de aquel pobre viejo y tener

⁴¹ “No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (Hernández, 1983: 138), había dicho en *Por los tiempos de Clemente Colling*.

para él un momento de generosidad” (Hernández, 2010: 88). La frase de repente toma un nuevo sentido, que hace que el cuento pueda leerse no solo de manera literal sino también, de manera simbólica, en clave sexual.

Con este pequeño ejemplo creemos haber mostrado que, leídos de forma conjunta, los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* adquieren significados de los que carecen leídos de forma aislada. Con todo, las múltiples y multidireccionales conexiones entre ellos —simplemente esbozadas en este apartado— van mucho más allá de lo aquí propuesto. Pero si hablamos de una estructura armónico-melódica para cada cuento de *Nadie encendía las lámparas*, no parece que resulte descabellado trasladar esta idea al libro entendido en su totalidad. Se completaría así un desarrollo estructural que, de ser cierto, elevaría la complejidad interpretativa de esta obrita de Felisberto y lo situaría definitivamente como un escritor con rasgos propios, que fundamenta su escritura en gran medida en su experiencia como músico.



BIBLIOGRAFÍA

- AGRA, María (2017) "Retrato de Felisberto Hernández", en Felisberto Hernández, *Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es. Escritos póstumos*, Madrid, Sitara, pp. 181-195.
- ALAZRAKI, Jaime (1982) "Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández", *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 7 (13-14) pp. 31-55.
- BARRENECHEA, Ana María (1978) "Ex-centricidad, di-vergencias y convergencias en Felisberto Hernández", en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Ávila, pp. 159-176.
- BENÍTEZ-PEZZOLANO, Herbert (2019) "Prólogo" a Felisberto Hernández, *Narrativa reunida*, ed. de Herbert Benítez Pezzolano, Barcelona, Alfaguara, pp. 15-25.
- CÁCERES, Alfredo (1947) *La evolución de la psiquiatría*, Buenos Aires, Atlántida.
- CÁLIZ, Jessica (2013) "La transgresión de la narrativa de Felisberto Hernández" en Miguel Soler y M^a Teresa Navarrete, eds., *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Roma, Aracne Editrice, pp. 119-128.
- CALVINO, Italo (1974a) "Nota introduttiva", en Felisberto Hernández, *Nessuno accendeva le lampade*, Torino, Einaudi, pp. V-VIII.
- (1974b) "Felisberto no se parece a ninguno", *Crisis*, octubre de 1974, pp. 12-13.
- (1985) "Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández", en Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- CIRLOT, Eduardo (1968), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CORTÁZAR, Julio (1975), "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen.
- DÍAZ, José Pedro (1987) "Felisberto Hernández", en VV. AA, *Diccionario de literatura uruguaya. Volumen I*, Montevideo, Arca-Credisol.
- D'ARGENIO, Maria Chiara (2006) "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández", *Revista Iberoamericana*, LXXII (215-216), pp. 395-414.
- FELL, Claude (1997) "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández", en Sicard, Alain, ed., *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, pp. 257-278.
- GAMERRO, Carlos (2010) *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (2010) *El cuento fantástico en el Río de la Plata*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), La Mirada Malva,
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Harold (2009) *Animismo y memoria: la crisis de identidad en la literatura de Felisberto Hernández*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana [memoria de maestría].

- GARÍ, Bernat (2011) *Traducción de lo musical a lo literario en Felisberto Hernández: rol de lo musical en textos selectos del autor, la figura del piano, analogías estructurales y otras influencias de tipo interdisciplinario musical*, Barcelona, Universidad de Barcelona [Proyecto de Investigación de Máster].
- (2012) “La tonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la prosa hernandiana”, *Cartaphilus*, 10, pp. 74-83
- (2013) “Útiles y claves para una revisión de la obra de Felisberto Hernández: introducción a un análisis interdisciplinario músico literario de la cuentística y de la novelística del autor uruguayo” en Miguel Soler y M^a Teresa Navarrete, eds., *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Roma, Aracne Editrice, pp. 129-135.
- GIRALDI, Norah (1975) *Felisberto Hernández, del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la banda oriental.
- (1982) “Felisberto Hernández y la música”, *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), pp. 313-326.
- (1998) *Felisberto Hernández: musique et littérature*, París, Indigo & Coteffemmes éditions.
- GIORDANO, Alberto (1992) *La experiencia narrativa. Juan José Saer. Felisberto Hernández. Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GREIMAS, Algirdas Julius (1974) *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, Algirdas Julius y Joseph COURTÉS (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos.
- HEMINGWAY, Ernst (1981) “The art of the short story”, *Paris Review*, 79, pp. 85-102.
- HERNÁNDEZ, Ana María (1982) “Mis recuerdos”, *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), pp. 335-344.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1983) *Obras completas vol. 1. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, México D. F, Siglo Veintiuno.
- (1997a) *Obras completas vol. 2. El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las hortensias. La casa inundada*, México D. F, Siglo Veintiuno.
- (1997b) *Obras completas vol 3. Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones*, México D. F, Siglo Veintiuno.
- (2010) *Nadie encendía las lámparas*, ed. de Enriqueta Morillas, Cátedra, Madrid.
- (2017) *Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es. Escritos póstumos*, Madrid, Sitara.
- (2019) *Narrativa reunida*, Barcelona, Alfaguara.
- KÜHN, Clemens (2003) *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Idea Books.
- LAGOS CAAMAÑO, Jorge (2011), “De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette”, *Estudios filológicos*, 47, pp. 83-91.

- LASARTE, Francisco (1981) *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro"*, Madrid, Ínsula.
- LESPADA, Gustavo (2014) *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Corregidor.
- LOCKHART, Washington (1982) "Arte y presencia de Felisberto", *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), pp. 119-130.
- (1991) *Felisberto Hernández, una biografía literaria*, Montevideo, Arca Editorial.
- LORIGA, Ray (2019) "Allanamiento de morada. «Recuerdos que no me pertenecen», en Felisberto Hernández, *Narrativa reunida*, ed. de Herbert Benítez Pezzolano, Barcelona, Alfaguara, pp. 11-15.
- LOUYER DAVO, Audrey (2013) "Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico", *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, I (1), pp. 37-56.
- LUDMER, Josefina (1982) "La tragedia cómica", *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 7 (13-14), pp. 111-118.
- MARTÍNEZ, Alicia (2007a) "La singular vanguardia de Felisberto Hernández", *Arrabal*, 5-6, pp. 131-137.
- (2007b) *Cinco calas interpretativas en la literatura de Felisberto Hernández*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid [Memoria para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados].
- MATAMOROS, Blas (2002a) *El teclado de Felisberto*, Madrid, Centro Virtual Cervantes,
<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/fhernandez/default.htm> (24 maggio 2019).
- (2002b) "El músico, ese perseguidor: de Felisberto a Cortázar" en Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador, eds., *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada, Método, pp. 21-28.
- MEDEIROS, Paulina (1982) *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Libros del Astillero.
- MORILLAS, Enriqueta (1982) *La narrativa de Felisberto Hernández*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral].
- (2010) «Introducción» a Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Cátedra, Madrid, pp. 9-72.
- PALLARES, Ricardo (2015) "Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández (a cincuenta años de su muerte)", *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 11, pp. 55-85.
- PAU, Antonio (2005) *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta.
- PIGLIA, Ricardo (2000) "Tesis sobre el cuento", *Guaragua* 11, pp. 17-19.

- PIQUERAS FLORES, Manuel (2015) "Elementos musicales en la configuración del ideario poético de Federico García Lorca", *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 1, pp. 47-56.
- (2019) "La estructura musical del cuento: «Nadie encendía las lámparas» de Felisberto Hernández", *Taller de letras*, 64, pp. 133-145.
- PRIETO, Julio (2002a) *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2002b) "La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia" [ponencia inédita], www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JulioPrieto-sitio.doc (28 maggio 2019).
- RELA, Walter (1982) *Felisberto Hernández: bibliografía anotada*, Montevideo, Editorial Ciencias.
- RENAUD, Maryse (1997) "El acomodador, texto fantástico" en Alain Sicard, ed., *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, pp. 257-278.
- ROAS, David (ed.) (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- ROCCA, Pablo (2000a) "Felisberto Hernández: una bibliografía" *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras* 19, pp. 103-108.
- (2000b) "Felisberto Hernández en dos mujeres (entrevistas a Paulina Medeiros y Reina Reyes)" *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras* 19, pp. 82-98.
- ROMERO LUQUE, Juan Luis (1995) *Mito y existencialidad en la narrativa de Felisberto Hernández*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid [tesis doctoral]
- ROSARIO-ANDÚJAR, Julio A. (1999) *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York, Peter Lang.
- ROSARIO-ANDÚJAR, Julio A. (2000) "Más allá del espejo: la división del sujeto en la narrativa de Felisberto Hernández", *Iberoamericana*, LXVI (190), pp. 37-45.
- SÁNCHEZ MORENO, Carlos Refugio (1997) *El juego en Las Hortensias de Felisberto Hernández*, México, Universidad Autónoma Metropolitana [tesina de licenciatura].
- SICARD, Alain, ed. (1977) *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila.
- SIMONOVICS, Andrea (2010) "La ficción de los recuerdos de Felisberto Hernández", *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 2, <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/21/15> (22 maggio 2019).
- SCHOENBERG, Arnold (1992) *Tratado de armonía*, trad. y prólogo de Ramón Barce, Madrid, Real Musical.
- VALCÁRCCEL, Eva (1997) "La representación de la fábula surreal. *Nadie encendía las lámparas*, de Felisberto Hernández", en Eva Valcárcel, ed., *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, pp. 355-366.

- VALDÉS, Enrique (2002) "Recursos musicales en la escritura de Felisberto Hernández, revista" *Alpha: revista de artes, letras y filosofía* 18, pp. 91-108.
- VAZ FERREIRA, Carlos (1961) *Estudios filosóficos (antología)*, Madrid-Buenos Aires-México D.F., Aguilar,
- (1979) *Lógica viva y Moral para intelectuales*, Caracas, Ayacucho.
- YÚNEZ, Kim D. (2000) *La obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar*, Madrid, Editorial Pliegos.

Este pdf de *La escritura musical de Felisberto Hernández:*
Nadie encendía las lámparas,
número 5
de la colección de estudios y textos
de iberística



se terminó de disponer el 13 de
diciembre de 2019, día de
Santa Lucía de Siracusa,
para cuya conmemoración
se encienden en varios
lugares, velas, hogue-
ras y lámparas.



