

## **La estructura musical del cuento "Nadie encendía las lámparas" de Felisberto Hernández**

The Musical Structure of the Tale "Nadie encendía las lámparas"  
by Felisberto Hernández

**Manuel Piqueras Flores**

Universidad de Castilla-La Mancha  
manuel.piquerasflores@gmail.com

En este trabajo se analiza la estructura interna del cuento "Nadie encendía las lámparas" del escritor uruguayo Felisberto Hernández. Se propone que la estructura del relato corto se basa en diferentes símbolos relacionados mediante los mecanismos de contigüidad. El color rojo, la luz y la humedad se unen de esta forma y forman un marco implícito. El autor crea dos niveles de lectura, que se pueden explicar debido a los conceptos musicales de armonía y melodía.

**Palabras clave:** Metonimia, contigüidad, armonía, melodía.

In this paper, I analyze the internal structure of "Nadie encendía las lámparas", by the uruguayan writer Felisberto Hernández. We propose that the structure of the short tale is based in different symbols related through contiguity mechanisms. The red color, the light and the humidity are connected, and form a implied frame. The author then creates two levels of reading. This levels can be explained due to musicals concepts of harmony and melody.

**Keywords:** Metonymy, contiguity, harmony, melody.

Una vez cumplida la profecía que le hizo su amigo Jules Supervielle (“usted tiene el sentido innato de lo que será clásico un día”, le dijo en una carta), los trabajos críticos sobre Felisberto Hernández han ido creciendo considerablemente, de modo que nuestro autor ha alcanzado también una notable importancia en el ámbito académico. Pese a que los estudiosos se han afanado en buscar influencias artísticas y culturales que pudieron haber influido en su creación literaria, todavía hoy se sigue considerando a Felisberto<sup>1</sup> como un escritor “raro” y difícil de clasificar<sup>2</sup>. En este sentido, creemos que puede resultar útil retomar la opinión expresada por Paulina Medeiros, una de las mujeres que más importancia tuvo en su vida, acerca de la formación y de los intereses del escritor uruguayo:

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, solo tenía su refinado sentido musical y este lo sensibilizaba hasta la exasperación mientras componía sus relatos (Medeiros, 1982: 15).

A pesar de empezar a publicar literatura en 1925, la principal ocupación de Felisberto fue la de concertista de piano hasta que, a principio de los años 40, decidió vender su instrumento. Según Medeiros, con esta venta “fulminó así de un pistoletazo y con profundo alivio su carrera pianística, según él, definitivamente superada” (1982: 12). Hasta entonces, 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). Es admisible 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, según Norah Giraldi, no cuajará por las “ineptitudes comerciales del creador” (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*.

No es de extrañar, por tanto, que varios estudiosos se hayan ocupado de analizar la influencia de lo musical en la literatura de Felisberto Hernández.

---

<sup>1</sup> Aunque no es común citar a un autor únicamente por su nombre de pila, el caso de Felisberto resulta excepcional. Se ha creado una tradición en este sentido –potenciada seguramente por lo extraño del nombre– y son pocos los estudiosos que no se refieran al autor uruguayo de esta forma, por lo que seguimos esta convención.

<sup>2</sup> “Felisberto no se parece a ninguno”, dirá Italo Calvino (1974; 1985), mientras que Julio Prieto se refiere tanto a Macedonio Fernández como a él como “ex-céntricos” (2000a).

En este sentido, tanto por el riguroso acercamiento a la obra de Felisberto como por el conocimiento musical de ambos, son destacables los trabajos de Norah Giraldi (1982; 1998) y de Bernat Garí (2011; 2012; 2013).

Como contrapartida, existe también "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" (Garí, 2011: 95), comentarios que no siempre resultan de interés. No obstante, es posible rescatar una idea presente ya en las palabras de Paulina Medeiros que citábamos al principio de nuestro trabajo: la vinculación entre "su modo inédito de relacionar y bucear elementos contrarios, haciendo paralelismo con algunas antítesis, llegando a profundidades misteriosas en actos y cosas" y "su refinado sentido musical" (1982). Dicha vinculación aparece también, aunque de modo algo intuitivo, en el análisis de "La cara de Ana" hecho por 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" [introduce a continuación una cita del texto felisbertiano]–. 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).

La idea había sido ya señalada por 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. Y se diría que las más habituales experiencias de la vida cotidiana ponen en movimiento las más imprevisibles zarzandas mentales, mientras que los caprichos y manías que exigen una premeditación completa y una elaborada coreografía, no tienden a otra cosa que a evocar olvidadas sensaciones elementales. Felisberto 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 (1985: 4).

También en el propio Felisberto hay 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 tuvieron 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[...]. Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención algunos muy tontos. Y todavía no sé si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos; o qué significados o qué reflejos se cambian entre ellos. Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera (Hernández, 1983: 138).

Resulta interesante analizar si, este orden difícil de comprender, esta "débil lógica de la hilación" a la que se refiere el escritor, 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 vista<sup>3</sup>, sin embargo, es sorprendente que Carlos Gamerro, que ha situado a Hernández al lado de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, diga 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 para sostener su argumentación.

---

<sup>3</sup> Como D' Argenio (2006), García Ramos (2010: 209-236), Louyer Davo (2013).

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 rechazo de la etiqueta "fantástica"; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no solo contiene lo verificable sino que apunta en el lomo del misterio como el elefanta 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. Se trata más bien de 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 confusa –buenos ejemplos de ellos pueden verse en *Teorías de lo fantástico* (Roas, 2001)–, pero también resulta aceptada y a menudo 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), donde la transgresión se extiende más allá del contenido, afectando a otros niveles, como el sintáctico-semántico. En este sentido, la propuesta que planteamos en nuestro trabajo consiste en entender que, si hay elementos fantásticos en Felisberto, estos pueden estar ligados directamente a la estructura del relato.

Como apuntaba Prieto (2002a: 169), la "poética de la extrañeza" en Hernández nace de la difícil conexión entre algunas de las distintas ideas que componen sus relatos, de la "débil lógica de la hilación" (1983: 138) de la que hablaba el propio escritor. En este sentido, en *Nadie encendía las lámparas* es habitual la presencia de elementos relacionados entre sí de una forma sutil, cuya vinculación hemos de encontrarla a una distancia en el relato considerable, a veces de varias páginas, como decía Calvino. A este respecto, hemos de tener en cuenta que, tal y como ha estudiado Panesi (1993: 57-59), la importancia de la metáfora va disminuyendo en Felisberto en favor de la metonimia. El propio Felisberto Hernández reflexiona acerca de la relación de la metáfora con su escritura en "Filosofía del Gánster" y "El taxi". Dice, por ejemplo:

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 de la metáfora porque al usarla, conoce ya hacia dónde le lleva. En este sentido, apunta Prieto:

En su desconfianza hacia la metáfora, Felisberto delinea los 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, y muy especialmente en *Nadie encendía las lámparas*. Por ello, consideramos útil recuperar el término “metalepsis”, entendido este no en su acepción narratológica<sup>4</sup>, sino poética: como el tropo formado por un conjunto de metonimias en el que se nombra o toma al antecedente por el consecuente o viceversa. De esta forma, podríamos hablar de estructuras metalépticas en *Nadie encendía las lámparas*.

Podemos recurrir además si se quiere a la correspondencia que hace Jacobson entre uno de los procesos del inconsciente, denominados por Freud “desplazamiento” y la metonimia. En concreto, para Laplanche y Pontalis el desplazamiento.

Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de esta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa. Este fenómeno, que se observa especialmente en el análisis de los sueños, se encuentra también en la formación de los síntomas psiconeuróticos y, de un modo

---

<sup>4</sup> Es decir, no usamos el término en el sentido acuñado por Genette, como “el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis”.

general, en toda formación del inconsciente (Laplanche y Pontalis, 1996: 88).

Si consideramos, además, que en Felisberto no hay un abandono total de la metáfora (y no lo hay, pues de hecho para hablar de la metáfora se vale del taxi como metáfora), sino que el desinterés de nuestro autor por lo metafórico se produce cuando el significado del tropo es evidente, entonces también podemos hablar del otro proceso del inconsciente freudiano: la "condensación". Según esta lectura psicoanalítica, en nuestro autor primaría el desplazamiento sobre la condensación. No obstante, aunque dicha lectura es legítima como aplicación de un método determinado, no es necesario recurrir a ella, ya que, como creemos haber demostrado, no hay pruebas suficientes de que Felisberto tomara en cuenta las teorías psicoanalíticas en sus escritos.

Es interesante considerar, no obstante, que en principio, el uso de estructuras metalépticas en Felisberto se relaciona de algún modo con los procesos de pensamiento humano, y en esto es posible encontrar inspiración proustiana<sup>5</sup>, especialmente en los relatos más largos del autor, relacionados estrechamente con la 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 *Por los tiempos de Clemente 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 estén directamente relacionadas 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 por medio 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 probablemente único que percibe el lector (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.

Una vez enmarcado nuestro planteamiento crítico en las coordenadas biográficas de Felisberto, en la poética de nuestro autor y en la tradición

---

<sup>5</sup> Ya Calvino señaló (con cursiva suya) que en Felisberto había "un proustianismo *muy suyo*" (1985: 4), y en una entrevista, al preguntarle por las lecturas de Hernández, Medeiros responde: "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, 2000: 90).

crítica del mismo, creemos conveniente terminar de explicar nuestra propuesta desde un punto de vista teórico, para centrarnos después en el análisis del cuento, sobre todo teniendo en cuenta la complejidad de algunos conceptos para alguien lejano al estudio de la música.

Según nuestro planteamiento, las normas que atañerían al nivel melódico corresponderían a 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), es decir, según un principio de contigüidad. El nivel armónico no suele ser 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 de forma sucesiva. De la misma manera, en *Nadie encendía las lámparas* el lector no percibe la estructura metaléptica del relato, formada por elementos que se suceden mediante 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 a este tipo de música, y se decantaba más bien por algunos de los nuevos caminos abiertos en los últimos tiempos. Sin embargo –y por ello, quizá hemos recurrido al *Tratado de armonía* de Schoenberg, uno de los compositores más significativos 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. Como es obvio, resulta más natural que la sucesión de sonidos de cada voz se produzca, en la medida de lo posible, por la 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, por lo normal la más aguda. Esta forma es también la propia de la mayoría de la música popular en cualquiera de sus diferentes estilos<sup>6</sup>. Y es también la forma que encontramos, por ejemplo, en *Primavera*, composición de Felisberto Hernández para piano:

---

<sup>6</sup> Entendiendo el término "música popular" como contrapartida de la música académica, seria, docta... o, como se la conoce habitualmente, música clásica.





Imagen 1: Digitalización de la partitura de Primavera cedida por la Fundación Felisberto Hernández.

Lamentablemente, muchas de las partituras compuestas por Felisberto se han perdido. El resto son de difícil acceso. Recorro a esta imagen porque, a pesar de la baja calidad de la misma, pueden entenderse en ella muy bien los conceptos de armonía y melodía. La melodía son las relaciones horizontales entre los sonidos (o notas, que no son otra cosa que la representación de sonidos) de cada voz. Como se puede observar<sup>7</sup>, la melodía principal es, al principio de la obra, la más aguda. Al principio de los compases<sup>8</sup> 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 algunos cuentos de Felisberto estén planteados de esta forma, del mismo modo que *Primavera*. Desde este punto de vista analizamos el relato "Nadie encendía las lámparas", relato que resulta significativo tanto por dar nombre al libro de cuentos publicado por Felisberto en 1949 como por estar colocado en el primer lugar de dicho volumen.

Así, en "Nadie encendía las lámparas", el protagonista del relato, escritor y pianista, lee un cuento en una reunión. 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 (1983: 307-313), que puede explicarse, si se quiere, recurriendo al marco teórico del psicoanálisis. Sin

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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).

embargo, la relación entre la lectura del cuento y la ejecución al piano va más allá de esta escisión de la protagonista. Felisberto subraya la lectura en voz alta hacia un público como un acto de compresión y de transmisión: “a mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado” (Hernández, 2010: 75), relacionándola implícita y explícitamente con la interpretación instrumentística musical. 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” (Hernández, 2010: 75). Esta idea de la lectura-interpretación es explicada ya 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 autor –que Alicia Martínez (2007: 32-38) atribuye a la influencia de Carlos Vaz Ferreira–. Puede objetarse que en la transmisión musical el intérprete y el compositor no suelen coincidir, mientras que Felisberto concibe sus cuentos para ser leídos por él mismo. Bien, pero no es menos cierto que nuestro autor procede del mismo modo en su actividad musical: compone sus obras para interpretarlas él mismo al piano.

Las alusiones más o menos explícitas al mundo de la música resultan explícitas en todo el conjunto de *Nadie encendía las lámparas*. Sin embargo, la propuesta que intentamos plantear en este trabajo consiste en creer que la presencia de la música se manifiesta también en el apartado formal de relato. Ahora bien, ¿de qué forma exactamente?

Uno de los elementos que más claramente vertebran “Nadie encendía las lámparas” es la alusión a la luz en determinados momentos del relato. Podríamos decir que 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” (Hernández, 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” (Hernández, 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, aumentan los elementos no relacionados con la lógica: aumenta la importancia del juego de seducción y los diálogos entre los personajes se vuelven cada vez más ilógicos. 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" (Hernández, 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. Es posible señalar, sin embargo, que la luz sirve como bisagra para una estructura simbólica doble: metafórica en primer plano, metonímica en segundo. En este sentido, se dice en el relato:

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<sup>9</sup> rojas* y amarillas sobre las que daba un poco de sol" (Hernández, 2010: 76).

El fragmento resulta interesante 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 relato<sup>10</sup>, que volverá a nombrarse cuando se haga referencia a la boca de la joven como "toda aquella distancia de *rojo húmedo*" (Hernández, 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*" (Hernández, 2010: 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*?

<sup>9</sup> Salvo indicación precisa que diga lo contrario, las cursivas presentes en las citas del texto de Felisberto son siempre mías, y se utilizan para resaltar los elementos que se pretenden analizar.

<sup>10</sup> El color rojo representa en muchas culturas, y tradicionalmente, el sentimiento, la pasión y el erotismo (Cirlot: 1968: 164).



Esta hipótesis tiene, además, una ventaja fundamental: conecta perfectamente con las teorías del cuento más conocidas. Tiene similitudes evidentes con la Teoría del Iceberg de Ernst Hemingway<sup>12</sup>, 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 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, 1999: 93).

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 asientan en una premisa: en un cuento resulta fundamental no solo lo que se dice, sino también lo que no se esconde. En este sentido, creemos que resulta revelador que, después de escribir tres novelas cortas (o narraciones más o menos largas) en la década de los cuarenta, la narrativa de Felisberto Hernández se vaya haciendo cada vez más críptica y breve.

La propuesta de análisis presentada tiene varias ventajas, no únicamente porque analice los textos de Felisberto Hernández a la luz de una teoría de composición musical, sino también porque se basa en ciertos aspectos que aparecen insistentemente en la poética felisbertiana: la lectura en voz alta y aquello que hemos llamado, tomando sus palabras, la "débil lógica de la hilación". Por otro lado, es admisible decir que hemos aplicado una estructura propia de la teoría musical a unos textos literarios, pero no para sustituir un análisis por otro, sino para que el primero ilumine al segundo. Por ello, nuestro estudio entronca especialmente bien con las teorías literarias más generales y aceptadas sobre el cuento. Queda ver, en un futuro, si esta estructura producida por contigüidad puede encontrarse en el resto de relatos de *Nadie encendía las lámparas*.

---

<sup>12</sup> De las múltiples enunciacines 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).

## Obras citadas

- Alazraki, Jaime (1982). "Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández". *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, N° 7 (13-14). 31-55.
- Calvino, Italo (1985). "Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández", en Hernández, Felisberto, *Novelas y Cuentos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Cirlot, Eduardo (1968). *Diccionario de símbolos*. Labor: Barcelona.
- Cortázar, Julio (1975). "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos*, Lumen, Barcelona.
- D'Argenio, Maria Chiara (2006). "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, núms. 215-216 pp. 395-414.
- Gamero, Carlos (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.
- García Ramos, Arturo (2010). *El cuento fantástico en el Río de la Plata*, La Mirada Malva, Madrid.
- 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*, Proyecto de investigación de máster, Universidad de Barcelona.
- Garí, Bernat (2012). "La tonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la prosa hernandiana", *Cartaphilus* 10, pp. 74-83.
- Garí, Bernat (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 Soler, Miguel / Navarrete, M<sup>a</sup> Teresa (eds.), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Aracne Editrice, Roma, pp. 129-135.
- Giraldi, Norah (1975). *Felisberto Hernández, del creador al hombre*, Ediciones de la banda oriental, Montevideo.
- Giraldi, Norah (1982). "Felisberto Hernández y la música", *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, N° 7 (13-14), pp. 313-326.
- Giraldi, Norah (1998). *Felisberto Hernández: musique et littérature*, Indigo & Coteffemmes éditions, París.
- Hemingway, Ernst (1981). "The art of the short story", *Paris Review*, núm. 79.
- Hernández, Felisberto (1983). *Obras completas vol. 1. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, Siglo Veintiuno Editores, México D.F.
- Hernández, Felisberto (2010). *Nadie encendía las lámparas*, ed. de Enriqueta Morillas, Cátedra, Madrid.
- Laplanche, Jean / Pontalis, Jean Bertrand (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- 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*, vol. I, núm. 1, pp. 37-56.

- Martínez, Alicia (2007). *Cinco calas interpretativas en la literatura de Felisberto Hernández*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid (tesina de máster inédita).
- Medeiros, Paulina (1982). *Felisberto Hernández y yo*, Libros del Astillero, Montevideo.
- Morillas, Enriqueta (1983). *La narrativa de Felisberto Hernández*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid (tesis doctoral inédita).
- Panesi, Jorge (1993). *Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Piglia, Ricardo (1999). *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.
- Prieto, Julio (2002a). *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Prieto, Julio (2002b). "La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia", disponible en: [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JulioPrieto-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JulioPrieto-sitio.doc) [15/2/2018].
- Rocca, Pablo (2000). "Felisberto Hernández en dos mujeres (entrevistas a Paulina Medeiros y Reina Reyes)" *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*, núm. 19, pp. 82-98.
- Renaud, Maryse (1997). "El acomodador, texto fantástico" en Sicard, Alain (ed.) *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila, Caracas, pp. 257-278.
- Roas, David (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid.
- Schoenberg, Arnold (1992) *Tratado de armonía*, traducción y prólogo de Ramón Barce, Real Musical, Madrid.