



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**



**FELISBERTO HERNÁNDEZ: UN MUNDO CASI MUDO,  
EL LENGUAJE FELISBERTEANO O EL ARTE DE  
ENCENDER UNO A UNO LOS SONIDOS.  
(LENGUAJE NO VERBAL Y LOS OBJETOS  
EN CUATRO DE SUS CUENTOS).**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPÁNICAS**

P R E S E N T A :  
**ALMA DELIA HERNÁNDEZ PRIEGO**

ASESOR: DR. RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ



MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

*A Juan Hernández y Lucía Priego, Jorge Alberto,  
Claudia, Juan José y Mónica.*

*A Israel Ramírez Cruz, por su amistad, aliento,  
apoyo, disposición y sus atinadas observaciones.*

*Gracias al apoyo del profesor René Nájera Corvera  
por sus enriquecedoras conversaciones y por  
haberme hecho descubrir a Felisberto Hernández.*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Anna Delia Hernández

Priego

FECHA: 20 de febrero de 2004

FIRMA: 

*Al Dr. Ramón Moreno, mi asesor.*

*A Claudia Pacheco, Marcela, Eduardo, Silvia,  
Hugo, Itzel, Karina, Mayra.*

*A todos los que me hicieron llegar material  
para enriquecer este trabajo.*

# ÍNDICE

<i>Introducción</i> .....	<i>i</i>
---------------------------	----------

## PRIMERA PARTE

### *Lenguaje no verbal en cuatro cuentos de Felisberto Hernández*

<i>Capítulo 1: El cuerpo comunica por sí mismo</i> .....	3
<i>Capítulo 2: El lenguaje del llanto</i> .....	12
<i>Capítulo 3: El lenguaje de la postura: actitudes y acciones</i> .....	25
<i>Capítulo 4: El lenguaje gestual y visual</i> .....	42

## SEGUNDA PARTE

### *La importancia de los objetos*

<i>Capítulo 5: Los objetos</i> .....	62
<i>Capítulo 6: La animación de los objetos</i> .....	75
<i>Capítulo 7: Objetos que no realizan funciones habituales y objetos funcionales</i> .....	104
<i>Conclusión</i> .....	115
<i>Bibliografía</i> .....	125

*¿No os ha ocurrido a veces que una persona con el nombre que tiene da la sensación de que no puede valer y después resulta ser un gran hombre? ¡Y con qué angustia y ganas de poner la cara avinagrada lo llamamos por su nombre las primeras veces! Pero después uno se acostumbra y asocia de nuevo el mismo nombre a un gran tipo en vez de a un imbécil.*

FELISBERTO HERNÁNDEZ

## INTRODUCCIÓN

*Como en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás.*

FELISBERTO HERNÁNDEZ

**F**eliciano Felisberto Hernández Silva nació el 20 de octubre de 1902 en un barrio llamado Atahualpa, en Montevideo, y murió en 1964 en el mismo lugar, fue el primero de cuatro hermanos. La mayor parte de su vida transcurrió en Uruguay, principalmente en Montevideo y, durante algún tiempo, osciló entre Buenos Aires y París.

Felisberto, un niño sobreprotegido siempre apegado a su madre busca refugio en los objetos, quienes se convertirán en sus únicos compañeros. Felisberto se desenvuelve en un ambiente difícil con su madre y con su abuela, cuyo carácter rígido lo marcó y de quien recibía severos castigos, puesto que con ella vivió gran parte de su infancia. El 'nono' era su juguete preferido, "un osito que le balanceaba la estabilidad perdida al transitar por el mundo cambiante de los mayores",<sup>1</sup> mundo que siempre le pareció muy distante y lo refleja en este fragmento de *Tierras de la memoria*:

Es cierto que ellos eran mayores -el cetrino me llevaba dos años y el rubio cuatro- pero lo mismo me ocurría con otros menores que yo. Casi diría que desde chicos ya se veía que iban a ser personas mayores. En cambio yo me quedaría menor para toda la vida.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández del creador al hombre*, p. 21.

<sup>2</sup> Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria, Obras completas*, t. III, p. 26.

Hernández fue un niño solitario que desde pequeño comenzó a estudiar piano con personas ermitañas, como Celina Moulié y Clemente Colling, quienes influyeron mucho en él.

Felisberto es un alma ingenua y decidida, que habla de los tabúes con la misma naturalidad que si se tratara de lugares comunes. Todo ello lo convierte "en un hipersensible detector de lo falso, de la hipocresía, de los prejuicios, de ese submundo vergonzante que reside detrás de las fachadas".<sup>3</sup>

Felisberto Hernández era un conocido pianista de cine mudo y de cartel, dicha práctica se prolongó hasta 1941, antes de dedicarse de lleno al oficio de escritor. Hernández era reconocido como excelente músico, sin embargo, siempre prefirió que se le reconociera como escritor: *Yo quiero ser escritor* era la frase que salía de Hernández cada vez que alguien alababa sus grandes virtudes como pianista.

En su obra es tan sobrio, fuerte y fecundo como en su vida. Carece de falsa modestia y cuando se habla de su obra comenta como si la inteligencia fuera una lotería que tanto le tocó a él como le podría haber tocado a cualquier otro. No rebusca la originalidad en asuntos raros: es original donde es más difícil serlo: en las cosas comunes.

[...]

Las imágenes de su literatura son tan sencillas y conocidas como puede serlo una salida de sol en un cuadro de una mañana; pero en él se vuelven originales por su fuerza y su justeza.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Mario Benedetti, *Notas críticas*, p. 207.

<sup>4</sup> Felisberto Hernández en uno de sus fragmentos -"El Fray". *Obras completas*, t. 1, p. 95- describe a un escritor X, sin embargo todo coincide con su propia personalidad, a tal grado que podría pensarse que se está describiendo a sí mismo.

En el año de 1918, Hernández fundó un Conservatorio Musical y en 1920 comenzó sus estudios de composición y armonía con Clemente Colling,<sup>5</sup> en 1927 dio su primer concierto en el Teatro Albéniz, y quizá la excepcionalidad de su obra literaria se deba a este aspecto -musical-, como bien lo señalan algunos críticos.<sup>6</sup>

En el año de 1929, en la ciudad de Rocha, editó su primer libro llamado *Libro sin tapas*, dedicado a Carlos Vaz Ferreira, no fueron más de diez los amigos que financiaron esta primera publicación; en efecto, este libro no tenía 'tapas'. En 1930 sale a la luz *La cara de Ana* y, en 1931, *La envenenada*; por estas fechas comienza a ser conocido y cuatro años más tarde recibe un homenaje en el Ateneo.<sup>7</sup> Este homenaje le ganó un más alto admirador, Jules Supervielle, quien encontró que había en su propia tierra otro escritor -aparte del gran Horacio Quiroga- que exploraba,

lleno de humor y de enmascarada locura, el envés del mundo [...] y que miraba la realidad 'al sesgo' y no a través de un cuadriculado culto, convencional. Sus cuentos comenzaron a publicarse en las revistas que dirigían algunas damas exquisitas.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Músico ciego y personaje principal de su novela *Por los tiempos de Clemente Colling*. Él tenía más de 50 años cuando fue maestro de Felisberto Hernández quien no contaba con más de 15 años.

<sup>6</sup> Jaime Concha, Saúl Yurkievich, Carlos Martínez Moreno y Jules Supervielle, han señalado que la formación de músico le otorga un carácter singular pues sus historias tienen ese fondo musical que proyecta una enorme sensibilidad y sobre todo hace que Supervielle lo llame, e incluso lo presente en la Sorbona como el gran *conteur poétique*.

<sup>7</sup> El Ateneo era el espacio cultural más importante de Montevideo, donde se reunían los personajes más representativos de la cultura de Latinoamérica. Cfr. José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*.

<sup>8</sup> Enriqueta Morillas, "Prólogo" a *Nadie encendía las lámparas*, p. 13.

Publica *Por los tiempos de Clemente Colling* en el año de 1942 y es reconocido por Amado Alonso y Ramón Gómez de la Serna, éste último lo llama “el gran sonetista de los recuerdos y las quintas”. Un año después publica *El caballo perdido* y en 1946 viaja a París gracias a una beca gestionada por Supervielle, quien se encarga de difundir con gran éxito su obra. Felisberto tuvo un acercamiento importante con Supervielle, compartían muchas cosas, entre ellas el gusto por la escritura, la innovación, la originalidad, curiosidad y gusto por el misterio:

Hay algo que emparenta a Felisberto Hernández con Supervielle: esa suerte de asombro por inaugurar todos los días un mundo que para los demás es largamente édito, esa refrescante (aunque a veces dudosa) credulidad de que el misterio suele alojarse bajo la piel de lo más trivial.<sup>9</sup>

Su obra se puede dividir en tres etapas: la primera va de 1925 a 1931, etapa a la que se circunscribe *-Fulano de tal, Libro sin tapas, La cara de Ana y La envenenada-* aquí encontramos historias breves impregnadas de un sutil sentido del humor, con temas filosóficos, una crítica al progreso y a la ciencia; estas narraciones muestran una especie de “escritura fragmentaria”;<sup>10</sup> de 1942 a 1944 se desarrolla la segunda etapa -donde se presentan textos como *Nadie encendía las lámparas, Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria-*. De esta época destaca como recurso recurrente, la referencia a los hechos autobiográficos, así:

<sup>9</sup> Carlos Martínez Moreno, *Literatura uruguaya*, p. 77.

<sup>10</sup> Enriqueta Morillas, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 21.

en [esta] segunda etapa [...] es cuando los hechos en su biografía afloran con mayor intensidad para integrar el mundo ficticio de las novelas rotas, en las cuales se emplea a fondo en la aventura del recuerdo y el análisis de su plasmación estética.<sup>11</sup>

Podemos considerar esta segunda etapa como la más importante en su producción literaria, pues ya tiene un estilo definido; por otro lado, los temas son novedosos. Hábil y eficaz en ‘desrealizar lo real’, penetra en una dimensión donde no rige la lógica:

Su estilo, aparentemente llano, se corresponde siempre a la perfección con una especie de estado constante de locura tranquila en el que la fantasía se entretiene en construir sus elucubraciones tomadas como base de datos mínimos de la realidad.<sup>12</sup>

Pero, indudablemente, *Nadie encendía las lámparas* es el conjunto de relatos más logrado de nuestro escritor; fue el que llegó y lo llevó más lejos, ya que se leyó más allá de Uruguay y llegó a manos de escritores como Juan Rulfo, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, además de ser premiado y consagrado por la Cámara del Libro Argentino como uno de los mejores de la temporada.

En su tercera etapa, que se da de 1947 a 1960, se percibe la madurez de Hernández como escritor, el sentido del humor decae un poco y ya no mira las cosas con la misma sorpresa, se distancia del mundo y eso se ve en el relato “He recordado a mi familia”, pues ya es un simple observador que mira las acciones a una distancia considerable, ya no es partícipe de las acciones, aquel niño ya no se

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup> Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 540.

incluye en ninguna historia, ese *yo* tan recurrente termina por convertirse en *él*.

Felisberto se rodea sólo de un pequeño grupo de amigos, le gustaba asistir de vez en cuando a las tertulias con su amigo Carlos Vaz Ferreira, pero nunca hubo una estrecha amistad con algún otro escritor, pintor o músico con quienes coincidía en esas reuniones. En ese círculo cultural, las opiniones con respecto a la obra de Hernández se dividían, a algunos les gustaban sus narraciones y otros no comulgaban con su escritura.

Felisberto Hernández fue un escritor olvidado por la crítica y por los antologadores de estudios sobre literatura hispanoamericana, su obra tardó muchos años en ser reconocida y después de casi veinte, despertó el interés de renombrados estudiosos, quienes se reunieron en el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers en Francia, con el fin de realizar una aproximación a su narrativa. En este congreso estuvieron reunidos Alain Sicard, Jaime Concha, Saúl Yurkievich, Juan José Saer, Claude Fell, entre otros.

Poco tiempo después de esta reunión Alain Sicard recopiló las ponencias y discusiones, mismas que fueron publicadas bajo el título de *Felisberto Hernández ante la crítica actual*,<sup>13</sup> a partir de este libro hubo un entusiasmo especial por su obra, tanto por los críticos como por el público en general.

En 1983, la editorial Siglo XXI publicó las obras completas de Felisberto Hernández, y, quince años después, en el año de 1998, se realizó una cuarta edición dividida en tres volúmenes, bajo el cuidado de María Luisa Puga. Dichos volúmenes están distribuidos de la

---

<sup>13</sup> Esta obra, recopilada bajo el nombre de *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, fue dirigida por Alain Sicard, constituye un texto básico para esta investigación -la ficha completa está consignada en la bibliografía-.

siguiente forma: el primer volumen comprende sus *Primeras invenciones*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada*, *Cuentos y fragmentos publicados*, *Cuentos inéditos* y *Por los tiempos de Clemente Colling*; en el segundo volumen encontramos *El caballo perdido*, *Nadie encendía las lámparas*, *Las Hortensias* y *La casa inundada* y en el tercero *Tierras de la memoria*, *Diario del sinvergüenza* y *Últimas invenciones*, *Fragmentos* y *Anotaciones sobre literatura*.

Aunque la obra de Hernández “es parva, y en sus expresiones que más importan, relativamente espaciada”,<sup>14</sup> a diferencia de las de otros escritores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Juan José Arreola, merece la misma atención que estos últimos han tenido porque sus creaciones figuran entre las mejor logradas de Hispanoamérica, porque nuestro escritor utiliza una manera particular de construir sus relatos; respecto a esto Rocío Antúnez nos dice que:

Del abanico de propuestas lingüísticas de su tiempo, Felisberto escoge predominantemente el relato autobiográfico. Sobre la más egocéntrica y autoglorificadora de las formas narrativas, su trabajo proyecta una luz nueva. Degradadas, risueñas, las autobiografías felisberteanas solicitan un modo de recepción desacralizante para el autor y el texto, creativo y, por tanto, elevador, para el lector.<sup>15</sup>

Dice Carlos Martínez Moreno que: “Tal vez no exista, en las letras nacionales, un escritor que en tan pocas páginas haya empleado tantas veces el pronombre personal YO como Felisberto

---

<sup>14</sup> Carlos Martínez Moreno, *Literatura uruguaya*, p. 75

<sup>15</sup> Rocío Antúnez, *El discurso inundado*, p. 8.

Hernández”,<sup>16</sup> pero esas narraciones autobiográficas, de las cuales habla Rocío Antúnez, y el YO constante en sus escritos, nos muestran que:

Ese personaje que dice siempre YO no es un ególatra; es, en cambio, uno de los seres humanos más elusivos y uno de los creadores literarios más ambiguos que hayan alentado en el Uruguay contemporáneo.<sup>17</sup>

\* \* \*

Nuestro autor está situado entre el modernismo y la vanguardia. Muchos críticos que buscan colocarlo dentro de alguna corriente se topan con una disyuntiva, ya que no saben muy bien en qué período ubicarlo y, por si fuera poco, también cuenta con muchos rasgos románticos:

La 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 los iniciadores de la literatura fantástica en América Latina.<sup>18</sup>

Felisberto Hernández emplea recursos del modernismo como el 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”<sup>19</sup> y, hay que

<sup>16</sup> Martínez Moreno. *op. cit.*, p.75.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Enriqueta Morillas, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> *Idem.*

precisarlos, también posee rasgos románticos mucho más abiertamente expresados en su primera época. La singularidad de Hernández genera opiniones como la de Carlos Fuentes, quien:

Hallará en él a uno de los grandes fundadores de la modernidad literaria, uno de los cuatro pilares de la renovación narrativa del siglo. Renovación que vincula con la convivencia de la imaginación y de la crítica, de la ambigüedad, el humor y la parodia y la capacidad generadora de mitos, cuya reunión convierte a estos operadores estéticos en alteradores del lenguaje y de la historia literaria. También por la instauración de una corriente *diversificadora, crítica y ambigua*, radicalmente distinta de la perspectiva y los planteamientos estéticos de la vieja novela naturalista.<sup>20</sup>

Hernández junto con Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Horacio Quiroga son considerados como iniciadores de la transformación de la producción narrativa hispanoamericana al lado de escritores modernistas como Clemente Palma, Leopoldo Lugones y Abraham Valdelamar, autores que publican en los años veinte.<sup>21</sup>

Hernández es un escritor que destaca de entre los demás porque su vanguardia la han descrito como la de un hombre solo, como una vanguardia sin retaguardia, una exploración a título y riesgo totalmente personales. Acaso, por eso mismo “más asombrosamente distinta y -en juicio definitivo- más valorable”.<sup>22</sup>

Y aunque muchas veces esas realidades no se distinguen a la primera hojeada, y exigen escarbar a través de esas palabras, y más que las palabras, a través de esos peculiares personajes, ha resultado difícil clasificarlo en alguna de las corrientes debido a que Hernández

<sup>20</sup> Enriqueta Morillas, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Martínez Moreno, *op. cit.*, p. 191

es un escritor que, por su estilo tan peculiar, escapa a cualquier clasificación. Incluso:

Aún 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. Situación que compartía con los propios modernistas, cultores del cuento fantástico.<sup>23</sup>

En Hernández es difícil hablar de influencias, pero sí podemos hablar de acercamientos literarios. Por ejemplo, por los años en que Hernández escribe, Rainer Maria Rilke era muy leído en Río de Plata,

creo que será muy fácil para los lectores del uruguayo imaginar lo que éste pudo haber celebrado, textos como los contenidos en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* [...] son puntos de encuentro entre dos sensibilidades asombrosamente afines [...] ni pretendo otra cosa que señalar, una vez más, la existencia de familias del espíritu que se unen escapando a la red que los análisis históricos-sociales les tienden, con pretendidos campos ideológicos y con referencias a la especificidad de la vida de cada escritor.<sup>24</sup>

Es Jaime Concha el que establece una explícita correspondencia -ya que no se puede hablar de influjo directo- entre un cuento de Jean Paul Sartre -"La chambre"- y uno de los primeros cuentos de Hernández -"La casa de Irene"-, escrito, este último, casi diez años antes. En ambos cuentos hay una relación particular entre los

<sup>23</sup> Enriqueta Morillas, "Prólogo", *op. cit.*, p. 13.

<sup>24</sup> Ida Vitale, *Revista de la Universidad*, vol. XXI, núm. 6, p. 36.

protagonistas -el sartreano Pierre y la felisberteana Irene- las cosas, acciones e incluso los objetos que pueblan su mundo.<sup>25</sup>

Felisberto se embarca en la difícil tarea de aprender y aprehender la realidad, de hacerla suya y después devolverla a su lugar original, pero no como la toma, por supuesto, sino que la devuelve ya elaborada y después de haber pasado por su ojo crítico y analítico la procesa para convertirla en una 'realidad felisberteana':

El atractivo de su obra radica en su capacidad de crear un extraordinario y asombroso universo narrativo en donde no es tan importante el acaecer externo, como el interno, la vivencia anímica y el auto análisis, desdoblándose siempre el autor en sus personajes. Felisberto Hernández posee una extraña capacidad

---

<sup>25</sup> Hernández escribe que Irene "cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella".

Análogamente Sartre escribe que "a Pierre sólo le muestran su verdadero rostro" y el mismo Pierre así reflexiona hablando de las actitudes de los hombres: "Ellos no saben tomar las cosas; ellos las empuñan".

Jaime Concha comenta esos pasajes sartreanos con esta interrogativa retórica: "¿No son [éstos] casi los mismos términos que escuchamos en la obra del uruguayo?". esto es a primera vista correspondiente, pero si me reservo el hecho de expresar una opinión aventurada, lo que creo es que realmente hay importantes correspondencias entre los dos cuentos y sus personajes, aunque los contextos sean muy distintos.

En el cuento sartreano hay un choque entre el mundo alienado y el mundo ordinario; hay una figura femenina llamada Eve que se sitúa a mitad entre esos dos mundos y vive la tragedia de haberse alejado de la normalidad sin que por ello logre penetrar en el mundo totalmente alucinado de Pierre que se empeña en llamarla "Agathe".

Sin embargo en el cuento de Felisberto Hernández no se roza esa dramaticidad, todo es más liviano, aunque no deja de tener matices inquietantes, así es como lo extraño se inserta en lo normal sigilosamente.

para descomponer y alterar la realidad por medio de procesos que conducen a la poesía y al entresueño. Su obra nos lleva a un intento por penetrar y descifrar su poético y sorprendente universo narrativo, desbordante de claves, registros y sugerencias de carácter visionario.<sup>26</sup>

Su vida transcurre en medio de teatros, conventos o escuelas donde es invitado a ofrecer conciertos. Esos son los escenarios de Felisberto, los que lo acercan a las personas, a pesar de gustar de la soledad, estos lugares lo alimentan y es ahí donde surgirán los temas, personajes e historias para que esa ‘planta’ vaya creciendo enriquecida con sus vivencias y alimentada por su imaginación.

Esa ‘planta’ de la cual hablo es la que Hernández describe en su “Explicación falsa de mis cuentos” misma que se vuelve importante para entender su inventiva:

Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. [...] 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 un porvenir artístico [...] no sé como hacer germinar la planta, ni como 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.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Graciela Monges Nicolau, *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, p. 12.

<sup>27</sup> Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”, *Obras completas*, t. 1, p. 175.

Además nos expone, a pesar suyo, la manera como hace sus cuentos y de esas intervenciones misteriosas que veremos a lo largo del trabajo:

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. Esto 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, esta también me es desconocida.<sup>28</sup>

Nuestro autor reconoce que su creación no es algo que se realiza en el plano del inconsciente, ello goza de una ‘intervención misteriosa’, y esa intromisión mágica no puede ser más que la espontaneidad.

La conciencia sólo interviene porque, gracias a ella, se van recuperando, “en tanto registro y depósito de vivencias revividas”,<sup>29</sup> y de manera cuidadosa, todos o la mayor parte de sus recuerdos refugiados en su memoria, además de enseñar a la conciencia a ser ‘desinteresada’, como dice Hernández, a dejarse llevar y no querer ser la protagonista de toda historia que se vaya gestando.

A pesar de todas las intervenciones misteriosas de la conciencia, el escritor nos dice: “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”.<sup>30</sup> Sin embargo, no sólo los cuentos tienen esa libertad sino

---

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Graciela Monges Nicolau, *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, p. 61.

<sup>30</sup> Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”, *op. cit.*, p.176.

también todo aquello que los compone, pues todo lo que hay en ellos, como son los personajes, los espacios y, por supuesto, los objetos, que parecen seres con vida propia, se vuelven indispensables, se tornan como una evocación al pasado. Él presenta realidades y experiencias que ha ido recopilando a lo largo de su vida, en sus constantes viajes en tren o en autobús por las pequeñas y grandes ciudades, por los poblados rioplatenses y montevidianos.

Felisberto Hernández es un escritor que habla de esos temas a los que siempre se les huye o se les da vuelta, el fracaso es uno de los temas siempre frecuentes, al parecer es un reflejo de su vida, porque él fue de fracaso en fracaso. El fracaso matrimonial es quizá el más significativo porque ocurrió cinco veces, Martínez Moreno dice que Felisberto es una persona que toda su vida estuvo rodeada de fracasos.

Siempre vivió así, de pronto nada le resultaba, las desavenencias lo persiguieron; los últimos años de su vida estuvo en espera de su reconocimiento como escritor y dicho reconocimiento, en vida, nunca llegó, no obstante fue compensado con su éxito póstumo, ya que ahora es un escritor reconocido. Sin embargo, es probable que siga gustando del verbo fracasar, que fue lo que lo llevó a donde ahora se encuentra, los críticos coinciden en que se trata de un fracaso 'bienaventurado'. Claude Fell apunta:

Lo que me parece interesante en la prosa de Felisberto Hernández es esa noción de frustración, este fracaso que se extiende, que es válido en todos los textos de Felisberto Hernández. Es esta escritura que se proyecta en vano hacia delante y que de hecho cae constantemente en el vacío, desemboca en la nada.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Claude Fell, "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández", *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 46.

\* \* \*

En los cuentos de Felisberto Hernández podemos encontrar escenografías maravillosas, hechos insólitos, detalladas descripciones, historias desconcertantes, pero si algo distingue y caracteriza profundamente la obra de Felisberto Hernández es su unidad y “esta unidad [...] se traduce en determinados rasgos estilísticos que son, a la vez, definición y expresión del contenido, estructura y vehículo del mensaje.”<sup>32</sup>

Él, cambia de lugares, ventila y explora nuevos escenarios. Mientras muchas de las obras de sus colegas eran situadas en un contexto rural, en el ambiente clásico de provincia, en las pampas argentinas o en las provincias o pueblos de otros países, Hernández se sitúa en un ambiente urbano de clase media, donde figuran los hoteluchos, los restaurantes o imitación de restaurantes, y algunas posadas modestas.

Sus personajes se envuelven en esta incertidumbre, así vemos el fracaso de ese vendedor de medias *Ilusión*, que sólo llorando consigue buenas ventas; también Juan, el personaje de “Almacén de ideas”, que fracasó cuando quería crear el misterio en su pareja; también ese hombre-caballo que sale huyendo del pueblo donde, al principio, fue acogido con gran alegría, etcétera.

Su obra es habitada por peculiares personajes, quizá muchas de estas fantasías puedan estar relacionadas con una especie de alienación mental, como aquella chica que tiene como pareja a un

---

<sup>32</sup> Nicasio Perea San Martín. “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 231.

Balcón o la señora Margarita, a quien se le ocurre inundar su casa para llevar a cabo una especie de ‘culto al agua’.

A Felisberto no le interesa hablar de la situación económica, política e incluso social de su país, ni mucho menos de la situación en Hispanoamérica. Además muestra un abierto rechazo por la cultura institucional y seria, para dedicarse a “una escritura íntima y personal. Sus ‘inexplicables tonterías’ lo llevan hacia otro concepto del arte. Arte como exploración de sí mismo”.<sup>33</sup> Esto lo podemos ver en cada una de sus pinceladas, en sus movimientos, sus primeros acordes estilísticos, narrativos y en cada una de sus expresiones verbales, sobre todo, en aquellas expresiones no verbales.

El mundo de Felisberto Hernández no es permanente, podría decir que es un mundo efímero donde sus personajes no se entrelazan, ni se aluden entre ellos, son personajes que sólo viven una vez, tal parece que: “el mundo de Felisberto Hernández es un mundo que se destruye conforme aparece...”.<sup>34</sup>

En sus relatos no hay gritos ni sobresaltos, no hay golpes ni agresiones, no hay situaciones ofensivas, no hay malas palabras ni fuertes enojos, y si en algún momento algo llegara a suceder, no somos partícipes de una situación bochornosa ni desconcertante, creo que sus personajes tienen cosas más importantes en qué ocuparse, como en fabricar su propio mundo explotando el misterio de los objetos, de las habitaciones, preocupándose únicamente por vivir su locura al margen de cualquier acontecimiento, por desatar el misterio, por vivir su fracaso y no compartirlo. Los personajes de Hernández

---

<sup>33</sup> Jasón Wilson, “Felisberto Hernández: inexplicables tonterías”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 341.

<sup>34</sup> Claude Fell, “La metáfora en la obra de Felisberto Hernández”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 402.

rondan entre el desconcierto y el misterio. El misterio siempre presente, se pasea y se cuele por las paredes llenas de humedad de esas casas que frecuenta y pasa como gato negro entre las patas del piano y de las sillas felisbertainas.

\* \* \*

Abordar toda la obra de Felisberto sería en exceso ambicioso, por ello decidí trabajar sólo cuatro cuentos: “El Balcón”, “Menos Julia” y *La casa inundada* (que corresponden a la segunda etapa)<sup>35</sup> y “El Cocodrilo” (relato de la tercera etapa); sin embargo, a pesar de esta decisión, no dejaré de lado otros cuentos que sirven de apoyo a los temas que trataré en el presente trabajo.

Este estudio está dividido en dos secciones la primera lleva por título “Lenguaje no verbal en cuatro cuentos de Felisberto Hernández” y la segunda “La importancia de los objetos”.

La segunda, “La importancia de los objetos”, hace plena referencia a los objetos que pueblan los cuentos de Felisberto Hernández, estos objetos que podrían pasar inadvertidos y que, sin embargo, en estos relatos tienen un papel primordial y cobran particular importancia. Como veremos, estos objetos no son pasivos y, a través de la mirada de los personajes, van cobrando una especie de vida subjetiva e incluso poco a poco van convirtiéndose en protagonistas de la historia.

---

<sup>35</sup> Carlos Martínez Moreno, opina que sólo se podrían consignar como “serios” algunos libros de Felisberto Hernández y esto son *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Nadie encendía las lámparas*, por la manera en que están escritos, revisados y editados.

El acercamiento de los personajes hacia sus objetos, la importancia que éstos tienen y la manera como se conducen aquéllos.

La importancia que toman los objetos es tal que los personajes pueden sufrir o, mejor dicho, pueden transformar su vida y hábitos por ellos. Algunos objetos llegan a ser tan importantes que bien podrían ser los protagonistas de las historias, como ya lo mencionaba, y así lo veremos en el cuento “El Balcón” y “Menos Julia”. A éstos se les ha dotado de animación, de una especie de secreta vida, de vida subjetiva, claro.

Estos objetos, que a nuestra vista parecerían comunes, se apropian de los protagonistas y los encierran en su mundo; son espejos de sus dueños y se complacen al ser admirados y tomados siempre en cuenta. Estas características son las que hacen particulares a los objetos felisberteanos ya que dan la apariencia de conducirse por sí mismos y por su manera de proceder nos damos cuenta que estamos frente a seres que pueden tornarse misteriosos; intrigan y hasta dan la impresión de que gozan con ello. Algunos objetos, incluso, pueden llegar a exceptuarse de funcionalidad, a no realizar las funciones para las cuales fueron creados.

Por otro lado, también me parece importante destacar que a través del análisis del comportamiento de estos objetos, me di cuenta que en la obra felisberteano hay una comunicación que se da de manera no verbal, puesto que estos instrumentos dan la apariencia de comunicarse por medio de sus acciones. Así como también es importante observar los movimientos de sus personajes y prestar atención a las posturas que éstos van tomando con respecto de sus objetos. Todo ello me llevó a analizar el comportamiento de los

protagonistas y es así como surge el análisis del primer capítulo, “El lenguaje no verbal en cuatro cuentos de Felisberto Hernández”.

En las historias felisberteanas hay acontecimientos relevantes y hay una comunicación verbal que suele ser exquisita, pero más allá de eso que se escucha hay silencios que son importantes -como en cualquier composición musical- y en esos silencios surge una especie de danza de los personajes, danza con las manos, con la mirada, con el cuerpo, con las gesticulaciones.

El cuerpo del protagonista de “Menos Julia”, el de la chica de “El Balcón”, el cuerpo inmenso de la señora Margarita de *La casa inundada* y la postura del personaje principal de “El Cocodrilo” todo ello me fue llevando a descubrir que el cuerpo por sí mismo comunica, a veces más cosas que las palabras.

Las dos secciones en las cuales está organizado este trabajo, son complementarias, ya que una lleva a la siguiente y ambas están plenamente comunicadas. En el universo felisberteano, ambos lenguajes, el no verbal y el verbal, son considerados soporte vital uno del otro.

Todo esto que describo y que por supuesto me llevó a hacer este estudio hizo darme cuenta que los relatos felisberteanos son ricos en palabras, en imágenes, en comportamientos, y que, por supuesto, están inundados de otras características que los hacen exclusivos y esta característica primordial es que con la no-palabra nos comunican mucho de lo que los personajes son.

# PRIMERA PARTE

*Lenguaje no verbal en cuatro cuentos*  
*de Felisberto Hernández*

## Capítulo 1

### EL CUERPO COMUNICA POR SÍ MISMO

**E**n los comienzos de la raza humana, antes de la evolución del lenguaje, el hombre se comunicaba de la única forma en que era capaz de hacerlo: no verbalmente. Los animales se comunican de este modo, no verbal, y muchos de ellos son capaces de intercambiar información.

El comportamiento no verbal de los seres humanos es notablemente parecido al de los animales porque seguimos comunicándonos algunas cosas en la misma forma que los animales. Pero el hombre posee un poder distintivo que es el habla, de ahí el término *homo locus*. Sin embargo, desde la aparición de la palabra, nos hemos hecho menos conscientes de que utilizamos múltiples códigos no verbales. Cuando algo nos desagrada quizá fruncimos el ceño, o cuando no sabemos algo levantamos un poco los hombros y automáticamente entendemos que ese movimiento significa desconocimiento de la situación.

La comunicación no verbal es quizá la acepción 'olvidada' del lenguaje y hasta se podría pensar que esta forma de comunicación es de las menos empleadas porque, como es utilizada de manera inconsciente, nos hacemos menos juiciosos respecto de su poder; aunque "se hace difícil creer que la gente pueda enviar y recibir

mensajes, aun no verbales, sin ser consciente de que lo está haciendo”,<sup>1</sup> pero es al contrario, ya que lo que más empleamos en nuestra vida cotidiana es nuestro cuerpo, incluyendo todos los elementos del rostro.

Una de las teorías más asombrosas e interesantes que han propuesto los especialistas en comunicación es la de que, algunas veces, el cuerpo comunica por sí mismo, no sólo por la forma en que se mueve o por las posturas que adopta, sino porque también puede haber un mensaje en la forma del cuerpo en sí, y en la distribución de los rasgos faciales. Ray Birdwhistell considera que todos ‘adquirimos’ nuestro aspecto físico, mas no hemos nacido con él.<sup>2</sup>

Es interesante ver cómo es que se puede dar un entendimiento utilizando el mínimo de palabras y, precisamente, esto es lo que Felisberto Hernández hace en la mayoría de sus relatos.

En dichas historias podemos encontrar múltiples personajes, entre ellos uno que utiliza el lenguaje del llanto, aunque también, siguiendo esta línea de comunicación no verbal, se descubre todo lo que se puede comunicar con el cuerpo a través de la postura, de las actitudes o acciones y lo que se transmite a través del rostro, de la mirada y ello permite darse cuenta que, también, hay comunicación a través de los gestos y lo que puede haber detrás de una velada sonrisa.

---

<sup>1</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p. 50.

<sup>2</sup> Ray Birdwhistell *apud* Flora Davis, *op. cit.*, p. 52. Además, como dice Agnes Heller, nuestro organismo es “esencia muda de la especie” que al mismo tiempo es un sistema individual, un todo orgánico, que resulta ser único.

Se puede decir que los ademanes, la postura y la actitud son más que simples sistemas de señales emocionales que no pueden separarse de la comunicación verbal, éstos están estrechamente vinculados, pues cuando dos seres humanos se encuentran cara a cara se comunican simultáneamente a muchos niveles conscientes e inconscientes, y se emplean para ello la mayoría de los sentidos como la vista, el oído, el tacto, el olfato; dice González Crussí que “los olores agradables casi siempre evocan un deseo, o un anhelo que raramente se satisface”.<sup>3</sup>

Pero existe otro tipo de lenguaje que, en ocasiones, es menos contemplado o por lo mismo de la cotidianeidad no lo tomamos en cuenta. Este es el lenguaje no verbal y que se da a través de nuestras actitudes o gestos. Se puede expresar a través de los movimientos del cuerpo, de un gesto, de una mirada, una sonrisa o una mueca e incluso, a través del llanto.

La palabra hablada, para muchos estudiosos es quizá la característica principal que genera la verdadera diferencia -somos *homo locus*-,<sup>4</sup> pero según ellos, el lenguaje en su concepción biológica es una cosa muy pobre porque:

---

<sup>3</sup> Francisco González Crussí, *Los cinco sentidos*, p. 78.

<sup>4</sup> Aquí me parece importante apuntar lo que Chaple destaca con respecto a que encontrar al oyente perfecto, lograr esa sensación de bienestar que da el poder hablar o permanecer callado cuando uno quiere, constituye uno de los mayores placeres “pero encontrar esa complementariedad es muy difícil”. Y Tom Lutz refuerza esta teoría apuntando que la mayoría de las personas que conocemos operan en tiempos que no coinciden con los nuestros. En las historias de Felisberto Hernández se encuentran buenos oyentes, como el remero, el pianista de “El Balcón” y el protagonista de “Menos Julia”. al igual que hay muy buenos conversadores como la señora Margarita y la protagonista de “El Balcón”.

Se llenan los pulmones de aire, vibra una pequeña hendidura en la garganta, se hacen gestos con la boca, y eso estremece el aire, y el aire hace vibrar a su vez, un par de membranas en la cabeza [...] y el cerebro capta toscamente el mensaje.<sup>5</sup>

Y aunque el lenguaje verbal que Felisberto Hernández emplea es bello, con tintes poéticos y reconociendo que las palabras son hermosas, fascinantes e importantes, nos podemos dar cuenta que, muchas veces, estas palabras no representan la totalidad del mensaje. Pues lo que interviene en una conversación es un sistema de signos que va desde la postura del cuerpo, hasta la respiración, la mirada, los gestos, el pestañeo, en fin, todo lo rico que representa el cuerpo en movimiento. A este respecto dice Davis que, entonces, las palabras pueden muy bien ser “lo que emplea el hombre cuando le falta todo lo demás”.<sup>6</sup>

Sin embargo, no hay que olvidar que la comunicación, antes que cualquier cosa, es una negociación entre dos personas, es un acto

---

<sup>5</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p. 21.

<sup>6</sup> *Idem*. Complementando esta idea, David K. Berlo dice que el lenguaje es tan sólo uno de los códigos que utilizamos para expresar nuestras ideas, ya que las personas se pueden comunicar a muchos niveles. Porque se puede decir que toda comunicación humana “tiene alguna fuente, esto es alguna persona o grupo de personas con un objetivo y una razón para comunicarse” y una vez dada la fuente, con sus ideas, necesidades, intenciones, información y un propósito por el cual comunicarse, se hace necesario un segundo componente. El propósito de la fuente tiene que ser expresado en forma de *mensaje*. Y en la comunicación humana un *mensaje* puede ser considerado como conducta física: “traducción de ideas, propósito e intenciones en un código, en un conjunto sistemático de símbolos”. *Vid.* David K. Berlo, *El proceso de la comunicación*, p. 24.

creativo. No se mide por el hecho de que el otro entienda exactamente lo que uno dice, sino que el otro también contribuya.

Cuando dos personas conversan se unen de manera automática, y no sólo por las palabras que se intercambian, sino por el ritmo compartido a que lleva una conversación. Algunas veces, aun en instantes de silencio, las dos personas pueden moverse simultáneamente, esto se da porque reaccionan ante claves visuales y verbales, en un mismo momento, como sucede con los personajes de Felisberto Hernández. Casi siempre se da la comunicación persona a persona, nunca hay muchos interlocutores, por lo mucho cinco, pero nunca hablan los cinco en sus diálogos, la mayoría de las veces hablan dos o a lo sumo tres.

En la conversación de frente, el lenguaje se desarrolla en un marco de comunicación no verbal que es parte importante del mensaje.<sup>7</sup> Esto podría ser muy claramente entendido, no obstante, algunos científicos han llegado a afirmar que el lenguaje hablado sería difícil de concebir sin todos esos elementos no verbales, ya que ambas formas de lenguaje son complementarias.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vemos que existen claves no verbales que se dan únicamente para regular el intercambio verbal. Tom Lutz da un ejemplo que puede ser muy útil esto es que las claves no verbales se dan de la misma forma que “las luces que regulan el tráfico en las calles”, pero todo este tipo de señales y de signos son sustanciales en la conversación cotidiana, como el comportamiento visual que forma parte indispensable en este código de señales.

<sup>8</sup> Vemos que en la comunicación persona a persona se dan varias fuentes, según David. K. Berlo, éstas son:

- a) Mecanismos vocales: palabra hablada, gritos, etcétera,
- b) Los sistemas musculares de la mano,

Sin embargo, es importante apuntar que la comunicación no se reduce a enviar una simple información por el canal verbal y emociones por los no verbales.

En el nivel verbal es probable definir las emociones de manera precisa, puesto que no solamente enviamos señales emocionales inconscientemente, sino que también las recibimos de otros de la misma manera, habiendo una reacción importante ante ellas. Y, aunque podemos caer en muchos errores, como llegar a pensar que la otra persona está enfadada cuando en realidad no lo está, o transmitir nuestra desaprobación sin intención y no indicarlo con suficiente claridad cuando queremos, y así sucesivamente, puede intervenir más puntualmente el lenguaje no verbal para aclarar dudas y evitar mal entendidos.

Por otra parte, respecto a la comunicación verbal es preciso decir que muchas veces la palabra se sobreestima y es evidente que Felisberto Hernández lo reconocía, por ello a sus personajes los dota de un lenguaje enriquecido, apoyado en gestos, acciones, miradas, expresiones, actitudes, etcétera, le da reconocimiento al cuerpo.

Siempre hay comentarios sobre la danza de las manos sobre el piano o la danza de las manos sobre la mesa, o quizá aquellas manos que toman con delicadeza los objetos. Las manos son importantes en el juego táctil de “Menos Julia”:

Se quedó un instante en silencio. Había levantado las manos y ellas parecían esperar que se les acercaran objetos o tal vez caras. Cuando se dio cuenta de que se había quedado en silencio, recogió las manos; pero

---

c) Los sistemas musculares de las demás partes del cuerpo que originan los gestos del rostro y ademanes de los brazos, la postura, etcétera.

lo hizo con el movimiento de cabezas que se escondieran detrás de una ventana.<sup>9</sup>

O en este otro fragmento del mismo cuento:

Entonces yo pensé que él iba sembrando sus dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en la cara de la muchacha.<sup>10</sup>

En *La casa inundada* la señora Margarita y su remero-escritor tienen una comunicación especial cuando van navegando en su bote por las avenidas de agua y ésta comunica cosas, quizás, extrañas:

cuando la señora Margarita estaba por dormirse tuvo un presentimiento que no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua. Pero sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua y por eso el agua insistía en mirar y en que la miraran. [...] Entonces, conmovida, pensó: “No, no debo abandonar el agua; por algo ella insiste como una niña que no puede explicarse.”<sup>11</sup>

Por otro lado la chica de “El Balcón” se comunica con ‘su único amigo’, como le llama, por medio de una mirada; además ella siempre estaba muy al pendiente de él, se levanta y llega hasta donde está su ‘gran amor’ y únicamente lo abraza, pero con ello muestra al pianista qué tan importante es, en su vida, ese Balcón.

En algunos relatos ambos lenguajes, el verbal y el no verbal, son primordiales: por una parte vemos cómo para la señora Margarita, personaje principal de *La casa inundada*, el lenguaje verbal es importante, pues su remero-escritor lee cuentos de su inspiración

<sup>9</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia”, *Obras completas*, t. II, p. 94.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>11</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, *Obras completas*, t. II, pp. 248-249.

sólo para ella y esto provoca que ambos platicuen todo el tiempo y de esta manera ella le vaya contando la historia de su vida, sus recuerdos y sus secretos. En “El Balcón” también se da reconocimiento a la palabra hablada, pues igualmente el pianista y la chica pasan largas horas platicando y compartiendo o distendiendo en sus puntos de vista; ella le lee sus poemas, lo involucra en sus historias inventadas pero hay muchas señales de comunicación no verbal, al igual que en “Menos Julia” cuando el amigo del protagonista prohíbe la palabra hablada dentro de su espacio casi ‘sagrado’, dando prioridad al tacto, provocándole gran placer. En “El Cocodrilo” podemos observar cómo se emite un tipo de comunicación a través del llanto, por lo que histórica y socialmente representa tal acto, pues a través de él se pueden emitir señales de frustración, tristeza, impotencia, coraje, alegría, victoria, ternura.

Siempre están presentes las charlas y el intercambio de opiniones, ya sea con las recepcionistas de los hoteluchos donde se hospedan la mayoría de los personajes, que son pianistas, cuando van a ofrecer conciertos a las pequeñas ciudades de provincia, o bien, cuando comen en las ‘imitaciones’ de restaurantes. Generalmente hay conversaciones que pueden ser breves o un poco más prolongadas, algunas veces sólo son receptores directos, o en otras ocasiones son escuchas de las charlas de otros, por lo general el narrador nunca es el principal comunicador de historias, es más observador y depositario de recuerdos -siempre con gran disposición- y así, podría seguir enumerando múltiples pasajes de este peculiar universo, ya que es muy rico.

En el siguiente capítulo se verá cómo es que se da la comunicación a través del llanto y todo lo que las lágrimas son capaces de expresar. El personaje que llora se vuelve un ser

excepcional al trasladar el llanto a un medio plenamente comercial y que después será una expresión de sus más profundos sentimientos.

## Capítulo 2

### EL LENGUAJE DEL LLANTO

*Las lágrimas son eficaces. Con ellas  
ablandaréis hasta los diamantes.  
Haced si os es posible, que el llanto  
humedezca vuestras mejillas.*

VIRGILIO

**E**l llanto emocional es una característica propia del ser humano y, aunque han existido algunos estudios acerca de algunos primates que lloran, eso no ha sido científicamente comprobado porque “Llorar es un rasgo exclusivamente humano. Hasta donde se sabe, ninguna otra especie produce lágrimas emocionales”.<sup>12</sup>

Las lágrimas emocionales reflejan, precisamente, estados específicos que se producen o, mejor dicho, se revelan por diversos sentimientos o acciones. Los fisiólogos han estudiado el contenido químico de las lágrimas emocionales mostrando que difieren de las lágrimas llamadas basales o continuas (cuya función es sólo lubricar los ojos) también hay otras lágrimas llamadas reflejas o por irritación, como cuando picamos cebolla o entra algo extraño al ojo; sin embargo “la diferencia de las lágrimas derramadas por alguna

---

<sup>12</sup> Tom Lutz, *El llanto. Historia cultural de las lágrimas*, p. 13.

emoción es más densa, más espesa que las producidas por cualquier otra situación”.<sup>13</sup>

Las lágrimas pueden ser de contricción, pena, alegría, gracia, hambre, miedo, dolor; o también normales, excesivas, sinceras manipuladoras, expresivas, histriónicas. En ocasiones nos topamos con buenas lágrimas que son las heroicas, de sinceridad y de placer, en fin, las lágrimas expresan deseos complejos, contradictorios. Lloramos, al menos en parte, porque después de hacerlo nos sentimos mejor, porque las lágrimas liberan emociones. Éstas constituyen una suerte de lenguaje, una forma de comunicación básica y a menudo primitiva. Las lágrimas son abogadas incluso, en el tribunal más riguroso, pues algunas vencen por sumisión y “comandan por súplica”;<sup>14</sup> las lágrimas pueden comprenderse como la esencia misma de la bondad además, no todas las lágrimas son puras ni se producen de la misma manera.

Harley dice que “algunos sentimientos son demasiado tiernos para este mundo, y la gente tiende a asumir equivocadamente que el llanto es un signo de melancolía y egoísmo hiperromántico”,<sup>15</sup> sin embargo el llanto no siempre significa tristeza, por el contrario puede producir una especie de placer además, el llanto es una actividad

---

<sup>13</sup> *Idem*. Apunta Agnes Heller que eso significa sentir; sentir es estar implicado en algo “siento que estoy implicado en ‘algo’” y ese ‘algo’ puede ser cualquier cosa: quizá otro ser humano, un concepto, yo mismo, un problema, una situación, o quizá otro sentimiento.

Aunque guardar los sentimientos para sí, puede significar también demorar extremadamente la conducta que se deriva del sentimiento.

<sup>14</sup> Tom Lutz, *op. cit.*, p. 51.

<sup>15</sup> Harley *apud* Tom Lutz, *op. cit.*, p. 53.

profundamente misteriosa, y entre ese profundo misterio que despierta esta actividad, se está seguro de que:

- a) llorar es 'bueno para uno'
- b) 'libera emociones atoradas' y
- c) un buen llanto tiene 'beneficios para la salud'. Estos beneficios, dicen, no son un misterio, sino que son de sentido común.<sup>16</sup>

Es cierto que la mayoría de los proverbios y letras de canciones expresan una faceta de nuestra cultura de las lágrimas, aunque también es cierto que pueden afectar nuestra comprensión y experiencia del llanto.

Pero, ¿por qué lloramos? Y a raíz de esta, aparentemente, simple interrogante se despiertan otras más, por ejemplo: ¿qué tienen en común las lágrimas de felicidad, las lágrimas de alegría, las lágrimas de orgullo de un padre, las lágrimas de duelo, de frustración o de derrota?, ¿qué significa que, en momentos de victoria, triunfo, reunión y celebración, este signo emocional sea idéntico al de la más profunda experiencia de pérdida?, ¿por qué ciertos sentimientos nos hacen llorar y por qué el llanto produce determinadas sensaciones?, además, ¿cómo se puede entender el llanto de otra persona?

En el cuento "El Cocodrilo" de Felisberto Hernández se ve el rito de un pianista que, por extrañas circunstancias, se ve en la necesidad de vender medias y como es una actividad que apenas conoce se le dificulta lograr alguna venta, entonces accidentalmente descubre la habilidad que tiene para derramar lágrimas en público y de esta

---

<sup>16</sup> Tom Lutz, *op. cit.*, p. 27.

manera conmover a éste y lograr, de esta forma, vender algunas docenas de medias.

En “El Cocodrilo” es muy interesante ver cómo se va dando una gradación del llanto del protagonista, se distinguen tres significativos momentos, esto es, tres llantos importantes a lo largo del relato: el primero ocurre de manera circunstancial, porque el protagonista descubre que ‘jugando’ a llorar se le humedecen ‘solos’ los ojos; el segundo ocurre como consecuencia del recuerdo del primero:

Entonces fui a una plaza solitaria de un lugar despoblado y me senté en un banco que tenía enfrente un muro de enredaderas. Allí pensé en las lágrimas de la mañana. Estaba intrigado por el hecho de que me hubieran salido; y quise estar solo como si me escondiera para hacer andar un juguete que sin querer había hecho funcionar hacía pocas horas. Tenía un poco de vergüenza, ante mí mismo, de ponerme a llorar sin tener pretexto, aunque fuera en broma, como lo había tenido en la mañana. Arrugué la nariz y los ojos, con un poco de timidez para ver si me salían las lágrimas; pero después pensé que no debería buscar el llanto como quien escurre un trapo; entonces me puse las manos en la cara. Aquella actitud tuvo algo de serio; me conmoví inesperadamente; sentí como cierta lástima de mí mismo y las lágrimas empezaron a salir.<sup>17</sup>

Y un tercer llanto ocurre al final de la historia, cuando él ya no puede parar de llorar, esto ocurre cuando las lágrimas salen de sus ojos de manera involuntaria. Y aunque aparentemente no hay dolor, este llanto es percibido como algo eminentemente no deseado, “es algo que debe evitarse, o a lo que debemos oponernos. El dolor es el enemigo”.<sup>18</sup> Algo que me parece importante destacar es que el dolor

---

<sup>17</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *Obras completas*, t. III, p. 79.

<sup>18</sup> Francisco González Crussi, *Los cinco sentidos*, p. 16.

es privado; como todas las experiencias sensoriales, es fundamentalmente enigmático, difícil de conocer y de distinguir, quizá diste enormemente de ser una expresión del arte, como lo sugiere Lutz.

El mismo Tom Lutz, afirma que “las lágrimas como la música [son] una forma artística en sí misma, una especie de producto estético y una experiencia estética, las lágrimas son música en forma material”,<sup>19</sup> esto me parece destacable; puesto que, precisamente, Felisberto Hernández era excelente concertista de piano y, aunque siempre prefirió que se le reconociera como escritor antes que como músico, estos dos tópicos -de las lágrimas y la música- hacen que se una con su personaje de “El Cocodrilo” para así realizar una de sus más bellas melodías, pienso que así es como Hernández emplea estos recursos complementarios que le valen para conjuntar sus emociones y su formación profesional.

Por milenios hemos convivido con una mezcla de ideas muy rígidas sobre el llanto sin pensar demasiado en que llorar nos permite distraernos de la causa de nuestra angustia y voltear hacia nuestro interior, incluso hasta desatendernos del mundo y fijar la atención en nuestras sensaciones corporales o en nuestros sentimientos, como una forma de placer, porque:

El placer ha sido visto, en ocasiones, como la virtud principal de las lágrimas, a veces lo ha sido la sinceridad y en otras el heroísmo emocional; el reverso de la moneda de cada una de estas virtudes -la autoindulgencia, la falta de sinceridad, la cobardía- también ha formado parte de la mezcla cultural, nuevamente en proporciones variables.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Tom Lutz, *op. cit.*, p. 37.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, p. 74.

Lutz apunta que la comprensión de las lágrimas no proviene solamente de las ciencias médica y psicológica, sino que se puede entender mejor a través de las innumerables representaciones poéticas, narrativas, dramáticas y cinematográficas que muestran la inclinación que el hombre tiene por el llanto.

La idea de que no llorar es el punto culminante de la virtud masculina se reconoce de manera tradicional o anticuada en nuestra cultura emocional, sin embargo, la ausencia de las lágrimas no siempre ha sido el paradigma de la masculinidad.

La prohibición de las lágrimas masculinas sólo es relevante, apenas, a mediados del siglo XX e incluso esta oposición no fue observada por completo, esto se puede apreciar en el llanto de las estrellas de cine y de los cantantes de aquellas fechas.

No obstante, sigue siendo más sorprendente el hecho de que un hombre llore y eso implica una carga especial. Dice el protagonista del cuento arriba aludido: “la madera clara del instrumento y todo el hombre estaban cubiertos de una mugre que yo nunca había visto. Pensé en mí y sentí depresión”,<sup>21</sup> y ese sentimiento experimentado es sólo porque ese hombre ha llorado sin alguna razón aparentemente ‘lógica’.

Este es uno de los mitos que se crean cuando se es pequeño, respecto de la diferencia de actitudes que se deben de adoptar según el sexo. Por ejemplo el mito de que un hombre no debe llorar, cosa que es más sorprendente en este relato, porque se trata de alguien maduro, no de un chico ni mucho menos un niño, sino de ‘un hombre’, como grita una de las señoras que lo contempla. Se puede

---

<sup>21</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 77.

decir que en el caso de las mujeres es permitido porque las lágrimas femeninas pueden señalar el fin de una acción, en cambio, las lágrimas de los hombres son generalmente tomadas como un estímulo para la acción. Y mientras no se requiere que las mujeres oculten sus lágrimas, en el caso de los hombres esto sí es abiertamente sugerido.

Este hombre, vendedor de medias *Ilusión* patenta su ‘magnífica idea’ de utilizar el llanto para obtener el tan codiciado éxito comercial, y realmente lo obtiene, ya que después del llanto habitual comienza a levantar pedidos. Esta respuesta causa placer al vendedor, el placer de saber que las lágrimas causan un estímulo y ocasionan una respuesta inmediata y positiva para sus fines:

Lo que pasa es que a veces me viene esto; es como un recuerdo...

A pesar de la expectativa y del silencio que hicieron para mis palabras, oí que una mujer decía:

-¡Ay! Lloro por un recuerdo...

[...]

Yo me sonreía y me limpiaba la cara.

[...]

[Después del episodio del llanto, narra:]

Saqué la libreta de ventas y empecé a llenar la hoja del pedido escribiendo contra el vidrio de una puerta y sin acercarme al dueño. Me rodeaban mujeres conversando alto. Yo tenía miedo que el dueño se arrepintiera. Por fin firmó el pedido y yo salí entre las demás personas. [...] Yo lloré en otras tiendas y vendí más medias que de costumbre. Cuando ya había llorado en varias ciudades mis ventas eran como las de cualquier otro vendedor.<sup>22</sup>

Las lágrimas conmueven porque, además de ser ‘infalibles’, la sorpresa es mayor cuando son derramadas, como ya lo apuntaba, por

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*, pp. 82-83.

un hombre. Esto es algo que a las mujeres, que son sus principales clientes, les perturba sobremanera, ya que verlo derramando lágrimas es menos común y hasta es más sorprendente cuando se hace en público.

En ese momento el llanto del protagonista no es un llanto ‘moral’ yo lo reconozco como un llanto meramente ‘comercial’, pues el llanto que se distingue como ‘moral’, proviene de sentimientos reales de la mente y de verdaderas emociones del corazón -y en este momento no es así-. Al principio, al personaje de “El Cocodrilo” le causa cierto placer soltar lágrimas porque así obtiene ventas, se puede decir que intercambia medias por lágrimas.

Sin embargo, esta especie de lágrimas falsas pueden funcionar, en algunos casos, como elaboradas pruebas de sinceridad o inocencia, dice Tom Lutz “algunas lágrimas ennoblecen la naturaleza humana, algunas la desequilibran”.<sup>23</sup>

Es notable cómo se va dando la gradación del llanto, ya que vemos que el primero surge como una manera divertida, y sorprendente, de engañar a su único espectador, un niño:

Entonces yo me puse las manos en la cara y fingí llorar con sollozos. Tenía tapados los ojos y en la oscuridad que había en el hueco de mis manos abrí pequeñas rendijas y empecé a mirar al niño. Él me observaba inmóvil y yo cada vez lloraba más fuerte. Por fin él se decidió a ponerme el chocolatín en la rodilla. Entonces yo me reí y se lo di. Pero al mismo tiempo me di cuenta que yo tenía la cara mojada.

Salí de allí antes que viniera la dueña. Al pasar por una joyería me miré en un espejo y tenía los ojos secos.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Tom Lutz, *op. cit.*, p. 29.

<sup>24</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 78.

El llanto también se puede utilizar como una forma de liberación, como la liberación de una emoción reprimida. Respecto de esto, Francisco González Crussí hace esta observación:

Un hombre se revuelve incansablemente, tiene la cara pálida y la frente cubierta de sudor frío; mira al frente con ojos vidriosos y gime tristemente. Si excluimos la perversión, todos los seres humanos compadecen sinceramente al hombre que sufre en las garras del dolor. Y si no creyeran de verdad que es sufrimiento real, no se llenarían de compasión sus corazones.<sup>25</sup>

Esto es notable en este llanto, pues el protagonista se da cuenta que el llanto puede ser una forma de violencia, ya que, comúnmente, viene a nuestra mente que cuando hay llanto es que hay dolor. He ahí donde cabe la 'agresión' porque ello puede, por añadidura, reflejar el dolor de uno mismo:

Y de pronto, cuando ya me estaba tranquilizando, tuve una idea: "¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda esta gente?" Aquello me pareció muy violento; pero yo tenía deseos, desde hacía algún tiempo, de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado; además yo debía mostrarme a mí mismo que era capaz de una gran violencia. Y antes de arrepentirme me senté en una sillita que estaba recostada al mostrador; y rodeado de gente, me puse las manos en la cara y empecé a hacer ruidos de sollozos.<sup>26</sup>

El llanto, por otro lado, podría tomarse como un hecho 'fantástico', pues de acuerdo con Todorov, un hecho fantástico es "la

<sup>25</sup> Francisco González Crussí, *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> Felisberto Hernández, "El Cocodrilo", *op. cit.*, t. III, p. 81.

irrupción de lo insólito en lo banal”,<sup>27</sup> y eso es lo que aquí pasa, pues el llorar en público es un hecho desacostumbrado con tintes de insólito, casi siempre se considera como extravagante, asombroso e incluso absurdo:

Casi simultáneamente una mujer soltó un grito y dijo: “Un hombre está llorando”. [...] “Hay que ver como está el mundo. ¡Si a mí no me vieran mis hijos, yo también lloraría!” Al principio yo estaba desesperado porque no me salían las lágrimas; y hasta pensé que lo tomarían como una burla y me llevarían preso. Pero la angustia y la tremenda fuerza que hice me congestionaron y fueron posibles las primeras lágrimas.<sup>28</sup>

Aunque el llanto es un acto misterioso, también es una manera de mostrar que se tiene alguna pena o alguna frustración. El hombre, probablemente, no se ha percatado de ello, pero como el llanto es una forma de comunicación, una chica le hará un comentario revelador que lo confronta con esa realidad ‘húmeda’ que está viviendo:

Detrás de él había una muchacha que me habló mirándome y los ojos parecían pintados por dentro.  
 -¿Así que usted llora por gusto?  
 -Es verdad.  
 -Entonces yo sé más que usted. Usted mismo no sabe que tiene una pena.  
 Al principio me quedé pensativo; y después le dije:  
 -Mire: no es que yo sea de los más felices pero sé arreglarme con mi desgracia y soy casi dichoso.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 91.

<sup>28</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 81.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 85.

El llanto tiene propósitos distintos ya que puede expresar no sólo nuestro pesar, sino también nuestras demandas, nuestro deseo a ser comprendidos o en este caso el deseo a no ser descubierto: “Las ‘lágrimas de cocodrilo’ sirven para seducir, confundir, chantajear y engañar”.<sup>30</sup> Aun en nuestros momentos de profunda pena, podemos estar muy conscientes del efecto que nuestras lágrimas tienen en quienes nos rodean:

Alguien del paraíso me gritó:

-¡¡Cocodriiilooooo!!

[...]

Al final vinieron a saludarme muchas personas y se comentó lo de ‘cocodrilo’. Yo les decía:

-A mí me parece que el que me gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro: me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo.<sup>31</sup>

El llanto del cocodrilo se da como un proceso biológico natural porque como la piel del reptil es muy gruesa, el animal necesita drenar el abundante sudor que segrega y la única parte de su cuerpo, por la que el sudor puede ser expulsado es por los ojos, por lo que les salen esa especie de lágrimas y por esa situación siempre tienen la apariencia de tener los ojos llorosos, sin embargo las lágrimas del reptil sólo son basales.

Las lágrimas generalmente sugieren un deseo, un anhelo o una súplica, pero también las lágrimas demandan una reacción, están allí y son tan significativas que logran comunicar emociones intensas.

---

<sup>30</sup> Tom Lutz. *op. cit.*, p. 77.

<sup>31</sup> Felisberto Hernández. “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, pp. 86-87.

Incluso, en este episodio del relato, el llanto se vuelve tan amenazante que el protagonista ya no puede apartarlo de su rostro:

Cuando los amigos me llevaron a mi hotel yo pensaba en todo lo que había llorado en aquel país y sentía un placer maligno en haberlos engañado; me consideraba como un burgués de la angustia. Pero cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia. [...] Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. [...] Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo.<sup>32</sup>

Indudablemente, el llanto se convierte en el dominio del sentimiento sobre la razón porque, inesperadamente, el protagonista se da cuenta que viajar escondido detrás de una careta con lágrimas terminará por cansarlo.

Sin embargo vemos que, a partir del comentario de la chica que se había encontrado en el mostrador de una tienda, las emociones que se expresan a través del llanto, se van convirtiendo en una especie de frustración, ya que sólo a través de él, el hombre puede vender su mercancía.

Por la emoción tan intensa que pueden causar las lágrimas, muchas veces intentamos comprenderlas. El protagonista del cuento que nos ocupa, ablanda con lágrimas para convertirse en el mejor y más grande vendedor de medias en la historia de la tienda, pero sin

---

<sup>32</sup>*Ibidem.*, p. 90.

el llanto, esa arma que ha adoptado el hombre, su carrera como vendedor se vuelve un rotundo fracaso.

La marca de las medias era *Ilusión* y su frase era: “¿Quién no acaricia, hoy, una media *Ilusión*?”.<sup>33</sup> Siguiendo con este juego de palabras más bien diría: ¿quién no acaricia una ‘media ilusión’?, o bien, ¿quién no compra ‘medias ilusiones’?, o tal vez, ¿quién las vende?, quizá hasta cabe preguntar ¿quién quiere ‘medias ilusiones’?, seguramente el hombre que llora, que se conforma con la mitad de sus ilusiones o con una ilusión a medias.

Definitivamente, el llanto se presenta de manera frecuente e intensa en los momentos en que somos menos capaces de expresar verbalmente emociones complejas o cuando somos menos capaces de articular plenamente nuestros múltiples y entreverados sentimientos. Es, en conclusión, una forma de comunicación que no necesita de las palabras para que pueda comprenderse al igual que la postura que los personajes van adoptando de acuerdo con las experiencias y situaciones que van experimentando. El cuerpo tiene la capacidad de comunicar y es una de las formas más abiertas de expresión ya que con el hecho de ver cómo una persona se mueve, platica e interactúa con los demás podemos descubrir mucho de su personalidad e incluso de su historia como se estudiará en el capítulo siguiente.

---

<sup>33</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 76

## Capítulo 3

### EL LENGUAJE DE LA POSTURA: ACTITUDES Y ACCIONES

**E**n cualquier obra literaria existe la comunicación no verbal, por ejemplo, desde que se describe “y apagó violentamente el cigarrillo”, nosotros podemos, casi automáticamente, deducir que el personaje estaba enojado o molesto.

Los críticos han concluido que el estudio de la comunicación no verbal y el comportamiento debe realizarse sin entrar demasiado en la manifestación de los sentimientos, puesto que es tan compleja y tan rica que ello supondría algo más complicado que desafiaría “todo intento de descripción y de análisis profundos”.<sup>34</sup> Los sentimientos no pueden medirse científicamente y, aunque estén allí, ni siquiera podrían identificarse con certeza.

Sin embargo, se puede sentir la necesidad de reestablecer contacto y encontrar esa verdad emocional que se expresa sin palabras.

En Felisberto Hernández hay contados sentimientos que explican esos comportamientos; por ejemplo en “El Cocodrilo” hay un gran sentimiento de frustración y una especie de perversa satisfacción;

---

<sup>34</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p. 72.

en *La casa inundada*, en “Menos Julia” y en “El Balcón” lo que más sobresale es una especie de locura en el comportamiento de los protagonistas como se verá más adelante.

Todo ser humano está en contacto constante con el mundo exterior a través de la piel. Todo comunica, desde la postura, la mirada, la sonrisa, el movimiento de las manos o de la cabeza, como pasa en este episodio de *La casa inundada*, con el remero de la señora Margarita:

La española me hablaba pero yo, preocupado de cómo me iría en aquella casa, apenas le contestaba moviendo la cabeza como un mueble en un piso flojo.<sup>35</sup>

Y el pianista en “El Balcón”:

Al principio yo me preocupaba por demostrar distintas maneras de atender; pero después me quedé haciendo un movimiento afirmativo con la cabeza, que coincidía con la llegada del péndulo a uno de los lados del reloj.<sup>36</sup>

Esta es una clave no verbal muy fácil de descubrir, y observarla puede resultar muy interesante. Lo primero que se recomienda buscar es el ‘eco’ de dichas posturas, porque los cambios de postura son paralelos al lenguaje hablado, y en algunos casos hasta inseparables como los ademanes:

La postura es, como ya hemos dicho, el elemento más fácil de observar y de interpretar de todo el comportamiento no verbal. En cierto modo, es preocupante saber que algunos movimientos

<sup>35</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, op. cit., t. II, p. 239.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, “El Balcón”, op. cit., t. II, p. 66.

corporales que teníamos por arbitrarios son tan circunscritos, predecibles y -a veces- reveladores; pero por otra parte, es muy agradable saber que todo nuestro cuerpo responde continuamente al desenvolvimiento de cualquier encuentro humano.<sup>37</sup>

La postura de un hombre puede hablar hasta de su pasado. La sola posición de sus hombros nos puede dar una indicación de la furia contenida o de la personalidad, puesto que la postura no es solamente una clave acerca del carácter, sino que también es una expresión de la actitud, veamos este episodio de “El Cocodrilo”:

y mientras tanto, una pobre vieja -que no sé de dónde había salido- se sentó a mi mesa y yo la miraba por entre los dedos ya mojados. Ella bajaba la cabeza y no decía nada; pero tenía una cara tan triste que daban ganas de ponerse a llorar...<sup>38</sup>

La postura y los movimientos del rostro son los primeros elementos que se notan y, en cierto modo, podría ser preocupante saber que algunos movimientos corporales que teníamos como arbitrarios o predecibles, muchas veces son reveladores.<sup>39</sup>

Sin embargo, es muy agradable saber que todo nuestro cuerpo responde continuamente al desenvolvimiento de cualquier encuentro humano. Esto es interesante en los cuatro cuentos analizados porque observamos los movimientos corporales que cada uno adopta; vemos

---

<sup>37</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 132.

<sup>38</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 86.

<sup>39</sup> Según Agnes Heller, todos los afectos son expresivos: en el rostro, en gritos, en modulación de voz, en gestos. En el caso de los afectos fuertes todo el cuerpo, automáticamente se hace expresivo. Este indica que los afectos son, sin excepción, comunicativos. Las expresiones de los afectos son señales para el otro y señales cuyo significado puede ser interpretado sin necesidad de claves extraordinarias.

a la chica de “El Balcón” en su recámara las más de las veces absorta en sus pensamientos y en su amor ideal;

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 los vidrios de colores. Sólo cuando nosotros habíamos cruzado la mitad del salón ella salió de su balcón y nos vino a alcanzar. Desde lejos ya venía levantando la mano diciendo palabras de agradecimiento por mi visita.<sup>40</sup>

El cuerpo pronunciado de la señora Margarita, protagonista de *La casa inundada*, le causa curiosidad a su remero:

Ahora, mientras dábamos vuelta a la isla, yo envolvía a esta señora con sospechas que nunca le quedaban bien. Pero su cuerpo inmenso, rodeado de una simplicidad desnuda, me tentaba a imaginar sobre él un pasado tenebroso.<sup>41</sup>

El protagonista de “Menos Julia”, demuestra con su postura, los hombros recargados sobre sus rodillas, un signo de desaliento, pero ante todo, una inquietud de mantener con vida su enfermedad imaginativa, siendo esto lo más importante, además de mantenerse en pie:

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.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 62.

<sup>41</sup> *Ibidem.*, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 236.

<sup>42</sup> *Ibid.*, “Menos Julia”, *op. cit.*, t. II, p. 110.

El Cocodrilo cuando llora, la postura que dibuja es hacia delante con sus manos sobre el rostro, “entonces me puse las manos en la cara”.<sup>43</sup> Al igual que en otros cuentos como en “El Acomodador”

Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en pasó de minué. Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio. No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo.<sup>44</sup>

Flora Davis dice que “los cambios de postura son paralelos al lenguaje hablado, de igual manera que los ademanes”.<sup>45</sup> Indudablemente esta teoría resulta interesante porque los ademanes comunican. Un claro ejemplo son aquellas personas en una conferencia, cómo es que se apoyan con las manos cuando hablan, algunas a grado tal que no se pueden concebir sin estos movimientos, dice el pianista: “Después hice un movimiento con la mano como para empezar a hablar y todavía no se me había ocurrido qué podría decirle. Ella tomó de nuevo la palabra”.<sup>46</sup> Algunas veces estos cambios de postura contribuyen a esclarecer un mensaje verbal y en otros momentos pueden revelar las emociones de manera involuntaria.

Lo verbal y lo visible, lo que un hombre dice y cómo mueve el cuerpo, constituyen solamente dos de las formas más obvias de la comunicación, sin embargo, no se trata sólo de que la gente ‘hable’ entre sí sin utilizar palabras, sino que se trata de algo un poco más complejo, se trata de entender que hay un universo completo de

<sup>43</sup> *Ibidem.*, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 79.

<sup>44</sup> *Ibid.*, “El Acomodador”, *op. cit.*, t. II, p. 75.

<sup>45</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p. 125.

<sup>46</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 79.

comportamiento que está sin explorar y que se da por entendido. Sin embargo, Edward T. Hall dice:

Vivimos en un 'mundo de palabras' que creemos que es real, pero el que hablemos no significa que el reto de lo que comunicamos con nuestro comportamiento no sea igualmente importante.<sup>47</sup>

Y no hay que olvidar que debemos acostumbrarnos al hecho de que los mensajes pueden significar una cosa en el nivel de la palabra y, algunas veces, comunicar algo muy distinto en otro nivel, en el de la no-palabra.

Dentro del nivel de la no-palabra, nos encontramos con que los seres humanos también pueden comunicarse a través del tacto y del olfato, principalmente. Estos sentidos forman una parte importante del mensaje total y, sin embargo, dice Davis "es bien poco lo que conocemos acerca de ellos".<sup>48</sup> En el universo felisberteano es muy destacable el placer que generan los sentidos, puesto que los personajes se reconocen a través del oído, la vista y el tacto, el gusto casi no se emplea porque en los cuentos de Hernández se come y se bebe muy poco, además de que raras veces se hace alusión a la comida.

El tacto en la comunicación muchas veces es menospreciado, ya que no siempre se dan paso a las sensaciones, "no hay abertura y no hay libertad para disfrutar, para conocer, para explorar, para dar, para compartir".<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Edward T. Hall, *El lenguaje silencioso*, p. 8.

<sup>48</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 165.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 125.

Cabe resaltar que para muchos mamíferos las primeras experiencias táctiles son totalmente vivificadoras, lo mismo que para los seres humanos, por ejemplo:

Los mimos siempre han sabido que los movimientos corporales de un hombre son tan personales como su firma. Los novelistas también saben que, con frecuencia, [éstos] reflejan su carácter.<sup>50</sup>

Sin embargo, no resulta nada agradable recibir una caricia, aunque sea con todo cariño, si proviene de una mano helada y húmeda. Ello produciría una sensación como la que aquí se describe, y que le sucede al protagonista de “Menos Julia” cuando toca la piel rugosa de un pollo, situación que lo hace retirar la mano en un instante, pues es una sensación no amena para el tacto ni para la imaginación:

Yo me inicié poniendo las manos sobre una pequeña caja cuadrada de la que sobresalía una superficie curva. No sabía si aquella materia era muy dura; pero no me atreví a hincarle la uña. Tenía una canaleta suave, una parte un poco áspera y cerca de uno de los bordes de la caja había lunares o granitos. Yo tuve una mala impresión y saqué las manos.<sup>51</sup>

Quizá esta es una clara prueba de la velada locura del amigo del protagonista -quien está obsesionado por sentir-.

Por múltiples episodios se distingue a Hernández como conocedor y admirador del poder de los sentidos. El tacto es lo más distinguible e importante en una relación íntima, dice Flora Davis:

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 206.

<sup>51</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia”, *op. cit.*, t. II, p. 99.

Cuando el individuo descubre las relaciones sexuales, en realidad está redescubriendo la comunicación táctil, de hecho, parte de la intensa emoción que se siente a través de la experiencia sexual puede deberse a esta vuelta a un medio de expresión mucho más primitivo y poderoso.<sup>52</sup>

En efecto, el tacto es quizá el más primitivo de los sentidos; desde tiempos remotos, el hombre se vale de este sentido para reconocer la textura de las pieles de los animales que caza y así elegir la más resistente y la más cálida para sus ropas.

Hay un sorprendente tamaño de las áreas táctiles del cerebro, la sensorial y la motora. Los labios, el dedo índice y el pulgar ocupan gran parte, aunque desproporcionada, del espacio 'táctil cerebral',<sup>53</sup> como lo llaman Flora Davis y Edward T. Hall.

El tacto posee una clase especial de proximidad, de placer, puesto que cuando una persona toca a otra, la experiencia es total e inevitablemente mutua. La piel se pone en contacto con la otra piel, en forma directa o a través de la ropa, y se establece una inmediata toma de conciencia de ambas partes. Este es un tema muy interesante y complejo aunque, desafortunadamente, no ha sido tan estudiado como otros canales de comunicación. Esta especie de placer es el que inunda al amigo del protagonista de "Menos Julia" cuando toca sus objetos en la oscuridad del túnel:

-Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados. Apenas empecé a mover el cuerpo en la oscuridad me pareció que iba a tropezar con algo raro, que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera y que

---

<sup>52</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 177.

<sup>53</sup> *Idem.*

mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante. Y de pronto, cuando había dejado un objeto y mi cuerpo se dio vuelta para ir a tocar una cara, descubrí quién me había estafado en un negocio.<sup>54</sup>

Los dedos, en sus formas más delicadas e independientes, son los órganos del tacto. El índice sirve para señalar; en señal de silencio se pone el dedo sobre la boca, y sobre la frente para indicar al interlocutor que no anda bien de la cabeza, también “nos relamemos o chupamos los dedos en signo de ‘gula’”.<sup>55</sup> Las manos se ocupan como sustitutas, como si se tuviera alguna carencia, tal vez como si faltara algún sentido:

Eso es más parecido al agua que llevo en mí; si cierro los ojos siento como si las manos de una ciega tantearan la superficie de su propia agua y recordara borrosamente un agua entre plantas que vio en la niñez, cuando aún le quedaba un poco de vista.<sup>56</sup>

La mano juega un papel importante como símbolo de ‘posesión’ y de ‘poder’. Concretamente la mano ase. También es el signo de sentimientos particulares: se da la mano en signo de amistad. Sin embargo, puede ocurrir una especie de desconcierto cuando se da un acto como el de la protagonista de “El Balcón”, el pianista relata: “Cuando me fui, no pude evitar que la hija me besara una mano; yo no sabía qué hacer”.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia”, *op. cit.*, t. II, p. 106.

<sup>55</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 39.

<sup>56</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 251.

<sup>57</sup> *Ibidem.*, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 72.

La mano es un órgano que posee ricas y variadas funciones naturales: tacto, prensión, operación, don, cada una de las cuales adopta, separada o conjuntamente, acepciones simbólicas; así, la prensión se convierte en el signo de la apropiación y de la posesión mientras que las dos últimas lo son del poder y de la autoridad, como se ve en este episodio de “El Balcón”:

Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en las manos. Haría mucho unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma.<sup>58</sup>

Como órgano del tacto, la mano puede ser ligera o pesada; en el primer caso, acaricia y halaga, en el segundo, golpea con la palma, sin embargo “el contacto agradable o desagradable de la mano abierta tiene como objetivo expresar de manera simbólica la ‘aprobación o desaprobación’”.<sup>59</sup> Los movimientos de las manos también son económicos, rápidos de emplear y pueden ejecutarse con tal velocidad como el lenguaje hablado.

Así los dos temas del tacto y de la prensión se combinan y se complementan: la mano del poder ‘castiga’ y, ocasionalmente, ‘acaricia’. Ya esté desnuda o aparejada, la mano maneja, manipula y es un símbolo de la acción: ponemos manos a la obra; y, “desde el punto de vista moral, las manos pueden ser inocentes, atrevidas, criminales [o] sacrílegas”.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”. *op. cit.*, t. II, p. 64.

<sup>59</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 50.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 50.

La cabeza es una parte capital del individuo, por metonimia puede representar a la persona en su totalidad o puede ser el claro reflejo de un no saber qué hacer o cómo reaccionar en un acto complicado, como le sucede al pianista de “El Balcón” cuando ella, la protagonista, comienza a involucrarlo en la pena de haber perdido a su amigo, dice:

Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía como recibirla ni qué hacer con ella.<sup>61</sup>

La cabeza se distingue, sobre todo, como ‘sede del pensamiento’, ‘sede del conocimiento’, es un sinónimo de razón que se opone al corazón, ‘sede de los sentimientos’. No obstante, la cabeza se baja o se inclina levemente en señal de desconcierto, de confusión, hasta de desconocimiento o de culpabilidad.

El tacto, el gusto y el olfato son sentidos de proximidad. El olfato es el sentido del conocimiento intuitivo. Somos sensibles al olor de los demás, puesto que todos tienen uno particular que puede percibirse, porque ese olor de los humanos y de las cosas constituye su personalidad y, en particular, su fama, ya sea buena o mala. Flora Davis consigna:

Yo sé, a pesar de toda la docta enseñanza que afirma lo contrario, que el hombre es primariamente un ‘animal nasal’ y que aprende a reprimir su agudo sentido del olfato durante la infancia porque de otra manera la vida le sería insoportable.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 74.

<sup>62</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p. 173.

A pesar de la evidencia a favor de un ‘subconsciente olfativo’, como lo llama la misma Flora Davis, es hasta ahora una teoría bastante incompleta y abre una posibilidad fascinante, pues no hay duda de que la mayoría de nosotros le *restamos* importancia al sentido del olfato, tal vez porque en cierto modo le tememos. Tememos al despertar de nuestra sensibilidad, al percibir los olores que tienen la capacidad, casi legendaria, de despertar recuerdos y, como dice Edward T. Hall:

Si los seres humanos tuvieran el olfato tan sensible como las ratas, estarían permanentemente sujetos al conjunto de variaciones emocionales de las personas que los rodean. [...] Podríamos oler el disgusto de las otras personas. [...] Lo menos que podemos decir es que la vida sería mucho más intensa y complicada.<sup>63</sup>

La capacidad olfativa varía no solamente entre los individuos sino también entre los sexos. Hay ciertos olores almizclados que las mujeres pueden captar, pero los hombres y los niños preadolescentes no. Aunque es muy cierto lo que afirma Flora Davis: “Es innegable que somos una sociedad superdesodorizada”.<sup>64</sup>

La forma del cuerpo es una característica física que puede ser programada culturalmente, es una cuestión de moda y las modas cambian. Uno de los aspectos que más llama la atención sobre el movimiento del cuerpo humano es precisamente lo *repetitivo* y todo lo que es capaz de comunicar con cada uno de sus movimientos reiterados.

---

<sup>63</sup> Edward T. Hall *apud* Flora Davis, *op. cit.*, p. 166.

<sup>64</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 164.

Se observa que la mayoría de las personas saben fingir una expresión alegre, triste o enojada, pero lo que no saben es cómo hacerla surgir súbitamente, cuánto tiempo mantenerla o con qué rapidez hacerla desaparecer, esto es lo que los novelistas llamarían 'sonrisa o actitud fija'.

El hombre es capaz de controlar su rostro y utilizarlo para transmitir mensajes, a través de él también se refleja su carácter, dado que las expresiones habituales suelen dejar reveladoras huellas expresivas.

A través de la postura se han distinguido éstas, que los estudiosos llaman ciencias: una es la *kinética*, encargada del estudio de los gestos; la segunda es la *proxemia*, que se ocupa de las posiciones del cuerpo; y por último la *prosodia*, que estudia la entonación de voz.

De la misma manera que un músico marca el ritmo con el pie mientras espera para entrar a un compás, una persona puede tomar el ritmo de otra y estar lista para hablar en el instante en que ésta termine.

Felisberto Hernández era músico y conoce muy bien estos movimientos que marcan el ritmo, por lo tanto, sus narraciones tienen esos compases tan marcados como en la música, porque hay una especie de conexión con su entorno, pues:

De igual forma que los motores se conectan mediante cables, así los seres humanos están conectados entre sí por el sonido. [...] Los seres humanos son increíblemente sensibles al lenguaje y a los sonidos [y esto indudablemente lo hace] un proceso más evolucionado.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p. 144.

Hay un nivel de comunicación, de señales y reacciones tan sutiles y veloces en el mensaje que, aunque claramente causa impacto, suele pasar inadvertido. En psicología también se ha reconocido que la forma de moverse de una persona da indicaciones o proporciona información importante sobre su carácter, sus emociones y sus reacciones hacia la gente que está a su alrededor.

W. S. Condon dice que el adaptarse al ritmo de otra persona puede tener *grosso modo* el mismo efecto que compartir una postura, ya que proporciona una impresión de intimidad, de armonía, pues “la gente es muy sensible ante la forma en que se mueve otra persona”.<sup>66</sup>

En la *kinesis*, que es el estudio de los movimientos del cuerpo humano, existen unidades como en el lenguaje, donde son incluidas las palabras, las oraciones, los párrafos, entre otros. La menor de estas unidades es el *kine*, que es un movimiento apenas perceptible; por encima de éste hay otros mayores y más significantes, llamados *kinemas*, portadores de sentido sólo cuando son tomados en conjunto, porque individualmente podrían confundirse y hasta perder su verdadero sentido.

Gran parte de la comunicación humana se desarrolla por debajo de la conciencia, en la cual las palabras sólo tienen una relevancia indirecta: “Se estima que no más del 35% del significado social al de cualquier conversación corresponde a la palabra hablada”.<sup>67</sup>

En este mundo felisberteano que se ha estado estudiando, algunas veces se espera, de manera muy especial, que los protagonistas ‘suelten’ una palabra, porque así lo sugieren cuando cambian de postura, o cuando hacen movimientos sugerentes del

---

<sup>66</sup> W. S. Condon *apud* Flora Davis, *op. cit.*, p. 142.

<sup>67</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 42.

rostro, así le pasa al remero de la señora Margarita, cuando espera impaciente que ella comience a hablar:

Todo hacía pensar que la señora Margarita hablaría. Pero también podía ocurrir que volviera a hacer la carraspera rara. Si la hacía o empezaba a conversar yo soltaría el aire que retenía los pulmones para no perder las primeras palabras. Después la espera se fue haciendo larga y yo dejaba escapar la respiración como si fuera abriendo la puerta de un cuarto donde alguien duerme.<sup>68</sup>

De pronto hay un desconcierto del remero que no sabe qué está sucediendo con su ama y si es verdad que quiere soltar alguna palabra:

No sabía si esa espera quería decir que yo debía mirarla; pero decidí quedarme inmóvil todo el tiempo que fuera necesario. [...] Pasé demasiado tiempo esperando la carraspera; y no sé en qué pensamientos andaría cuando oí sus primeras palabras. Entonces tuve la idea de que un inmenso jarrón se había ido llenando silenciosamente y ahora dejaba caer el agua con pequeños ruidos intermitentes.

-Yo le prometí hablar... pero hoy no puedo... tengo un mundo de cosas en qué pensar...<sup>69</sup>

Nuestro cuerpo también habla a través de nuestras emociones, que, en el sentido propio de la palabra, se pueden distinguir como 'movimientos' de nuestro organismo: se tiembla de miedo, se ríe de nerviosismo, se enrojece de vergüenza, etcétera. Estas reacciones físicas en las cuales se expresa lo que sentimos, traducen, por medio de este lenguaje que podría parecer ambiguo, la forma en que

<sup>68</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, op. cit., t. II, p. 242.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 242-243.

concebimos y la manera como representamos los diversos fenómenos a los que el cuerpo responde.

Las emociones se transmiten y se comparten en gran medida en forma no verbal. La expresión de los sentimientos y de las emociones es tan compleja y tan rica que desafía todo intento de descripción y de análisis profundos, pues “en los gestos y postura laxos un individuo dejará entrever su abatimiento; de igual manera otro dejará traslucir su miedo a través de su cuerpo tenso”.<sup>70</sup>

Sin embargo, algo es seguro, pues si se siente la presión del aire, el viento, la luz del sol, la niebla, las ondas acústicas, sería ilógico y, de alguna manera, hasta absurdo no poder sentir a otros seres humanos.

Felisberto Hernández es un observador y un conocedor del cuerpo, sus personajes se comunican de manera no verbal, su cuerpo comunica, sus ademanes comunican, su mirada y sus gestos comunican, como lo veremos de manera más amplia en el siguiente capítulo.

Estas actitudes son relevantes en la historia, porque los protagonistas parecen portadores de cierta locura, de una especie de alienación mental. Cosa que observamos en la sonrisa amarillenta, en el rostro pálido y en el camisón blanco que siempre porta la chica del balcón, además de sus actitudes y manías; la señora Margarita se refugia en sus recuerdos de agua a los cuales rinde culto, en su espacio ‘sagrado’ que es su casa -con piso de agua-; y por supuesto, no puedo dejar de nombrar al protagonista de “Menos Julia”, poseedor de una especie de locura basada en un juego imaginativo. Él es sabedor de padecer una ‘enfermedad’ muy querida, a grado tal,

---

<sup>70</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 237.

que no quiere pensar en 'curarse', puesto que si así ocurriera no pudiese vivir más, ya que la cura consiste en dejar de tocar y descubrir objetos en el túnel y eso, en su pensamiento, es imposible; y el Cocodrilo, personaje relevante de un padecimiento inminente, de obsesiones y frustraciones que logra liberar a través del llanto y después de que éste se muestra de manera abundante, al principio sin razón aparentemente lógica, termina como una expresión del fracaso del protagonista que le lleva a asomarse hacia su interior.

Locura de los personajes que se reflejan a cada momento en sus movimientos y en su manera de dirigirse hacia el otro, hacia el más próximo. Invitan a sus huéspedes a ser partícipes de sus manías y de su velada alienación. Cada movimiento expresa una enfermedad, una manía, algún padecimiento y todo esto influye en la historia de manera importante, puesto que al ver las actitudes, el físico, los gestos, la mirada y la postura de estos singulares pobladores de los relatos podemos darnos una idea de cómo son y de cómo es su universo.

## Capítulo 4

### LENGUAJE GESTUAL Y VISUAL

Muchos estudios de la comunicación no verbal han tomado como parámetro la expresión facial porque se piensa que, a medida que las personas se vuelven más conscientes de sus rostros están más sintonizadas con los sentimientos de los demás y esa sensibilidad los hace tener un “contacto más íntimo con sus sentimientos personales”,<sup>71</sup> porque, además de tornarse más conscientes de lo que hacen con sus rostros, lo aprovechan tomándolo como apoyo en cualquier momento o punto de la conversación e incluso cuando no se habla. Respecto a esto Adam Kendon apunta:

A veces la gente hace gestos que indican lo que está por decir. Los gestos aparecen cuando una persona tiene dificultad para expresar lo que quiere decir, o cuando le cuesta más trabajo hacerse comprender por su interlocutor. Cuánto más necesita elevar su nivel de atención, mayor intensidad da a la expresión corporal, de tal manera que cada vez gesticula con mayor amplitud.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibidem.*, p. 81.

<sup>72</sup> Adam Kendon *apud* Flora Davis, *op. cit.*, p. 110.

El vínculo entre el lenguaje verbal y los gestos es mucho más estrecho que entre el lenguaje y otros sistemas culturales. Felisberto Hernández reconocía que los gestos funcionan como apoyo a aquello que se quiere destacar o resaltar, o a lo que se desea sea apuntado por el interlocutor, pues esta es una de las principales características de sus personajes, ya que en algunas ocasiones se aplican gestos de desagrado, de no-convencimiento, pero finalmente de aceptación. “El gerente había torcido el gesto; pero aceptó...”,<sup>73</sup> dice el protagonista de “El Cocodrilo”, y en otro episodio del mismo relato:

Transcurrieron unos instantes. Yo fruncí el entrecejo como para esconderme y seguir esperando. Nunca había hecho ese gesto y me temblaban las cejas.<sup>74</sup>

Al hacer efectivo el énfasis de lo que se desea, en el primer caso, buscar la aprobación, en el segundo buscar refugio.

Generalmente uno siente un fuerte apoyo en la mirada que, en algunos otros momentos, no sólo se emplea para observar. Esto nos remite a un hecho que pocas veces es tomado en cuenta, y se trata de la afirmación de que todos ‘miramos para ver’. Sin duda ésta es una verdad parcialmente cierta, primero, porque está delimitada a los encuentros de frente y segundo, porque muchas veces ‘decimos’ que vemos, pero en realidad no distinguimos o no alcanzamos a ver lo que en realidad está ahí.

Desde 1890 numerosos experimentos sobre la percepción subliminal han demostrado que, con frecuencia, vemos más de lo que creemos ver. Claro, si tomamos en cuenta parte de lo que representa el cuerpo e incluso la forma del mismo, desde la

---

<sup>73</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 76.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 79.

gesticulación, la mirada, la postura, las actitudes, el lenguaje, entre otros.

Es así como vemos que un gesto o una palabra pueden intercambiarse en un tiempo y en un espacio determinados destacando que, cuando se conversa, la distancia entre los interlocutores es próxima e incluso puede tornarse íntima, resultado normal del proceso de comunicación, pues:

El movimiento y la variación de la distancia entre las personas cuando interactúan es una parte integrante del proceso de la comunicación. La distancia normal en la conversación entre extraños, ilustra lo importante que es la dinámica de la interacción espacial. Si uno se acerca demasiado, la reacción es instantánea y automática: el otro retrocede.<sup>75</sup>

La distancia corporal se define por los límites de nuestros sentidos, misma que varía dependiendo de cada uno de ellos.<sup>76</sup> Los personajes felisberteanos son seres a los que les gusta aproximarse, sentirse y tocarse sutilmente. Esto le ocurre al remero cuando llega a casa de la inmensa señora Margarita, protagonista de *La casa inundada*, y comienza a involucrarse en su mundo:

Por fin encontré su mano. Ella no me soltó hasta que pasé al asiento de los remos, de espaldas a la proa. La señora Margarita se removía con la respiración

---

<sup>75</sup> Edward T. Hall, *El lenguaje silencioso*, p. 190

<sup>76</sup> En el tacto, la distancia es nula en el sentido de la caricia, ubicándonos en el plano afectuoso, aunque, en el sentido contrario, el de la agresión, tampoco hay distancia alguna. Esta situación resulta un poco ajena, pues no se presenta en los relatos de Hernández, ya que en sus historias no hay discusiones ni hay enfrentamientos cuerpo a cuerpo.

entrecortada, mientras se sentaba en el sillón que tenía el respaldo hacia mí.<sup>77</sup>

En el plano de las sensaciones, que Flora Davis distingue como 'térmicas', como son las sexuales o las gustativas, en general, en situaciones próximas suceden "algunas modificaciones de las intenciones del otro que sólo pueden percibirse a poca distancia";<sup>78</sup> distancia que puede ser íntima, personal, social o pública. Debe haber una proporción en la distancia entre los interlocutores, de igual manera, que entre los gestos y la postura.

La postura, generalmente atañe a toda la persona, a todo el universo que es el cuerpo, y el gestual es el que se otorga, cuando el individuo utiliza sólo alguna de las partes del rostro. El gesto y la postura son sólo algunos elementos de apoyo para evaluar el grado de participación que tiene un individuo en cualquier situación o conversación.

Dentro de los signos gestuales se han distinguido tres categorías, cuyas características se han organizado de acuerdo con lo que cada uno de ellos representa:

- a) Signos que comunican sin intención de comunicar,
- b) Signos que comunican con intención de comunicar, pero sin intercambio de ideas,
- c) Y signos que comunican con intención de comunicar con intercambio de ideas.

Elementos de estas tres categorías podemos encontrar en los cuentos de Felisberto Hernández, pues la protagonista de "El Balcón"

---

<sup>77</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 241.

<sup>78</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 88.

hace algunas gesticulaciones sin estar consciente de ello y que, sin embargo, para el pianista sí representan algo más; él alcanza a percibir desesperación, una especie de angustia; también hay infinidad de acciones de parte de los demás protagonistas que gesticulan con intención clara de comunicarse, como la señora Margarita cuando se espera ‘suelte’ una palabra y sólo hace muecas. Nos parece que en estos gestos que ella hace encontramos una angustia contenida. Y hay gestos que no representan nada más allá de lo que visualmente otorgan como los ‘pucheros’ del Cocodrilo que sólo son resultado del mero acto de otorgar una o más lágrimas a su público:

Al principio yo estaba desesperado porque no me salían lágrimas; y hasta pensé que lo tomarían como una burla y me llevarían preso. Pero la angustia y la tremenda fuerza que hice me congestionaron y fueron posibles las primeras lágrimas.<sup>79</sup>

Hay otros signos que no ofrecen un intercambio de ideas, pero generalmente éstos no se dan, ni los encontramos en los personajes, ni en las historias de Felisberto Hernández, pues, la mayoría de sus actitudes tienen un fin bien intencionado.

Por último, los gestos que comunican para intercambiar ideas, son los más recurridos por la señora Margarita, por el protagonista de “Menos Julia” y por la protagonista de “El Balcón”. puesto que todas sus expresiones faciales conllevan hacia un lugar, algunas veces éstas son nítidas y muchas otras sin la certeza de lo que se quiere comunicar. Sin embargo, algo destacable, es que estos gestos poseen cierto grado de locura, pues las expresiones faciales son un índice

---

<sup>79</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 81.

fidedigno de ciertas emociones básicas, como las emociones contenidas por la chica de “El Balcón”:

Ella siguió diciendo:  
 - El piano era un gran amigo de mi madre.  
 Yo hice un movimiento como para ir a mirarlo; pero ella, levantando una mano y abriendo los ojos me detuvo.<sup>80</sup>

Y en “Menos Julia”, los ademanes son muy claros y siempre son recurrentes en estos personajes:

Antes de ir a su habitación me hizo señas con el índice para que lo siguiera; y después se llevó el mismo dedo a la boca para pedirme silencio. En su pieza empezó a acomodar los divanes de manera que cada uno mirara en sentido contrario y nosotros no nos viéramos las caras.<sup>81</sup>

En la intención se incluyen las emociones descritas como ‘movimientos del alma’, porque dichas emociones se manifiestan por medio de “gestos, gritos, mímica, etcétera, que nos permiten identificarlas”.<sup>82</sup>

Indudablemente el rostro es el termómetro de las emociones que pueden ser buenas o malas, y la misma faz puede expresar sentimientos positivos o negativos, pero se destaca porque “es móvil y es abierta en la medida en que deja ver las emociones”,<sup>83</sup> cualesquiera que éstas sean, como relata el joven pianista del cuento “El Balcón”:

<sup>80</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 62.

<sup>81</sup> *Ibidem.*, “Menos Julia”, *op. cit.*, t. II, p. 101.

<sup>82</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 30.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 35.

Mientras ella leía yo hacía un esfuerzo inmenso para no dormirme; quería levantar los párpados y no podía; en vez, daba vuelta para arriba los ojos y debía parecer un moribundo.<sup>84</sup>

Lo cierto es que hay una dificultad que reside en la imposibilidad de saber, con certeza, cuáles son los sentimientos de un individuo, puesto que no podemos fiarnos de lo que nos dice. Sin embargo, la expresión generalmente se aplica a la manifestación de la alegría o de la tristeza y, sobre todo, al placer o al aburrimiento.<sup>85</sup>

Otro de los signos gestuales que podemos identificar es la sonrisa, cuya evolución es difícil de explicar, ya que sonreír es el acto más precario y el que, curiosamente, se ha hecho vital entre los seres humanos. Aunque la expresión demuestra una especie de simpatía, las inflexiones que el rostro produce cuando se esboza una sonrisa son muy similares, casi idénticas, que cuando uno llora.

Los personajes de Felisberto no sonríen frecuentemente, ni de placer ni de dolor, la sonrisa casi no se dibuja en sus rostros y si en algún momento se llega a asomar una especie de sonrisa es algo parecido a una mueca someramente agradable, y en algunas ocasiones hasta dolorosa, como la sonrisa de la chica de “El Balcón” que es ‘amarillenta’, como la describe su invitado:

La risa de ella era dolorosa, pero me pedía por favor que siguiera contando cuentos; la boca se le había

---

<sup>84</sup> Felisberto Hernández. “El Balcón”. *op. cit.*, t. II, p. 71-72.

<sup>85</sup> Pierre Guiraud apunta que la buena cara dilata los rasgos y que, a la inversa, la mala cara contrae los rasgos.

estirado para los lados como un tajo impresionante; las 'patas de gallo' se le habían quedado prendidas en los ojos llenos de lágrimas.<sup>86</sup>

En el siguiente episodio de *La casa inundada*, el remero nos describe la actitud de la española: "La española con una sonrisa, me tomó de un brazo y me dijo que me llevaría todo a mi pieza".<sup>87</sup> Esta es, sin duda, una sonrisa complaciente, porque se produce un acercamiento importante con la señora por lo que en otra escena vemos la 'sonrisa', no habitual, de la señora:

Sus ojos se achicaron y en su cara se abrió una sonrisa inesperada; el labio superior se recogió hacia los lados como algunas cortinas de los teatros y se adelantaron bien alineados, grandes dientes brillantes.

-Yo, sin embargo, me alegro que usted sea como es. Esto lo debo haber dicho con una sonrisa provocativa, porque pensé en mí mismo como en un sinvergüenza de otra época con una pluma en el gorro.<sup>88</sup>

Por supuesto que no todas las sonrisas son iguales ni representan lo mismo, por ejemplo, hay una que se ofrece por mera satisfacción o hay otra que es la sonrisa de placer, de ironía o de defensa; sin duda, una es más difícil de explicar y comprender que la otra, porque, según los estudiosos, en la primera se mezclan múltiples sentimientos y hay más mensajes en el mapa del rostro que demuestra agrado; observemos este episodio de la protagonista de "El Balcón":

<sup>86</sup> Felisberto Hernández, "El Balcón", *op. cit.*, t. II, p. 67.

<sup>87</sup> *Ibidem.*, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 240.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 243.

Ella había dejado abandonada en medio de su cara una sonrisa tan inocente como la del piano; pero su cabello rubio y desteñido y su cuerpo delgado también parecían haber sido abandonados desde mucho tiempo.<sup>89</sup>

Esta sonrisa inocente, que nos describe el narrador, más bien parece una sonrisa ausente, una sonrisa perdida en la inmensidad de la habitación. Su cuerpo complementa el cuadro descuidado y abandonado, como él mismo lo describe, la mirada ha quedado abandonada en un rincón de la habitación, una mirada que sugiere el misterio, la ausencia, la locura. Una mirada con una aureola roja en cada uno de los ojos y con movimientos corporales extraños, lentos e intrigantes y con ausentes movimientos oculares.

Indudablemente los movimientos oculares de cada individuo están influidos por su personalidad, por la situación en que se encuentra, por sus actitudes hacia las personas que los acompañan y por la importancia que tiene dentro del grupo que conversa.

En todo este ritual hay algo muy cierto que es importante destacar, esto es que “los hombres y mujeres emplean la mirada de manera totalmente diferente”.<sup>90</sup> Por ejemplo en este episodio de “El Cocodrilo”, en el cual la chica descubre que el hombre tiene algo más que una simple manía por derramar lágrimas:

-Entonces yo sé más que usted. Usted mismo no sabe que tiene una pena.

Al principio yo me quedé pensativo; y después le dije:

-Mire: no es que yo sea de los más felices; pero sé arreglarme con mi desgracia y soy casi dichoso.

[...]

<sup>89</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 62.

<sup>90</sup> Flora Davis, *op. cit.*, pp. 92-93.

Mientras me iba -el gerente me llamaba- alcancé a ver la mirada de ella: la había puesto encima de mí como si me hubiera dejado una mano en el hombro.<sup>91</sup>

Esa es una mirada femenina, afectuosa hasta con un dejo de ternura, sin embargo, la masculina, que es la que brinda el remero de la señora Margarita, es notablemente distinta, es como querer ver más allá, pero a la vez es una mirada que provoca, que intimida, que avergüenza:

Entonces empecé a buscar sus ojos verdes detrás de los lentes. Pero en el fondo de aquellos lagos de vidrio, tan pequeños y de ondas tan fijas, los párpados se habían cerrado y abultaban avergonzados. Los labios empezaron a cubrir los dientes de nuevo y toda la cara se fue llenando de un color rojizo que ya había visto antes en los faroles chinos.<sup>92</sup>

Esta mirada masculina quiere hurgar en la intimidad de la señora a través de sus ojos y no desea establecer un contacto visual prolongado o sugerente con ella. Le intriga su historia, pero lo que más le inquieta es descubrir su secreto eso que, según le han contado, pudo haber sido el desenlace de su marido,

Ahora, mientras dábamos vuelta a la isla, yo envolvía a esta señora con sospechas que nunca le quedaban bien. Pero su cuerpo inmenso, rodeado de una simplicidad desnuda, me tentaba a imaginar sobre él un pasado tenebroso.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Felisberto Hernández. "El Cocodrilo", *op. cit.*, t. III, p. 85.

<sup>92</sup> *Ibidem.*, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 243.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 236.

Probablemente, dicen los estudiosos, las mujeres miran o quieran tener mayor contacto visual que los hombres, pero una vez que han establecido dicho contacto, lo quieren mantener por más tiempo:

Las mujeres, por lo general, se sienten menos inhibidas a la hora de expresar lo que sienten y son más receptivas a las emociones de otros. Parece que no sólo dan mayor importancia a la información que se transmite a través de la mirada, información sobre las emociones, sino que tienen también una necesidad mayor de saber, especialmente cuando están con alguien que les agrada, cómo reacciona él o ella ante lo que están diciendo.<sup>94</sup>

De hecho, la persona que habla puede tratar de controlar el comportamiento del que escucha mediante movimientos oculares o hasta de impedir una interrupción evitando mirar a la otra persona, o también puede animarle a responder mirándolo con frecuencia. Los movimientos de los ojos, por supuesto, determinan qué es lo que ve una persona, como le ocurre al joven remero:

Además, aunque ella no me preguntaba nada sobre mi vida, en el instante de encontrarnos, levantaba las cejas como si se le fueran a volar, y sus ojos, detrás de los vidrios, parecían decir: "¿Qué pasa hijo mío?"<sup>95</sup>

Por supuesto que el comportamiento ocular no es la única clave de atracción; porque el mirar está directamente relacionado con el agrado, éste provocará una atención más prolongada en el objeto deseado.

---

<sup>94</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, pp. 95-96.

<sup>95</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, op. cit., t. II, p. 237.

Aunque el mirar prolongada o directamente es signo de agrado, también puede ser una manera de castigo, como sucede en el episodio de “Menos Julia”, cuando el amigo del protagonista ha osado alterar el ritual, casi sagrado, de palpar objetos en el túnel.

No olvidando las expresiones faciales, la proximidad, el contacto físico y lo que acompaña o rodea a la palabra hablada, Flora Davis y Pierre Guiraud coinciden en que a la mayoría de nosotros nos resulta más fácil decir ‘me gustas’ con el cuerpo, especialmente con los ojos, que con palabras, porque cuando dos personas se miran mutuamente, comparten el conocimiento de que les agrada estar juntas, o de que ambas están enojadas o sexualmente excitadas.

También existe un tabú de la mirada fija, pues siempre se ha creído que el contacto ocular prolongado es signo de atracción sexual. Según estudios recientes, se ha comprobado que casi todas las culturas desaprueban el mirar fijamente, sin embargo, algunas son más estrictas que otras. El psicólogo Silvan Tomkins hace énfasis en este asunto y afirma que la mayoría de las sociedades consideran tabú el exceso de intimidad, de sexo, o la expresión demasiado libre de las emociones.<sup>96</sup> El grado permisible varía.

El contacto ocular es importante porque se ha comprobado que intensifica la intimidad, expresa y estimula las emociones conformándose un elemento importante en la exploración sexual; veamos lo que piensa el remero de *La casa inundada*:

Esta señora Margarita me atraía con una fuerza que parecía ejercer a gran distancia, como si yo fuera un satélite, y al mismo tiempo que se me aparecía lejana y ajena, estaba llena de una sublimidad extraña.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Silvan Tomkins *apud* Flora Davis. *op. cit.*, p. 85.

<sup>97</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 255.

Es cierto que podemos leer el rostro de otra persona sin mirarla a los ojos, pero cuando los ojos se encuentran sabremos cómo se siente el otro, y a la vez, él sabe que nosotros conocemos su estado de ánimo, entiende nuestra solidaridad o nuestra indiferencia. Algo completamente cierto es que, “el contacto ocular nos hace sentir, vivamente, abiertos, expuestos, vulnerables”,<sup>98</sup> como se observa en este fragmento de “El Cocodrilo”:

Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repararla que si la gente lo hubiera sabido me hubiera odiado.<sup>99</sup>

La mayoría de los encuentros comienzan con un contacto visual y puede ser tan tentativo que el que mira “no necesita asumir la responsabilidad del contacto, contrariamente a lo que sucedería si el saludo fuera verbal”,<sup>100</sup> pues de muchas maneras se logra un entendimiento sensible y totalmente no verbal entre las dos personas que conversan.

El mantener la mirada a un determinado nivel y el establecer contacto visual o evitarlo puede cambiar el sentido de cualquier situación, aun cuando el contacto visual sea efímero, como generalmente lo es, pero el tiempo dedicado a mirar al otro transmite innumerables cosas y aunque los humanos tímidamente se entregan

---

<sup>98</sup> Flora Davis. *op. cit.*, p. 86.

<sup>99</sup> Felisberto Hernández, “El Cocodrilo”, *op. cit.*, t. III, p. 75.

<sup>100</sup> Flora Davis. *op. cit.*, p. 88.

al galanteo, no por ello dejan de hacerlo aún cuando se estén jugando “la vida o el físico”, como señala Flora Davis.

Vemos que la dueña de “El Balcón”, en medio de su locura, en repetidas ocasiones galantea con su invitado, actitud que posteriormente, tiene ‘severas’ consecuencias, pues causa el ‘suicidio’ de su ‘galán’:

Y a los pocos instantes llamaron suavemente a mi puerta. Pregunté quién era, y la voz de la hija me respondió:

-Soy yo; quiero conversar con usted.

Encendí la lámpara, abrí una rendija en la puerta y ella me dijo: -es inútil que tenga la puerta entornada; yo veo por la rendija el espejo, y el espejo lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta.<sup>101</sup>

También la señora Margarita coquetea sutilmente con su escritor, manteniendo el misterio de su persona como una especie de imán para atraerlo, además de que le había tomado simpatía, razón por la cual le había permitido acompañarla en ese tiempo:

el día que lo vi por primera vez en la escalera usted traía los párpados bajos y aparentemente estaba muy preocupado con los escalones. Todo eso parecía timidez; pero era atrevido en sus pasos, en la manera de mostrar la suela de sus zapatos. Le tomé simpatía y por eso quise que me acompañara todo este tiempo. De lo contrario, le hubiera contado mi historia enseguida y usted tendría que haberse ido a Buenos Aires al día siguiente.<sup>102</sup>

Es necesario apuntar que las personas en el galanteo son alentadas a mirarse fijamente, a mirarse entre sí, a tocarse, a olerse, a

<sup>101</sup> Felisberto Hernández. “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 71.

<sup>102</sup> Felisberto Hernández. *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 262-263.

palparse, a preguntar y a contestar sobre asuntos de carácter íntimo y a compartir sus emociones sinceras y abiertas, dice Flora Davis:

El cuasi-galanteo [...] debe relacionarse con momentos de real armonía, y con una sensación interna individual de agudeza, de bienestar y aun de excitación, sensación que asume un carácter totalmente distinto cuando la atracción sexual está involucrada.<sup>103</sup>

Jean Paul Sartre apunta que el contacto visual hace que todo eso sea tomado como real y nos hace directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano, con conciencia e intenciones propias.<sup>104</sup> Cuando los ojos se encuentran se presenta una clase especial de entendimiento de ser humano a ser humano, y así como los movimientos oculares pueden transmitir actitudes y sentimientos también expresan la personalidad puesto que algunas personas miran más que otras; dice Davis que “aquellos que por naturaleza son más afectuosos suelen mirar mucho”.<sup>105</sup>

La señora Margarita mira obsesivamente su alrededor como recordando y a la vez rememorando su pasado, a grado tal de sumergirse en sus recuerdos, sin buscarlo, y termina por dejarse llevar y disfrutar de su vida de agua:

Al amanecer fue a ver a solas el agua de la fuente para observar minuciosamente lo que había entre el agua y ella. Apenas puso sus ojos sobre el agua se dio cuenta que por su mirada descendía un pensamiento. (Aquí la señora Margarita dijo estas mismas palabras: “un pensamiento que ahora no importa nombrar”, y,

---

<sup>103</sup> Flora Davis. *op. cit.*, p. 37.

<sup>104</sup> Jean Paul Sartre citado por Flora Davis, *op. cit.*, p. 86.

<sup>105</sup> Flora Davis. *op. cit.*, pp. 93-94.

después de una larga carraspera, “un pensamiento confuso y como deshecho de tanto estrujarlo.) Se empezó a hundir, lentamente y lo dejé reposar. De él nacieron reflexiones que mis miradas extrajeron del agua y me llenaron los ojos y el alma.<sup>106</sup>

Un individuo puede expresar muchas cosas mediante sus movimientos oculares; si mira mucho *hacia otro lado* mientras escucha al otro, indica que no coincide con lo que el otro le dice. Si mientras habla vuelve los ojos *hacia otro lado* más de lo habitual, demuestra que no está seguro de lo que dice o que en algún momento desearía modificarlo.

Si mira a la otra persona mientras la escucha, indica que está de acuerdo con ella, o simplemente que le presta atención y que le interesa lo que está diciendo, que la conmueve o que la atrapa; aunque por otro lado, poniéndonos en el papel del hablante, si mientras habla mira fijamente a la otra persona, demuestra que le interesa saber cómo reacciona su interlocutor a sus afirmaciones y que está muy seguro de lo que dice.

Los personajes felisberteanos son seres que, para comunicarse, emplean su cuerpo, utilizando cada elemento como instrumento para expresar sus sentimientos, ya sean de agrado, desagrado, retinencia o atracción, puesto que con el rostro se expresa lo que es importante para el interlocutor.

Lo que aquí se destaca puede ser muy relevante para nuevas lecturas de la obra de Felisberto Hernández ya que estos seres, además de crear ambientes excepcionales, se apoyan en los movimientos del rostro, logrando crear -de alguna manera- un propio ambiente interno, utilizando el cuerpo -incluyendo manos, dedos,

---

<sup>106</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, op. cit., t. II, p. 249.

brazos, piernas, torso, cabeza- y el rostro -gesticulaciones- como mecanismos de comunicación.

## SEGUNDA PARTE

*La importancia de los objetos*

*Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps.*

GUSTAVE FLAUBERT

*Al llegar a la esquina de Suárez y Asensio, se sacaba su boinita, para saludar a una antigua glorietta cubierta de glicinas en primavera. Un día la hermanita le preguntó a qué se debía el saludo. Él respondió: "¡Estas son las cosas dignas de ser saludadas en el mundo!".*

FELISBERTO HERNÁNDEZ

## Capítulo 5

### LOS OBJETOS

La obra de Felisberto Hernández permite darnos cuenta de diversos aspectos de la vida cotidiana que, por lo mismo, suelen pasar inadvertidos: observar, escuchar y conocer a las personas, contemplar el ambiente, atender las palabras, los sucesos, las acciones y hasta el fijarse en esas cosas que, a simple vista, serían catalogadas sin importancia. Dentro de estos elementos hay algunos que se manifiestan de manera obsesiva como lo son los objetos, instrumentos que no permiten ser ignorados e incluso algunos, poco a poco, amenazan con apoderarse de la historia y, aunque otros ensayan con tomar el papel protagónico, la mayoría se asume como parte de un todo.

Me parece importante destacar que 'objeto' comúnmente equivale a 'cosa'. Según Antonio Millán-Puelles, "*objectum*, participio pasado de *objicio*, significa lo enfrentado, lo echado o puesto delante, frente a".<sup>1</sup> Así, en el lenguaje vulgar, 'objeto' es a menudo sinónimo de 'cosa' y, por lo tanto, apegándome a su raíz, es

---

<sup>1</sup> Antonio Millán-Puelles. *Teoría del objeto puro*, p. 105.

probablemente lo único que podría ‘enfrentar’ a los humanos consiguiendo que se vean tal y como son, con sus atributos, defectos y carencias.

Así, entendemos por objeto “algo que está ahí frente a nosotros”.<sup>2</sup> Precisamente porque algo está siempre presente, es muy probable que pueda surgir una peculiar relación como la que se establece entre los personajes de Felisberto Hernández y sus objetos.

Comúnmente se entiende por ‘objetos’ las cosas que están en el espacio, en el tiempo y que se ocupan en la vida cotidiana, en este caso me referiré a los que conforman la casa, como muebles, utensilios de cocina, decorativos, etcétera, por ello al hablar de objetos se deduce que son: “en primer lugar, ‘objetos concretos’; en segundo, ‘objetos que pueden pensarse aislados’ y, en tercero, ‘objetos que los hombres pueden conocer’ y, que son objetos para sujetos.”<sup>3</sup> Sin embargo, según la opinión de Millán, ese “objeto en tanto que objeto es realmente pasivo”,<sup>4</sup> y si esto se toma de manera literal puede pensarse que dicha opinión encierra la realidad del objeto, sin embargo, en su pasividad los objetos se encuentran con los humanos haciendo, a la vez, que estos humanos se encuentren consigo mismos y tomen conciencia de su realidad, sea cual sea.

Los instrumentos de Hernández escapan a este concepto tan ‘aparentemente’ distante porque éstos funcionan como un conjunto dentro de la casa, cada uno es importante por el hecho de estar ahí. La mayoría de ellos poseen cierto grado de funcionalidad y

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 108.

<sup>3</sup> Isidoro Reguera, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*, pp. 106-107.

<sup>4</sup> Antonio Millán-Puelles, *op. cit.*, p. 153.

practicidad, pues se supondría fueron creados para desempeñar funciones 'normales' de objetos, así encontramos los tenedores, las cucharas, los cuchillos, la mesa, la vajilla, las sillas, los sillones, el anaquel que ocupa el espacio más importante de la sala, entre otros instrumentos prácticos que requieren uso cotidiano. aunque también existen otros que sólo tienen una función decorativa, es decir, todos están organizados de acuerdo con nuestro gusto y comodidad.

Lo más viable sería que los objetos se describan dentro de un sistema de objetos prácticos, es decir, ser seres quizá puramente decorativos o serviciales, y no para cumplir funciones afectivas como las que desempeñan los instrumentos felisberteanos.

El buscar guarida en los seres o utensilios que nos rodean quizá no es nada nuevo pues cuando somos pequeños buscamos un refugio a nuestra imaginación, muchas veces lo volcamos sólo en nuestra mente, algunas otras en nuestros espacios que creemos o que ya hemos adoptado como muy personales o bien, en aquellos elementos que siempre han estado cerca de nosotros.

En efecto, dicho refugio ensayamos encontrarlo en nuestras cosas inmediatas, desde aquel lápiz con la goma ya un poco gastada que nos rehusamos a desechar, en la pluma que ya estaba por terminársele la tinta y no la queríamos tirar al bote de basura o en aquella libreta de tareas que guardaba nuestros primeros dibujos, entre otras decenas de objetos.

Dentro de la casa encontramos una guarida ya sea en las sillas, la mesa, el escritorio, el sillón por el que peleamos con nuestro hermano, el plato que preferimos, el florero que adorna la mesa de

centro de la sala, entre otros más que se encuentran distribuidos en el salón de manera armónica.

De esta manera, la relación que se va creando en la casa, con todo lo que en ella se encuentra nos permite saber que nada suele quedar aislado, porque estos instrumentos que poseen características tan particulares, interactúan diariamente con las personas y con sus dueños adquiriendo, con el tiempo, gran importancia.

Por ser los objetos caseros los que más pueblan las historias de Felisberto Hernández les prestaré particular atención, ya que se hacen notar innovando sus acciones, logrando que se voltee la mirada y los sentidos hacia donde ellos aparecen.

Respecto a estos singulares ‘personajes’ Ángel Riviére dice, en su libro *Objetos con mente*, que cuando se piensa en objetos, particularmente en los caseros, se suele hacer una división de estos en dos amplias categorías: de unos se puede pensar y decir que tienen mente; a otros no se les atribuye. De manera intuitiva, predicamos lo mental cuando decimos que algo percibe, cree, piensa, desea, sabe, recuerda, intuye o siente y “siempre que empleamos esos verbos para referirnos a algo, estamos atribuyendo mente”<sup>5</sup> y es probable concederles una especie de vida subjetiva como resultado de la cercanía con los humanos.

Jean Baudrillard, por su parte, sugiere una especie de socialización de estos componentes con base en el uso cotidiano,<sup>6</sup> aspecto muy claro en los relatos felisberteanos, pues la mayoría de las cosas que pueblan las historias funcionan como ‘seres sociables’.

---

<sup>5</sup> Ángel Riviére, *Objetos con mente*, p. 39.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 123.

ya que ellos aparecen inmersos en una especie de 'sociedad de objetos' y casi con el mismo código que se comunican entre ellos, se comunican con sus dueños.

No obstante que en estas historias son numerosos, cada elemento es identificado de manera particular, cada uno tiene su valor propio y lo más importante es que, como todo ser vivo, cada uno es individual y, además de su 'aparente' no-funcionalidad o inamovilidad. Su presencia es sobresaliente y esto no es sólo por su tamaño, pues su importancia no radica en la talla, sino en lo que sentimentalmente van representando y de lo que sentimentalmente se han ido impregnando.

Baudrillard nota que en los objetos puede haber una especie de organización, la más notable es la que realizan alrededor de un eje imaginario reflejo de la presencia "perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma"<sup>7</sup> con su estructura y categorizaciones aparentemente ordenadas.

---

<sup>7</sup> Jean Baudrillard, se refiere a la estructura tradicional de la familia cuya figura patriarcal funciona como eje y como máxima autoridad y, a la vez es, reflejo de una conducta porque la configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. Además que el interior burgués prototípico es de orden patriarcal.

Y aunque parezca extraña tal aseveración, Baudrillard insiste en que la casa entera lleva a su término la integración de las relaciones personales en este grupo cuya estructura es la relación patriarcal de tradición y de autoridad y cuyo corazón es la relación afectiva compleja que liga a todos sus miembros. Este hogar es un espacio específico que no se preocupa mucho por un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas. Cfr. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 13.

Además de esta visión basada en el modelo familiar, se ensaya una clasificación de objetos, ya sea de acuerdo con su talla o grado de funcionalidad, la materia que los compone, su textura, como Jean Baudrillard expone:

Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos ya sea su forma, su duración, el momento del día en que aparecen (presencia más o menos intermitente), la materia que transforman [...] Ahora bien, todo objeto transforma alguna cosa y [posee cierto] grado de socialización en el uso (privado, familiar, público, indiferente, etc).<sup>8</sup>

Estas son sólo algunas formas sugeridas de cómo podrían clasificarse estos componentes, en el caso de un conjunto que se halla en mutación y expansión continua.<sup>9</sup>

Indudablemente los objetos van simulando una especie de sociedad con características muy humanas porque, como ya se mencionaba, incluso se pueden basar en la estructura familiar.

Por lo demás, estos entes pueden tener gusto y estilo, así como no tenerlo, pero "la 'falta de estilo' es, en primer lugar, una falta de espacio, y la funcionalidad máxima, una solución desdichada en la que la intimidad, sin perder su cierre, pierde su organización

---

<sup>8</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 1-2.

<sup>9</sup> Por ser tan numerosos los objetos felisberteanos hasta se podría pensar en hacer una clasificación de ellos dependiendo del momento del día en que aparecen o que se "animan", quizá por su estructura, por su funcionalidad o por su no-funcionalidad, por su importancia, etcétera, pero esto sería demasiado aventurado porque todos son tan distintos que me reservaré el hecho de hacerlo, sólo quiero definir sus características, resaltar su importancia y sus atributos.

interior"<sup>10</sup> y en el fondo, tienen tan poca autonomía como cualquier miembro de una sociedad.

Esto nos muestra que la coexistencia de los objetos en una casa en particular y en los espacios felisberteanos es verdaderamente posible, puesto que sus diferencias no les impiden convivir de manera armónica ni tampoco hacen que se enfrenten unos a otros como sucede entre humanos.

La comunicación que se da entre los objetos es a través de un mismo lenguaje, de un mismo código. Ellos pueden contemplarse como intermediarios entre ese mundo, aparentemente, 'muerto' y el 'vivo', estableciéndose así dentro de un sistema, algunas veces contradictorio puesto que se oscila precisamente entre el mundo móvil y el inerte; "el mundo móvil es aquel que se crea por el contacto con los seres vivos y el mundo inerte donde [ellos] son presentados sólo como elementos decorativos".<sup>11</sup>

Los utensilios de Hernández son peculiares: se presentan como personajes que no pueden extraerse de su mundo ni de su entorno, y aunque hay unos que son decorativos, también hay otros que se presentan como personajes autónomos funcionando con respecto a los pocos seres que los rodean.

Para describir este fenómeno, Immanuel Kant dice que la organización de los objetos tiene dos vertientes:

el uno, cuando el objeto es considerado en sí mismo (prescindiendo de la manera de intuirlo), y el otro cuando es vista la forma de la intuición del objeto.

---

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

forma que no ha de ser buscada en el objeto mismo, sino en el sujeto al que aparece, pero que, no obstante, compete efectiva y necesariamente al fenómeno del objeto.<sup>12</sup>

Pero debemos entender que esta 'intuición del objeto' no es más que una característica atribuida por sus dueños y es una forma que no ha de buscarse en éste, sino que se buscará en el sujeto que ase o aprehende el fenómeno. En el caso de los instrumentos de Hernández, esos personajes-amos son parte esencial en su desempeño.

Dichos objetos pueden captar su propio fundamento y en su misma condición hay mecanismos congruentes de sensibilización "por lo oculto que las constituye, y [...] porque en el fondo de ellas está el misterio porque todas ellas participan de él y lo son en cierta medida",<sup>13</sup> como en este fragmento de "La casa de Irene":

Y sin embargo, en su misma espontaneidad está el misterio blanco. Cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos.<sup>14</sup>

Quizá hay unos seres más sensibles que otros cuya sensibilidad hace que establezcan un entendimiento con los utensilios, que los convierten en una especie de intermediarios entre los objetos y los demás sujetos; esto sucede en "El Balcón", donde la protagonista

<sup>12</sup> Immanuel Kant, *apud* Antonio Millán-Puelles, *op. cit.*, p. 115.

<sup>13</sup> Isidoro Reguera, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*, p. 68.

<sup>14</sup> Felisberto Hernández. "La casa de Irene". *Obras completas*, t. I, p. 39.

tiene la función de mediadora entre el balcón y el pianista que llega de visita. Todo ese quehacer humano, y aun lo no humano, puede consistir en describir y vivir ese misterio, en develar esa especie de “fondo íntimo del que vive el hombre y todo”,<sup>15</sup> así es como el hombre tiene la suficiente fuerza para hablar del ‘misterio magno’, como lo llama Isidoro Reguera, porque de muchas maneras se lo permiten su propia alma y su propio cuerpo.

Los muebles se miran, se molestan, se disgustan y se envuelven en una unidad y en diversos rangos jerárquicos. En este espacio privado cada mueble y cada habitación se reviste de una ‘dignidad simbólica’, características claramente expuestas en el cuento de “El Balcón”:

Ya empezaba a explicar por qué el piano no era tan amigo suyo como el balcón, cuando el anciano salió casi en puntas de pie.

Ella siguió diciendo:  
-El piano era un gran amigo de mi madre.<sup>16</sup>

La importancia de un objeto es diferente para cada uno de los habitantes, vemos que el balcón muestra dignidad al ‘dirigirse’ a su dueña como resultado de sus atenciones, ya que es ella quien lo ha dotado de ‘insospechadas cualidades’. Por supuesto, el balcón tiene una categoría más alta que el tenedor, la silla, el jarrón que se encuentran en el comedor e incluso el piano de la madre muerta y este grado es dado por la protagonista que vive y seguramente

<sup>15</sup> Isidoro Reguera, *op. cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *Obras completas*, t. II, p. 62.

moriría por su balcón. De esta manera, el padre de la chica narra el episodio de la caída y la actitud de su hija ante el hecho:

Anteayer había una tormenta y a la tardecita nosotros estábamos en el comedor. Sentimos un estruendo, y enseguida nos dimos cuenta que no era la tormenta. Mi hija corrió para su cuarto y yo fui detrás. Cuando llegué, ella ya había abierto las puertas que dan al balcón, y se había encontrado nada más que con el cielo y la luz de la tormenta. Se tapó los ojos y se desvaneció.

-¿Así que le hizo mal esa luz?

-¡Pero, mi amigo! ¿Usted no ha entendido?

-¿Qué?

-¡Hemos perdido el balcón! ¡El balcón se cayó!  
¡Aquella no era la luz de un balcón!

-Pero un balcón...

Más bien me callé la boca. Él me encargó que no le dijera a la hija una palabra del balcón.<sup>17</sup>

Otro caso se da en el túnel, espacio creado en la quinta del relato de "Menos Julia", donde se han reunido gran cantidad de objetos de todos tamaños, olores y texturas,

Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos. También tocaré las caras de las muchachas y pensaré que no las conozco.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *ibidem.*, p. 73.

<sup>18</sup> Felisberto Hernández. "Menos Julia". *Obras completas*. t. II, p. 94.

Y a pesar de que todos están allí colocados para un fin común, que es el de causar placer al dueño, cada uno de ellos tiene una colocación y un grado diferente. La cabeza de Julia, que en este caso es componente del ritual, tiene más valor que los otros elementos como el pollo, el ventilador e incluso está acomodada de manera diferente con respecto a las otras chicas, personajes del mismo cuento.

En los relatos de Hernández, las casas son objetos con diferente categoría y a pesar de ser también instrumentos, tienen un valor diferente, ya que ellas resguardan a los demás seres-objetos que las habitan. Sin embargo, las casas viejas son más importantes para los personajes felisberteanos porque ellas siempre dan la impresión de tener recuerdos de infancia porque, en la mayoría de las historias, los niños protagonistas crecen en esas casas añejas que huelen a sueños, principalmente a recuerdos, que les son transmitidos por las personas mayores que crecieron allí y a través del mobiliario ya estropeado.

Las casas no tienen estructuras comunes, las habitaciones no están separadas de manera tradicional; por ejemplo en "El Balcón", la casa está en un nivel más bajo que la banqueta; en *Por los tiempos de Clemente Colling*, la casa con sus habitaciones corridas se convierte en una enorme pieza; en "Menos Julia" la estructura es amplia con cuartos oscuros y escaleras que crujen, piezas amplias que simulan ser el espacio perfecto para una sala o un comedor. Pero ningún espacio se ocupa para su fin, además se acondiciona un sótano como túnel para realizar un juego táctil; en la casa de Celina en "Nadie encendía las lámparas", ninguna persona enciende las lámparas a pesar de ser de los objetos que más pueblan la sala -único sitio

definido de aquel inmenso espacio-; y en *La casa inundada*, una casa precisamente es comprada para convertirla en una ‘pequeña Venecia’, como la llama Graciela Monges Nicolau,<sup>19</sup> y andar por ella en lancha; de igual manera, la casa de la abuela en “La pelota” todas ellas rebasan esa idea funcional que dista mucho de la proyección habitual.

Las habitaciones se abren, se comunican y a la vez se fragmentan y liberalizan. Las hojas de las ventanas, como sucede en “El vestido blanco”, ya no son esos orificios impuestos a la irrupción del aire y de la luz que vienen desde el exterior a posarse sobre los objetos e incluso a transformar su físico, sino que ahora esos instrumentos parecen tener más condición y personalidad, resplandecen desde su interior cubiertos siempre por cortinas blancas que las revisten y cubren del frío. En este espacio todos, tanto hombres como objetos, interactúan libremente pues se han liberado de la forma que los encerraba, así como de la imagen que los concebía como seres puramente inertes.

Como podemos percibir, se está hablando de cosas versátiles y lo importante es subrayar cómo todos están sentimentalmente impregnados, cómo su desenvolvimiento es de manera diferente y, sobre todo, el por qué su importancia en el desarrollo de los relatos.

---

<sup>19</sup> Graciela Monges en *Felisherto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard* llama así al espacio que la señora Margarita, protagonista de *La casa inundada*, ha creado para honrar sus recuerdos y la memoria de su marido desaparecido.

La mayoría de los objetos caseros del universo felisberteano, son meramente prácticos puesto que no se hace mención de artículos lujosos como autos, joyas ni fastuosas residencias. Algunos están exentos de sus funciones originales, varios son sólo decorativos y otros plenamente misteriosos. Lo cierto es que todos los objetos cobran una especie de animación al estar en contacto con los humanos, es así como dejan de contemplarse como simples instrumentos para convertirse en 'seres' que pueblan y viven cada historia e incluso van ocupando un lugar protagónico, como veremos de manera más explícita en el siguiente capítulo.

## Capítulo 6

### LA ANIMACIÓN DE LOS OBJETOS

Los seres y los objetos felisberteanos viven como uno solo, uno influye al otro e indudablemente hay una relación muy estrecha, están ligados y por ello, los objetos pueden cobrar, en esta complicidad, un valor afectivo, pues,

los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un 'alma', es lo que hace que sean 'nuestros', pero es también lo que constituye la decoración de una mitología tensa, la decoración ideal de un equilibrio neurótico.<sup>20</sup>

En el hogar hay un espacio específico que no se preocupa por tener un ordenamiento 'objetivo' porque los muebles y los objetos, de acuerdo con Baudrillard, tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma.

Precisamente Felisberto Hernández en sus relatos alude que los objetos poseen un alma y, en algunas ocasiones, es difícil concebir a

---

<sup>20</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 102.

sus personajes sin sus objetos, esto se ve claramente con la protagonista de “El Balcón”, pues su balcón no se puede concebir como algo con cierta ‘vida’, de manera independiente esto es, sin su dueña. Dice el narrador: “Su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él”,<sup>21</sup> es así como vemos que este balcón por sí solo es un simple instrumento que participa en la decoración de la casa.

Isidoro Reguera en *Objetos de melancolía*, apunta sobre este aspecto y, queriendo explicar este fenómeno, que “igual que el alma está oculta en el cuerpo, hay un mundo espiritual que se esconde en éste que vemos”,<sup>22</sup> refiriéndose a los utensilios caseros, desde luego.

En este mundo felisberteano los objetos poseen actitudes, llegan a transformar realidades o sentimientos, incluso se habla de que son poseedores de un ‘alma’ o hasta un ‘pequeño espíritu’ que bulle y anuncia la manifestación de energías latentes. Es así como “su percepción compleja lo integra en la marea de objetos liberados de finalidad utilitaria o práctica [...] los objetos se convierten en cajas de sorpresas”,<sup>23</sup> cuya liberación de funciones originales es real.

Algunos instrumentos pueden dar la apariencia de animarse, de personalizarse, sin dejar de lado que esta animación, de la cual se habla es, probablemente, sólo un valor simbólico. Sin embargo, en este proceso de animación o de personalización, Baudrillard sostiene que la conciencia es lo que no podría personalizarse en un objeto, puesto que:

---

<sup>21</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 64.

<sup>22</sup> Isidoro Reguera. *op. cit.*, p. 66

<sup>23</sup> Enriqueta Morillas, “Prólogo” a *Nadie encendía las lámparas*, pp. 31-32.

se personaliza en una diferencia porque ésta, remitiendo a una idea de singularidad absoluta (el 'modelo'), permite remitir simultáneamente al significado real, que es el de la singularidad absoluta del usuario, del comprador o [...] del coleccionista.<sup>24</sup>

Por lo tanto, la función de personalización no se puede tomar únicamente como un valor añadido, porque al nivel de esta función, que es la del objeto 'personalizado', fundado en la exigencia individual, cuyas razones pueden estar basadas en las carencias individuales, hay un sistema de diferencias propio del sistema cultural.

Por otra parte, Baudrillard apunta que, definitivamente, el objeto puede confirmarse como el animal doméstico perfecto porque:

Es el único 'ser' cuyas cualidades exaltan mi persona en vez de restringirla. [...] El objeto es lo que más se presta a ser 'personalizado'. [...] El objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales, sino las imágenes deseadas. En pocas palabras, es un perro del que no queda más que fidelidad.<sup>25</sup>

Y con esta perspectiva, el objeto -dice Maurice Rheims- es para el hombre una suerte de 'perro insensible' que recibe las caricias de sus amos y las devuelve a su manera o, más bien, las remite como si fuese un espejo, que no proyecta las imágenes reales, sino las

---

<sup>24</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 164.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

imágenes deseadas.<sup>26</sup> Así vemos que la chica de “El Balcón”, que quiere ser amada, pero en medio de su aparente locura y por su imposibilidad de salir y conocer chicos, vuelca todos sus sentimientos en su balcón.<sup>27</sup>

Dentro del sistema cultural, del cual se habla, está la publicidad; Baudrillard apunta que:

La publicidad nos quiere hacer creer que el hombre moderno ya no siente necesidad de sus objetos, que lo único que tiene que hacer es operar entre ellos como técnico inteligente de las comunicaciones.<sup>28</sup>

Sin embargo, difiero en algunos aspectos con ello porque muchas veces la publicidad añade a los objetos un valor singular que sin ello no podrían ser lo que son, que es el ‘calor’.

Veamos el siguiente ejemplo donde un simple instrumento como la estufa, que era ya un aparato, un objeto completa y objetivamente material, de pronto reunió en los anuncios publicitarios las funciones de calefacción y de cocina y conservó una determinada presencia simbólica; sin embargo, después, todas estas funciones se separaron analíticamente y

se dispersaron en aparatos especializados, cuya síntesis ya no es la síntesis concreta del ‘hogar’ sino

---

<sup>26</sup> Maurice Rheims *apud* Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 101.

<sup>27</sup> Los objetos de Hernández son fieles a sus amos y en algunas ocasiones se comportan groseramente con los invitados, en un acto de celos.

<sup>28</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 26.

abstractamente de la energía que las alimenta (gas o electricidad).<sup>29</sup>

Y ese 'calor' que estrictamente era producido por el gas o por la electricidad se fue sustituyendo por el término de 'calor' notando la acepción que en lo afectivo cobra esta palabra.

Es evidente que el destino del objeto no es, de ninguna manera, ser poseído y usado, sino solamente el de ser producido y comprado. O dicho de otra manera, estos instrumentos no se estructuran en función de las necesidades, ni de una organización más racional del mundo, sino que se sistematizan en función exclusiva de un orden de producción. Por lo que, para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva de alguna manera *signo*, es decir, *exterior* a una relación que no hace más que significar o representar las relaciones personales. El objeto tiene siempre una singularidad absoluta y:

la posesión del objeto 'raro', 'único', es evidentemente el fin ideal de la apropiación; pero, por una parte, la prueba de que tal objeto es único, jamás se llevará a cabo en un mundo real y por otra parte la subjetividad se las arregla muy bien sin esto.

La calidad específica del objeto, su valor de cambio, pertenece al dominio cultural y social, su singularidad absoluta, por el contrario, es algo que tiene como campo el ser poseído por mí, lo cual me permite reconocerme en él como ser absolutamente singular.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*, nota 16, p. 54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

El hombre se conoce a través de sus objetos, estos instrumentos -sobre todo los muebles- tienen, además de su función práctica, una tarea primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario, son depositarios de sentimientos como el agua que inunda la casa de la señora Margarita o los elementos que forman parte sustancial del túnel en “Menos Julia”; todos éstos son reflejo de una visión del mundo de Felisberto Hernández.

El concepto de objeto según Hartmann, tiene un carácter equívoco por ser el concepto de algo que se halla, por una parte, vinculado indisolublemente al sujeto y que, por otra parte, no depende de él.<sup>31</sup>

Pero se trata, según declara el propio Hartmann, “de una ambigüedad sólo aparente”, porque el utensilio se comporta como inseparable del sujeto que lo conoce y esa indisoluble vinculación al sujeto puede afectar al instrumento, pero exclusivamente como objeto.

Dice Ángel Riviére que: “En realidad, las personas son *prototipos* de la categoría de objetos (*Fm*). Lo son menos los animales, y cuanto menos complejos son, más se alejan del *filum* humano”.<sup>32</sup>

Felisberto muestra que en esta sociedad de objetos existen las jerarquías como orden social, cada uno llega a adquirir un estatus, pues al igual que los seres vivos, estos elementos suelen ordenarse por categorías mostrando que no todos tienen la misma.

<sup>31</sup> Hartmann, *apud* Antonio Millán-Puelles, *Teoría del objeto puro*, p. 113.

<sup>32</sup> Ángel Riviére en *Objetos con mente*, p. 41, explica que *Fm* se refiere a aquellos objetos que poseen mente o algunas de las funciones llamadas mentales, esto lo mencioné en el primer capítulo de este estudio.

Normalmente uno está en un lugar privilegiado sobre los demás por el trato especial que reciben de sus dueños, estos instrumentos poseen una personalidad propia como seres vivos e incluso se les ha dotado de valores tan importantes como la dignidad.

Estas dos características, de dignidad y rango jerárquico son claramente reflejadas en el cuento “El Balcón”, pues éste siempre muestra dignidad y por supuesto, una categoría más alta que el tenedor, la silla, el jarrón e incluso el piano de la madre muerta, y este grado de importancia es dado por la protagonista que vive y seguramente moriría por su balcón.

En “Menos Julia”, Julia-persona e incluso Julia-objeto tiene una categoría más alta que las demás personas que funcionan como objetos en el túnel, e incluso la importancia de Julia-persona y objeto es superior a la de los demás elementos -animados e inanimados-.

El mundo de Felisberto es, precisamente, un mundo que se puebla de objetos, algunos modernos, la mayoría ya pasados de moda. Baudrillard dice que el objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un ‘retrato de familia’ en la narrativa felisberteana

Es en la forma concreta un objeto “donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo”,<sup>33</sup> así nos encontramos con valijas que pertenecieron al abuelo, con casas viejas, sillas de todas épocas y estilos que causan simpatía:

Pensaba que de aquellas casas viejas habían salido los que construyeron las otras, más nuevas, que no

<sup>33</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 85.

mostraban los techos, que parecían como hijas de las más viejas, pero que ya tenían simpatía de tiempos largos.<sup>34</sup>

Sus largas giras por las ciudades provincianas, los innumerables conciertos y su paso por los cafés montevideanos hacen de Felisberto Hernández, en su soledad, un conocedor de los objetos por lo que, estos sirven para presentarnos el valor y el afecto que los protagonistas tienen por ellos, esos objetos que dan la impresión de cobrar vida propia y que, sin embargo, no pueden separarse totalmente de los humanos, quienes muestran una absoluta complicidad y confianza con ellos debido a la estrecha convivencia.

La mayoría de los artículos que viven en los relatos de Felisberto Hernández son seres del recuerdo, seres que rodearon la infancia del autor, no son desconocidos ni tampoco son muy diferentes de los que acompañaron la existencia “del joven de clase media, que vivió en la primera mitad del siglo, en un Uruguay que muy tardíamente abandona su candor y su provincianismo”.<sup>35</sup>

Lo que me parece conveniente destacar es que estos objetos comienzan a personalizarse cuando tienen contacto físico con sus dueños y ese acercamiento da la apariencia de tratar, precisamente, con un humano, es así como el protagonista de “El Balcón” describe la actitud de la chica: “Después se levantó y pidiéndome permiso se fue al balcón; al llegar a él, le puso los brazos desnudos en los vidrios como si los recostara sobre el pecho de otra persona”,<sup>36</sup> el

<sup>34</sup> Felisberto Hernández, “La casa nueva”, *Obras completas*, t. I, p. 110.

<sup>35</sup> Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández, del creador al hombre*, p. 11.

<sup>36</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 63.

narrador puede ver a ese balcón como lo que es, como un ser inerte y como simple adorno de la casa, pero al observar la efusividad de la chica, la visión del narrador se transforma y esa actitud tan llena de sentimientos hace que él pueda concebir al objeto como si en verdad se tratase de un ser vivo.

En este mundo felisberteano, los objetos se animan, tal pareciera que adquirieran vida; una vida ligada a “una significación válida para el personaje y el autor literario”.<sup>37</sup> Una vida propia que el personaje concibe, gracias a ese ser que lo ha creado y lo ha puesto enfrente de todos, cuya realidad está basada en sus recuerdos de infancia. En dichos relatos, las cosas u objetos son respetados y nunca se atentará contra su ‘real imprecisión’<sup>38</sup> puesto que ello significaría desvirtuarlos y el objetivo es lo contrario, ensalzarlos.

Los objetos son seres que por sus actitudes parecen estar humanizados e incluso en este universo, cabe la posibilidad de que ya hayan existido, como lo intuye la chica de “El Balcón”:

Hacía un rato, cuando nos hallábamos en la habitación de la hija de la casa y ella no había encendido la luz - quería aprovechar hasta último momento el resplandor que venía de su balcón- estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, ellos se

---

<sup>37</sup> Norah Giraldi, *op. cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> ‘Real imprecisión’, es un término que utiliza Felisberto Hernández cuando describe algunas de las características de los objetos advierte que por poseer su propia personalidad dentro de su ‘mundo de objetos’ se pueden concebir como reales, pero por ser parte de un mundo ficticio creado por los personajes pueden interpretarse como imprecisos. Por lo que, para Felisberto, sus objetos titubean entre lo real y lo fantástico.

acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir. Entonces ella dijo que los objetos adquirirían alma. A medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos), pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él.<sup>39</sup>

Ella piensa en posibles ‘vidas pasadas’ de los objetos o quizá en que “algunos de ellos antes habían sido otros”, y con esto se los dota de una creencia tan discutida y que es muy propia de los seres humanos, como lo es la reencarnación o hasta una especie de *dejavous*.

También es muy perceptiva y en su soledad ha tenido el tiempo suficiente para observar e imaginar lo que pudieron haber sido, e incluso, en su mente alienada, han sido esos instrumentos, por lo que, ante sus ojos, estos elementos van teniendo actitudes animadas e importantes transformaciones, por ello es que hasta se pueden concebir como seres independientes de los humanos.

A los ojos de los personajes, algunos objetos se comportan de manera tal como si fuesen humanos y, para describir su comportamiento, se utilizan términos que sólo se emplean con las personas, dice el narrador de “La casa de Irene”: “La pobre silla, a pesar del respeto y la seriedad que me había inspirado el día antes, ahora me resultaba de lo más idiota y servil”,<sup>40</sup> también encontramos ventanas abstraídas y envidiosas: “Ella amagaba a cerrar las ventanas

<sup>39</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 64.

<sup>40</sup> Felisberto Hernández, “La casa de Irene”, *op. cit.*, t. I, p. 41.

y nunca terminaba de cerrarlas. Ignoraba esa violenta necesidad física que tenían las ventanas de estar juntas ya, pronto, cuanto antes”<sup>41</sup>. Posteriormente hay una descripción del comportamiento de esas ventanas:

Como estábamos en invierno, pronto era la noche. Pero las ventanas no la habían visto entrar: se habían quedado distraídas contemplando hasta el último momento, la claridad del cielo. La noche subía del piso y de entre los muebles, donde se esparcían las almas negras de las sillas.<sup>42</sup>

En “El caballo perdido” el protagonista narra su experiencia de cuando tomaba clases de piano con la señorita Celina y ella se demoraba un poco más de lo previsto en llegar, lo cual le permitió tener bastante tiempo para entrar en relación íntima con casi todo lo que había en la sala: los cuadros, las carpetas amarillentas, los adornos sobre el piano, las sillas..., por lo que se va estableciendo una relación de complicidad con los objetos que era interrumpida cuando Celina llegaba: “los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado”.<sup>43</sup>

Jaime Concha dice que la modificación de conducta se produce como una llamada de atención a lo que se está suscitando, puesto que se ha establecido una relación importante entre estos objetos, habitantes naturales de la casa, y el niño visitante, quien después de

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>42</sup> *Ibidem.*, “El caballo perdido”, *op. cit.*, t. II, p. 18.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 11.

estar un tiempo a solas con ellos los reconoce experimentando al principio un trato amable.<sup>44</sup>

A esta conducta de complicidad y, a la vez, afectuosa es a la que seguramente el niño debe aliarse con gran disposición, si es que no desea permanecer ajeno a esta experiencia, por lo que todo ocurre “como si la presencia de objetos inmóviles en un espacio homogéneo creara una especie de armonía invisible que se asimila a la de los efectos musicales”.<sup>45</sup> Se trata, sin duda, de una relación equitativa y armónica como la que tienen las notas musicales en un pentagrama para formar una melodía.

Todo el espacio inspira confianza, todo está en completa armonía: primero entre los objetos mismos que seguramente ya se conocen de hace tiempo; segundo, entre estos instrumentos y las personas que viven en la casa y, tercero, entre dichos elementos y las personas que llegan de visita a la casa:

De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos, para una ceremonia que habían iniciado los ‘habitantes’ de la sala de Celina. [...] Enseguida quedaban aislados y se reconocían y se juntaban los que habían pertenecido a una misma sala; se elegían con un instinto lleno de seguridad.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Jaime Concha. “Los empleados del cielo: en torno a Felisberto Hernández”. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 47.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>46</sup> Felisberto Hernández. “El caballo perdido”, *op. cit.*, t. II, p. 39.

Seres cómplices que se han reunido en un mismo espacio, que se han reconocido y se han identificado. Esto también lo encontramos en “El Acomodador”, dice el protagonista:

A las pocas reuniones en el comedor gratuito, yo ya me había acostumbrado a los objetos de la mesa y podía tocar los instrumentos para mí solo. Pero no podía dejar de preocuparme por el alejamiento de los invitados.<sup>47</sup>

El protagonista se abstrae tanto al observar a esos utensilios que le resta atención a sus invitados; sin embargo trata de establecer una relación de igual a igual de la que surgen algunos seres que, después de un tiempo, quedan atrapados entre objetos, ya sea por afecto, por compañía o por admiración. Cada uno tiene sus razones y motivos para fundirse con ellos, como dice el protagonista de *Tierras de la memoria*:

Pero después de haber cerrado la puerta y de haber ensayado, silbando, la manera de estar solo, sentí que me empezaban a subir del cuerpo pensamientos descalzos. Tal vez hayan sido provocados por los objetos después que ellos quedaron encerrados conmigo. Además parecía que los objetos tenían algo de la sonrisa o de la benevolencia de sus dueños y hasta podía pensarse que se ofrecían. [...] Aunque aquellos objetos fueran ingenuos, yo ya había tenido la oportunidad de sospechar de ciertas inocencias.<sup>48</sup>

Y nos volvemos a encontrar con el tópico que ya mencionaba, respecto de que los objetos se vuelven espejo, pues reflejan a sus

<sup>47</sup> *Ibidem.*, “El Acomodador”, *op. cit.*, t. II, p. 77.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, *Tierras de la memoria*, *op. cit.*, t. II, p. 34.

dueños, en tanto a actitudes, carencias, temores y carisma.<sup>49</sup> Distinguimos cómo éstos van, incluso, reflejando sentimientos, además de “la sonrisa o benevolencia de sus dueños”, como lo dice Felisberto en *Tierras de la memoria*, y ahora ya no son seres ajenos a lo que sucede en su entorno ni tampoco se comportan como extraños ante lo que les sucede a sus amos.

Esta actitud compartida se modifica a tal grado que pueden adoptar un carácter uniforme e incluso idéntico “en una naturaleza indiferenciable que es lo característico de los productos de la industria [...] Por ello la cosificación de lo humano es tan visible”.<sup>50</sup>

Hernández realiza una inversión de estatutos entre objetos y seres vivos ya que de pronto éstos sirven como utensilios y como seres animados, al igual que las personas se prestan para parecer objetos en el túnel ofreciendo un placer táctil para que el amigo del protagonista pueda llevar a cabo el juego imaginativo dentro del cuento.

El remero-escritor en *La casa inundada* aparece como objeto y es identificado de acuerdo con la función única que cumple como depositario de recuerdos de la señora Margarita; más que como humano es un instrumento útil a la historia de la mujer, al igual que

---

<sup>49</sup> El sistema de los objetos puede integrar un mundo partiendo de sí mismos. Respecto de esto Agnes Sëller señala que “por mucho que el sujeto permece el objeto, por mucho que realice su propio yo asimilando el objeto a través del proceso de selección, el sujeto sigue siendo siempre sujeto y el objeto, objeto”. Sólo son un espejo fiel, donde nos contemplamos, porque ese OTRO es tan YO como nosotros. *Vid.* Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, p. 207.

<sup>50</sup> Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, p. 156.

el agua, la fuente y las budineras y es posible que todo pierda importancia sin la presencia de la señora.

Ella se entrega tanto a sus 'recuerdos de agua' que toda su vida, sueños y esperanzas quedan entregados a esa casa con piso acuático que se convierte en una forma de culto a su marido desaparecido:

Cuando la señora Margarita estaba por dormirse, tuvo un presentimiento que no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua. Pero sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua y por eso el agua insistía en mirar y que la miraran. Entonces la señora Margarita bajó de la cama y anduvo vagando, descalza y asombrada, por su pieza y el corredor; pero ahora, la luz y todo era distinto, como si alguien hubiera mandado cubrir el espacio donde ella caminaba con otro aire y otro sentido de las cosas. Esta vez ella no se animó a mirar el agua; y al volver a su cama sintió caer en su camisón, lágrimas verdaderas y esperadas desde hacía mucho tiempo.<sup>51</sup>

Tampoco el protagonista de "El Cocodrilo" se concibe sin sus medias y sus lágrimas, al principio, con fines comerciales, para conmovier a los clientes y lograr ser el vendedor más exitoso en la historia de esa tienda de ropa y después, como una forma de descargar una frustración oculta.

Hernández muestra personajes que quedan presos entre objetos, como Marisa en "El vestido blanco" ya que todos los componentes de su recámara la hacen prisionera de ese espacio que, por algún momento, había concebido como propio y que le brindaban plena seguridad:

---

<sup>51</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 248.

Ella me invitó a ir al balcón. Pero tuvimos que pasar por el espacio de esos lacayos de ventanas. [...] al rato de estar conversando y que se me había distraído el asunto de las ventanas, sentí que me tocaban en la espalda muy despacito y como si me quisieran hipnotizar. Y al darme vuelta me encontré con las ventanas en la cara. Sentí que nos habían sepultado entre el balcón y ellas.<sup>52</sup>

Objetos que quedan cautivos entre personajes, como los botellones de vino o los pianos; y objetos que quedan prisioneros entre objetos como las miles de muñecas de plástico en “Las Hortensias”; el protagonista de “El Cocodrilo” queda atrapado entre medias y lágrimas; y el de “El Acomodador” queda preso entre el piano y las butacas de un teatro:

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. [...] Mi turno en el teatro era el último de la tarde.<sup>53</sup>

El espacio es tan propio y tan determinado por dichos elementos que cualquier irrupción, por pequeña que parezca, será motivo suficiente para alterar la paz y estabilidad de estos instrumentos e, incluso, aunque esa calma sólo sea aparente, los dueños pueden tener en cuenta otras muchas funciones ya que éstas condiciones son atribuidas por ellos.

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*, “El vestido blanco”, *op. cit.*, t. I, p. 33.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, “El Acomodador”, *op. cit.*, t. II, p. 75.

La protagonista de “El Balcón” le ha entregado su alma de manera tan intensa que después de la caída de su inseparable compañero viene su propia caída.

Definitivamente ese balcón sólo contiene una vida intrínseca depositada en él por su dueña, al grado de ‘pensar’ que la chica ya le pertenece totalmente y, por ese sentimiento de posesión, al advertir la presencia de un supuesto rival amoroso, los celos harán que ‘se suicide’:

-¿Vio cómo se nos fue?  
 -Pero señorita! Un balcón que se cae...  
 -Él no se cayó. Él se tiró.  
 -Bueno, pero...  
 -No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado. [...]  
 -Yo tuve la culpa de todo. Él se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.  
 -¿Quién?  
 -¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón.<sup>54</sup>

Este episodio es narrado a través de los ojos de la chica, por lo que vemos cómo se le ha atribuido ‘pensamiento’, ‘amor’ y ahora ‘celos’, características propiamente humanas e implican sentimientos que, según los estudiosos, sólo son experimentados por los seres humanos.

Es esta tentativa lo que constituye el gozo de los celos, pues uno siempre siente celos de sí mismo. Los celos simbolizan a uno mismo, al que se guarda, al que se vigila y al que se disfruta. Uno no presta su automóvil, su pluma, sus artículos personales porque esto genera

<sup>54</sup> Felisberto Hernández. “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 74

una especie de celos; Baudrillard afirma que: “El objeto *es aquello con lo que hacemos nuestro propio duelo*, en el sentido de que simula nuestra propia muerte pero rebasada, simbólicamente, por el hecho de que lo poseemos.”<sup>55</sup>

Pero ¿por qué ciertos elementos de la realidad ficticia, creada por Hernández, sobreviven tan nítidos y sugestivos como verdaderos personajes de carne y hueso? La respuesta a esta interrogante podría ser aventurada si se pretende hacer de manera tajante, sin embargo, pienso que la explicación más coherente es porque estos objetos han sido rescatados de su mundo muerto, de su mundo inerte, por sus amos, quienes les han otorgado dignidad y grado superior que la de simples instrumentos, además de que se les han concedido innumerables características, pues:

Se les ha dotado de cualidades insospechadas, como por ejemplo, una recóndita psicología, una capacidad de comunicar mensajes y despertar emociones, que hacen de ellos, pese a sus cuerpos inmóviles, pétreos, ciegos y mudos, seres imbuidos de profunda animación, de secreta vida.<sup>56</sup>

Por ello, en los relatos de Hernández los objetos no son figuras aisladas, ya que crecen y se afirman a cada momento, además de que su presencia es recurrente, algunas veces un tanto obsesiva e incluso “amenazan con gobernar el universo ficcional”,<sup>57</sup> convirtiéndose en

---

<sup>55</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 111.

<sup>56</sup> Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, p. 150.

<sup>57</sup> Enriqueta Morillas, “Prólogo” a *Nadie encendía las lámparas*, p. 39.

verdaderas cajas de sorpresa que atraen, asombran y no engendran temor.

A cada instante somos testigos del respeto del cual gozan, pues casi nadie empuña con brusquedad un cuchillo o un tenedor porque se está consciente que estos instrumentos se pulsan con delicadeza, todos ellos viven y conviven estrechamente con sus compañeros y con sus dueños.

Mencionados algunas veces de manera apresurada, otras discretamente y otras más pormenorizada, los objetos tienen presencia en esta realidad, una presencia que no es desdeñable ni casual “y exige siempre del lector un mínimo de consideración, cuando no de aprecio, porque la palabra ha impuesto a esos elementos, junto con un valor estético, una especie de dignidad humana”,<sup>58</sup> esa ‘dignidad simbólica’ que se presume siempre, es característica de esos instrumentos que sobresalen en cada uno de los cuentos y que, repentinamente, parecen tomar el papel protagónico.

Los objetos muestran dignidad, dignidad que algunos humanos, con su rudeza, les hacen perder. De acuerdo con estas actitudes alevosas vemos cómo la sirvienta de “El Balcón” se dirige a estos instrumentos:

Pero al ser tomados por la enana, los objetos de la mesa perdían dignidad. Además el anciano tenía una manera apresurada y humillante de agarrar al botellón por el pescuezo y doblarlo hasta que le salía vino.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Mario Vargas Llosa. *op. cit.*, p. 155.

<sup>59</sup> Felisberto Hernández, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 65.

La actitud de la mujer y del anciano es tosca e indiferente y hace que estos seres se sientan abusados, además de mostrar un total desconocimiento al valor sentimental de estos instrumentos. La brusquedad está precisamente en el no afecto y en la indiferencia. En este espacio privado, cada cuadro, cada mueble, cada jarrón o cada habitación se reviste de una dignidad simbólica,

Llegó la enana con otra fuente y me serví con desenfado una buena cantidad. No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía, ni el de la casa que tenía encima, con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba todo con un lado de la casa.<sup>60</sup>

Los humanos tienen actitudes variadas con sus objetos y que, la mayoría de las ocasiones, no reconocen inmediatamente como alevosas. Una actitud desalmada sería la de despojarlos de su función original; dice el narrador de *La casa inundada*:

Tal vez había sido cruel con la fuente, discordándole el agua y llenándola con esa tierra oscura. Al principio, cuando pusieron las primeras plantas, la fuente parecía soñar con el agua que había tenido antes; pero de pronto las plantas aparecían demasiado amontonadas, como presagios confusos.<sup>61</sup>

Es así como la relación que se ha establecido entre sujetos e instrumentos, se convierte en un permanente diálogo que nos muestra una relación coordinada que da como resultado que estos

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>61</sup> Felisberto Hernández, *La casa inundada*, *op. cit.*, t. II, p. 162.

elementos de la realidad ficticia, creada por Hernández, formen ya parte de la vida de estos personajes pues ellos:

Han sido arrancados del mundo muerto de lo inerte y elevados a una dignidad superior; dotados de cualidades insospechadas, como, por ejemplo, una recóndita psicología, una capacidad de comunicar mensajes y despertar emociones, que hacen de ellos, pese a sus cuerpos inmóviles, pétreos, ciegos y mudos, seres imbuidos de profunda animación, de secreta vida.<sup>62</sup>

Los instrumentos de dichos relatos se rodean de una humana dignidad, esto al principio podría causar alguna sorpresa, porque en la 'realidad real' es difícil concebir dicho atributo, pero si nos sumergimos en la realidad felisbertiana esto es normal y comprensible, además de que en esa realidad son dotados de una especie de 'secreta vida', se distinguen como seres animados e incluso se intuye que algunos de ellos pudieron haber tenido una vida pasada accediendo a lo fantástico, de acuerdo con la apreciación de Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*.

Según Todorov, en cualquier texto fantástico “encontramos lo concreto como son los objetos, la luz, la imaginación, la imagen, por un lado; [y] por el otro, el pensamiento, las sensaciones como concepto abstracto”,<sup>63</sup> de esta manera, puede haber una clara oposición entre lo concreto que son los objetos, utensilios y demás instrumentos decorativos y lo abstracto que es el sentimiento

---

<sup>62</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 150.

<sup>63</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 79.

generado por la diaria convivencia. Concreto y abstracto, objetos y sentimientos; objetos y humanos, se pueden ver muy similares.

Los objetos gozan de espacio y libertad y se alcanza a percibir el placer y la seguridad que les produce vivir en esos lugares, además su presencia es fuertemente destacada, pero el autor no se apoya simplemente en su materialidad ni tampoco en sus peculiaridades, sino que “su importancia radica en su mera existencia”.<sup>64</sup>

Dichos atributos -dignidad, personalidad o espíritu- son otorgados por los amos, cuyos sentimientos sólo pueden ser consecuencia del aprecio que, con base en el uso cotidiano, se adquiere por las cosas; dice el protagonista de “La casa de Irene”:

La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad. La curva del respaldo, las patas traseras y su forma general eran de mucho carácter. Tenía una posición seria, severa y concreta. Parecía que miraba para otro lado del que estaba yo y que no se le importaba de mí.<sup>65</sup>

Pero esas sillas son inconfundibles a los ojos del visitante, a pesar de ser tan iguales:

La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: ésta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, p. 134.

<sup>65</sup> Felisberto Hernández, “La casa de Irene”, *op. cit.*, t. 1, p. 41.

<sup>66</sup> *Idem.*

El utensilio semeja al hombre como ser sociable cuya naturaleza sólo puede ser determinada por el lugar que ocupa en ese espacio y las funciones que realiza dentro de su comunidad de objetos.

La mayoría de estos elementos tienen tanto poder para intervenir en las acciones como los personajes mismos, y entre ellos no hay confusión, pues cada uno se asume como un ser exclusivo, con personalidad y no permiten se les generalice:

Los objetos son singularidades equívocas, perturbadoras, que no se dejan generalizar, integran series homólogas, en categorías aquietadas por la adjudicación de un significado estable. [...] Tienen tanto poder de intervención como las personas, son personajes capaces de acciones y pasiones.<sup>67</sup>

Los instrumentos que pueblan los relatos de Felisberto Hernández tienen tanta identidad como los mismos personajes, además de contar con características bien definidas.

Al poco tiempo yo ya había descubierto lo más primordial y casi lo único en el sentido de las dos hojas: las posiciones, el placer de las posiciones determinadas y el dolor de violarlas. Las posiciones de placer eran solamente dos: cuando las hojas estaban enfrentadas simétricamente y se miraban fijo, y cuando estaban totalmente cerradas y estaban juntas.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 379.

<sup>68</sup> Felisberto Hernández, “El vestido blanco”, *op. cit.*, t. I, p. 32.

Los objetos felisberteanos aparecen impregnados de historia y “contienen la vida de la memoria que las personas introdujeron en ellos”,<sup>69</sup> incluyendo recuerdos.

El contacto con estos utensilios es lo que hace que se libere esa vida escondida e incluso simulan que viven una propia, proponiendo, así, una novedosa forma de establecer relaciones entre el cuerpo y los distintos objetos ya integrantes de su vida. Pero también ellos son volubles, suelen cumplir con las imposiciones, a pesar de no estar de acuerdo:

yo me daba cuenta de que no me querían, de que no me miraban, de que cumplían resignadamente un destino impuesto por mí, pero sin recordar siquiera la forma de mi persona: si yo hubiera entrado en el ámbito de ellos, con seguridad que no hubieran conocido.<sup>70</sup>

Suelen mostrar su incomodidad cuando un humano interrumpe su privacidad:

Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra. Marisa estaba parada con la espalda casi tocando una de las hojas. Pero quedó poco en esta posición porque la llamaron de adentro. Al Marisa salirse, no sentí el vacío de ella en la ventana. Al contrario. Sentí como que las hojas se habían estado mirando frente a frente y que ella había estado de más. Ella había interrumpido ese

---

<sup>69</sup> Enriqueta Morillas, “Prólogo” a *Nadie encendía las lámparas*, p. 44.

<sup>70</sup> Felisberto Hernández. “El caballo perdido”, *op. cit.*, t. II, p. 40.

espacio simétrico llena de una cosa fija que resultaba de mirarse de las dos hojas.<sup>71</sup>

A los personajes-humanos llegan a intrigarles esos personajes-objetos, por ello siempre están en su pensamiento.

Percheros meditados, balcones celosos, escritorios burgueses, objetos ingenuos, luz desconfiada, agua inocente, todos ellos, habitantes del universo felisberteano, algunos nuevos, otros un poco más viejos, muchos antiguos, eso no importa ya tanto, lo que sí destaca es la actitud de sus dueños hacia ellos, gratitud, compañía, disgustos y a veces los humanos se comportan un poco compasivos con ellos: “‘Pero no le haga caso, es una pobre silla y nada más’ y la silla entre sus manos parecía avergonzada de verdad, ella sin embargo la perdonaba y la quería. [...] me pareció que las sillas entre ellas se entendían”.<sup>72</sup>

Los humanos pueden influir en las cosas y viceversa. Los límites de lo inerte y lo animado se desvanecen; y dentro de esa comunión entre dueños y objetos, el narrador elige a unos para describir a los otros, y a los otros para resaltar las características de los primeros. Sin embargo cada uno conserva su personalidad, ninguno es igual a otro, como todo en el universo, y aunque pertenezcan a un mismo género, una silla nunca será igual a la otra:

También me parecía entonces, que ellas se reían de mí, porque yo no me daba cuenta cuál era la que

---

<sup>71</sup> *Ibidem.*, “El vestido blanco”, *op. cit.*, t. I, pp. 31-32.

<sup>72</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido”, *op. cit.*, t. II, p. 42.

había visto primero, cuál era la que me miraba de reojo y cuál era de la que yo me había reído de ella.<sup>73</sup>

Describiendo humanos como objetos y a estos elementos como humanos es como el narrador convierte en uno solo a dos cosas diferentes, a dos realidades independientes y algunas veces hasta opuestas. Mientras el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como utilizador de estos instrumentos, aunque en realidad el sujeto esté siendo para sí mismo objeto.

La animación de los objetos es posible sólo si es contemplada a través de la mirada de los personajes. En medio de la alienación de los protagonistas, todo puede cobrar vida, todo parece posible, todo es considerable.<sup>74</sup> Pero si lo observamos en un plano más real, la vida de los objetos es sólo aquella que los humanos les otorgan; pueden haber muchos sentimientos, entre ellos un singular afecto por éstos, pero jamás podrán moverse ni actuar por sí solos.

Es así cómo a través de los ojos y de los hábitos de los protagonistas que estos objetos van perdiendo algunas de sus funciones para las que fueron diseñados, no obstante también hay muchos otros que sí realizan sus funciones originales, este particular fenómeno lo estudiaré más a fondo en el siguiente capítulo.

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Según Agnes Heller no puede haber alineación más completa que la que lleva a relacionarse con la otra persona completamente como un objeto -el sádico consigue placer tratando al sujeto como objeto, pero sigue siendo consciente de su carácter de sujeto-. *Vid.* Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, p. 125.

## *Capítulo 7*

### OBJETOS QUE NO REALIZAN SUS FUNCIONES HABITUALES Y OBJETOS FUNCIONALES

**E**n el mundo del surrealismo, ya sea en la pintura, escultura o en la literatura, con frecuencia los valores son invertidos, así lo divino baja a la Tierra, lo terrenal se eleva al infinito, lo claro se torna oscuro, el día repentinamente se convierte en noche, los objetos, incluso, pueden sustituir sus funciones originales, ya sea por otras e incluso hasta perderlas, lo inerte cobra vida, etcétera.

Felisberto Hernández se ha distinguido por ser parte de la vanguardia, en particular, por su notable cercanía con el surrealismo. Al modificarse los valores, tiempos o funciones se da la inversión de la función de algunos de estos objetos así, algunas veces, los objetos prácticos se tornan como tales, en otras, los objetos pierden practicidad, funcionalidad, llegando, incluso, a perder su empleo original.

### *Objetos exentos de funcionalidad*

Los objetos son concebidos como ‘generalidades equívocas’; este término es utilizado por Felisberto para definir, de alguna manera, la personalidad única de los utensilios que aparecen en su obra, porque a pesar de ser un conjunto de cosas que habitan una casa y hasta concebirse como ‘generalidades’, nunca podrán confundirse con los demás elementos de la habitación ya que no se dejan generalizar, cada uno es único, aunque pertenezcan, digamos, a la misma especie. Dice el protagonista de *Tierras de la memoria*: “La silla que tomé para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta”.<sup>75</sup>

Estos objetos tienen “un espíritu que se enreda entre las cosas y queda apresado por éstas. Por eso los objetos tienen tanta importancia”,<sup>76</sup> el tema de las cosas e instrumentos con ‘espíritu’ o las cosas animadas son un tópico muy recurrente en la obra de Hernández. Los objetos tampoco se dejan instrumentar, no quieren convertirse en ‘simples’ artefactos manejados por un operador, no se resignan a una condición servil y no son rebajados a mantenerse rígidos en su universo de ‘cosa útil a otros’, sino que son tan sujetos e individuales como cualquier otro personaje. De tal manera, todo objeto tiene dos funciones: una, la de ser utilizado y otra, la de ser poseído,

---

<sup>75</sup> Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*, *op. cit.*, t. II, 25.

<sup>76</sup> José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, p. 133.

la primera pertenece al campo de la totalización práctica del mundo para el sujeto, la otra al de una empresa de totalización abstracta del sujeto por él mismo, fuera del mundo. [...] En el límite, el objeto estrictamente práctico cobra un *status* social: es la máquina. A la inversa, el objeto puro, desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un *status* estrictamente subjetivo. Se convierte en objeto de colección. Deja de ser tapiz, mesa, brújula o chuchería para convertirse en ‘objeto’.<sup>77</sup>

Estos instrumentos dejan de ser ‘cualquier cosa’ para convertirse en ‘objetos’, situación relevante al identificar que ello involucra algo más, implica otras características probablemente más elaboradas o quizá hasta evoca recuerdos, en el caso específico de los personajes felisberteanos.

Y en esta dualidad que relaciona la utilidad con lo objetivo y la posesión con lo subjetivo se encuentran estos objetos, algunos son funcionales como los botellones, las mesas, las lámparas, en algunos de los diversos pianos que aparecen en sus historias; otros son sólo admirados como las ventanas, los vidrios de colores, los sombreros verdes de alas anchas, las jarras. Algunos más, son despojados de sus funciones como las sombrillas, la fuente, las personas que funcionan como objetos al juego táctil y que están distribuidas a lo largo del túnel, las regaderas o las budineras que llevan a cuesta velas encendidas.

La presencia de estos instrumentos o utensilios y su función en el curso de los relatos es uno de los aspectos “que permiten situar mejor los supuestos de visión del mundo que [Felisberto Hernández]

---

<sup>77</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 98.

emplea”,<sup>78</sup> Felisberto Hernández es así, con sus énfasis y sus omisiones, del mismo modo que esta visión de los objetos

es correlativa al proceso de progresiva estetización, que es posible detectar en todos los movimientos de vanguardia del siglo XX. Estetización significa aquí, más que otra cosa, extirpación del uso práctico de los objetos en su plasmación literaria.<sup>79</sup>

Y es así cómo esa visión literaria de estos elementos que componen los relatos de Hernández hace que varios queden exentos de casi toda practicidad puesto que dichos instrumentos no siempre realizan su función ‘habitual’, entendiendo esto como seres meramente prácticos y/o serviles. Respecto de ello dice Saúl Yurkievich:

Los personajes hernandeanos no instrumentan el mundo, no son inventores o transformadores de la realidad, no son operadores ejecutivos [...] los objetos aparecen exentos de practicidad [...] los objetos, antes personalizados, apenas si se subordinan a una función utilitaria, su condición de utensilios es ocasional. Despojados del sometimiento instrumental, constituyen presencias enigmáticas.<sup>80</sup>

En este universo, los objetos son liberados de una especie de prisión; prisión que los encerraba en un mundo meramente utilitario

---

<sup>78</sup> José Pedro Díaz. *op. cit.*, p. 133.

<sup>79</sup> Jaime Concha, “Los empleados del cielo: en torno a Felisberto Hernández”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 73.

<sup>80</sup> Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 377.

y esa libertad que ahora tienen hace que ellos queden cubiertos “por una nueva simpatía”.<sup>81</sup>

Los personajes felisberteanos no transforman realidades, sino que poco a poco van inventando la propia, ya que para ellos rara vez hay un mundo exterior, casi siempre se mueven en su mundo interno y es el que, quizá, más importa; es ahí donde los objetos juegan otro papel: su papel. Tampoco están interesados en cambiar el mundo, ya que, generalmente, se conciben como transformadores de su propia realidad.

Dentro de estos objetos que han sido extraídos de su mundo original se encuentran esas sombrillas de “El Balcón” que están extendidas sobre el largo pasillo de esa casa húmeda y oscura, que sorprenden por ser tan numerosas, dice el narrador:

Me sorprendió ver, en el largo corredor, un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo. Enseguida el anciano me explicó:

- La mayor parte de estas sombrillas se las he regalado yo. A ella le gusta tenerlas abiertas para ver los colores. Cuando el tiempo está bueno elige una y da una vueltita por el jardín. En los días que hay viento no se puede abrir esta puerta porque las sombrillas se vuelan, tenemos que entrar por el otro lado.<sup>82</sup>

Es claro que la mayor parte del tiempo las sombrillas son despojadas de su función original, ya que fungen como seres vivos que adornan el largo pasillo. Las han transformado en ‘plantas’

<sup>81</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido”, *op. cit.*, t. II, p. 22.

<sup>82</sup> *Ibidem.*, “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 61.

decorativas “cuyos matices se desplazan en sus torrentes imaginativos”.<sup>83</sup> Frecuentemente los personajes modifican sus hábitos por un objeto, en este caso las sombrillas, y en esta misma historia, gradualmente la protagonista modifica su vida por su balcón.

Este tipo de transformaciones se suscitan frecuentemente, puesto que de la misma manera las teclas del piano se convierten en colmillos; el balcón y todo lo que lo compone, como los vidrios de colores y las cortinas se convierten en resguardo; el piano se convierte en simple adorno que ocupa el centro de la pieza; el agua es transformada en refugio de soledad y recuerdos; los árboles, plantas, y todos los demás elementos que se encuentran a lo largo del camino rumbo al túnel e incluso los que se encuentran en su interior, en “Menos Julia”, se convierten en remedios de una ‘enfermedad’:

Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. La noche iba a ser muy oscura; mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos al túnel con el recuerdo de todo lo que la luz había confundido antes de irse.<sup>84</sup>

Además del recuerdo de esos elementos que se encuentran, el placer va en aumento en el cuento porque ya en el túnel, espacio principal, se han dispuesto los objetos y las personas que sirven como mecanismos útiles para el ‘juego imaginativo’, de tal manera que ninguno de los participantes debe sospechar su colocación.

---

<sup>83</sup> Graciela Monges, *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, p. 108.

<sup>84</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia”, *op. cit.*, t. II, p. 98.

Las casas también sufren mutaciones; algunas se transforman en grandes teatros, una de ellas se convierte en una 'pequeña Venecia', que parecería inhabitable, además de no tener una división tradicional entre cada habitación, es más, la misma casa es una gran habitación; también hay casas que, dentro de sus limitaciones, son transformadas en hoteles, restaurantes e incluso en conventos. Algunas se convierten en especie de cuevas por la falta de luz, como en "Nadie encendía las lámparas" o la casa de Clemente Colling, y en este último caso es entendible, pues la misma casa se convierte en analogía de su dueño, quien, en sus ojos tiene esa misma carencia.

Hay una fuente que aparenta ser una isla, esas budineras que adornan el agua y las regaderas que modifican su función original y son empleadas para hacerla mover, siempre compañeros, los espejos, los cigarrillos, los percheros, las palabras y las ideas:

Iba siendo más feliz a medida que mis pensamientos palpaban todos mis sentimientos y me encontraba a mí mismo. Ya no sólo no era otro, sino que estaba más sensible que nunca: cualquier pensamiento, hasta la idea de una jarra con agua venía lleno de ternura. Amaba mis zapatos, que estaban solos, desabrochados y siempre tan compañeros uno al lado del otro.<sup>85</sup>

Muchos de los objetos felisberteanos han sido extraídos de su mundo y se les ha exceptuado de funcionalidad, como ya lo ejemplificaba. Todo cobra importancia porque a pesar de cambiar su función sirven de apoyo para el desarrollo de las historias y para resaltar, de alguna manera, las características tan peculiares de los protagonistas, sean sus carencias, miedos, inquietudes y hasta esa

especie de locura e incluso a algunos se les ha concedido el poder de cambiar el curso de la historia.

Hay un mundo de valores invertidos que indudablemente nos hace pensar en esas características vanguardistas y no obstante, otros sí desempeñan su función original para la cual fueron creados.

### *Objetos funcionales*

Originalmente las cosas fueron creadas para facilitar la vida de los humanos, para ser funcionales y apoyarse en ellas, utilizarlas de acuerdo con los fines particulares de cada persona y para realizar necesidades primordiales.

En los relatos de Hernández vemos que el principal y, quizá único objetivo del tenedor, es apoyar para degustar los alimentos, los botellones para contener vino, el tren o el automóvil son útiles para transportarse, entre muchos otros que apoyan y favorecen las labores domésticas, profesionales, médicas, etcétera. Esto es una prueba de la funcionalidad que los objetos tienen en cada uno de los espacios que pueblan, además el objeto funcional, dice Jean Baudrillard, es el objeto real, pues:

a pesar de los valores de colocación y de ambiente, el sistema entero descansa en el concepto de funcionalidad. Colores, formas, materiales, colocación,

---

<sup>85</sup> Felisberto Hernández. *Tierras de la memoria*, op. cit., t. II, p. 44.

espacio, todo es funcional. Todos los objetos pretenden ser funcionales.<sup>86</sup>

Respecto a este sistema funcional Baudrillard destaca las siguientes características de los objetos funcionales:

*a)* Un *rebasamiento* del sistema tradicional en sus tres aspectos: función primaria del objeto, pulsiones y necesidades primarias y relación simbólica entre el uno y el otro.

*b)* Una *negación* simultánea de estos tres aspectos solidarios del sistema tradicional.

De esta manera:

*a)* La coherencia del sistema funcional de los objetos proviene de que éstos (y sus diversos aspectos, colores, formas, etcétera) no tienen valor propio, sino una función universal de signos.

*b)* La presencia perpetuamente rebasada de la naturaleza (de modo mucho más coherente y exhaustivo que en todas las culturas anteriores) confiere a este sistema su valor de modelo cultural y su dinamismo objetivo.<sup>87</sup>

Baudrillard hace la anotación de que los utensilios tienen ya una función básica que está entre sus necesidades primarias y, entre estas destaca una especie de 'relación' entre ellos, quizá por pertenecer a la misma 'especie'.

Los objetos juegan un papel universal de signos; siempre hay una cercanía o convivencia con alguno de ellos. Fueron creados por

<sup>86</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 71.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 71-73.

el hombre y, lo fueron para ser máquinas solamente; para ser funcionales, prácticos y para apoyar a los humanos en sus necesidades cotidianas.

En algunas ocasiones los objetos felisberteanos se comportan como objetos, realizando su función de instrumentos serviles, apoyando a la armonía de la mesa y de la casa en general. Son sujetos de la mirada de otros y así:

Ser entonces, objetos o sujeto de la mirada aparece como una alternativa más que importante. Ser lo primero, objeto de la mirada de otros, supone privarse de la facultad de invención de la propia, convertirse en vehículo de sentidos dados hacia receptores ajenos (y, muchas veces, inclusive, nada interesados en la actuación); [...] suscitando [así] nuevos momentos del relato en el que, necesariamente, son convocados los objetos.<sup>88</sup>

Son seres que siempre son nombrados y el lograr la atención de los demás, los 'complace' sobremanera. Se percibe una característica muy humana, pues, como podemos ver, les gusta sentirse atendidos, admirados y requeridos a cada oportunidad que se presenta y no sólo aquellos que sirven como materiales decorativos como los jarrones, las lámparas, los cuadros o los manteles, sino también a esos objetos prácticos como los relojes, las vitrinas o los pianos.

La mayoría de los objetos funcionales, como las sillas, los platos que en sus 'caras lisas' se sirven las ensaladas, los tenedores que se empuñan para desgarrar la carne, los jarrones que, a pesar de tener caderas, sirven para contener el agua que alimenta a las flores, la

---

<sup>88</sup> Graciela Monges, *op. cit.*, p. 137.

libreta donde la protagonista de “El Balcón” escribe sus poemas, los botellones que contienen el vino, la ropa, las mesas, las paredes, las puertas, etcétera. La mayoría de los objetos funcionales, decía, son distinguibles tanto por su valor sentimental como por sus singulares atributos.

Vemos que el camino que, para converger ahí, han seguido todos los objetos ha sido muy diverso, pero lo que verdaderamente importa es que han llegado hasta allí y afortunadamente:

Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echarían los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca.<sup>89</sup>

Estos instrumentos que parecerían eternamente errantes han encontrado colocación y, cuando llegan a establecerse en su lugar pueden ser ocupados efectivamente para lo que fueron creados:

Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos, pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio.<sup>90</sup>

Los objetos, como simples instrumentos, suelen enfrentarse a una que otra adversidad dependiendo del tipo de personas con

---

<sup>89</sup> Felisberto Hernández. “El Balcón”, *op. cit.*, t. II, p. 63.

<sup>90</sup> *Idem.*

quienes se encuentren. Algunas les hacen perder o lastimar su dignidad.

Se nos presentan unos objetos efusivos y cariñosos, y también unos que son inmutables y no se 'alteran' ante las muestras de afecto de sus amos. Otros, por el contrario, buscan incansablemente el reconocimiento y aprobación a cada acción que realizan, tienen características muy humanas pues, a través de la mirada de sus dueños, se percibe que cada uno tiene su personalidad y su carácter.

Sin embargo, a pesar de parecer original el tema de los instrumentos que son imaginados con una especie de 'vida subjetiva' y los humanos que son concebidos como objetos, esto no es nuevo, pues dice Vargas Llosa, "en Chateaubriand los árboles y los lagos se humanizan; en Flaubert, la alegría y la nostalgia se vuelven cosas",<sup>91</sup> así, la inversión absoluta, la manera de representar el paisaje, el hombre y su interrelación con los objetos, todo ello es lo que en algún momento acerca y asemeja a Felisberto con dichos escritores; sin embargo parte de su originalidad está, precisamente, en esas diferencias.

Hernández, con su peculiar estilo, describe sus impresiones en boca de los personajes que imaginan, interpretan y fantasean ante lo que se encuentran, como en este fragmento de "Las Hortensias":

Entonces pensó en castillos abandonados, donde los muebles y los objetos, unidos bajo telas espesas, duermen un miedo pesado; sólo están despiertos los fantasmas y los espíritus que se entienden con el vuelo

---

<sup>91</sup> Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, p. 144.

de los murciélagos y los ruidos que vienen de los pantanos<sup>92</sup>

En muchos escritores los objetos siempre están presentes y, aunque raras veces interfieren tan obsesivamente como en los relatos de Hernández, no obstante esa ‘tan aparente simple’ presencia, llegan a apoderarse de los protagonistas de los relatos e incluso de la historia misma.

Los objetos prácticos son tan importantes como aquellos que han perdido la función original para la que fueron creados;<sup>93</sup> lo que no podría asegurar es si lo son más o menos. El hablar de los objetos funcionales es importante pues son la antítesis de lo fantástico porque están más ubicados en el plano de la realidad; realidad que, por otro lado, no deja de ser inquietante y que distingue la cuentística felisbertiana. Los personajes usan sus objetos de manera “normal”, como la chica del balcón cuando toma una de sus sombrillas y da un paseo por el jardín; pero en algunas ocasiones aquéllos hacen perder a éstos su uso convencional (esta misma chica utiliza las sombrillas como adornos del pasillo, como “plantas de invernáculo”) y este segundo uso nos hace percibir una especie de alienación mental que padecen los personajes.

---

<sup>92</sup> Felisberto Hernández, “Las Hortensias”, *op. cit.*, t. II, pp. 193.

<sup>93</sup> Este tipo de objetos que han perdido su función práctica formarían parte de lo fantástico. Cfr. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*; Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica* y Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento y Morfología del cuento. Vid supra* el apartado “Objetos exentos de funcionalidad”.

En este mundo felisberteano algunos de estos instrumentos son prácticos, otros sólo son decorativos y algunos otros pierden su funcionalidad. Sin embargo todos son importantes, todos se convierten en vehículos de los sentidos y en objeto de la mirada de los personajes. Así como los objetos prácticos destacan por su funcionalidad, los objetos exentos de funcionalidad mantienen la expectativa en el lector y así es cómo, poco a poco, van creando una atmósfera alucinada.

## CONCLUSIÓN

*Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos. Cuando los ojos parecen estar ausentes porque su mirada está perdida y porque la inteligencia se ha retirado de ellos por unos instantes y los ha dejado vacíos, y mientras los pensamientos de la cabeza deliberan a puerta cerrada, los pensamientos descalzos suben por el cuerpo y se instalan en los ojos. Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada y parecen víboras que hipnotizan pájaros.*

FELISBERTO HERNÁNDEZ

**E**s cierto que Hernández no se puede leer como escritor de vanguardia ni como escritor plenamente fantástico o como escritor modernista como de pronto se sugiere, quizá es una armónica conjugación de todos estos elementos porque

La desconcertante obra de Felisberto Hernández, [es] resistente a una definición unívoca o precisa, se presta a una diversidad de enfoques y suscita en el lector y en el crítico el ser calificada como 'fantástica', 'surrealista', ['misteriosa'], 'esperpéntica', 'mágica' o 'maravillosa'.<sup>1</sup>

La consideración más común cuando se habla de Felisberto Hernández, es que se trata de un escritor fantástico, sin embargo, pienso que no se le puede llamar plenamente fantástico, porque si

---

<sup>1</sup> Graciela Monges. *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, pp. 9-10.

bien cuenta con rasgos de este tipo, también tiene rasgos modernistas, románticos y sobre todo vemos que la fantasía es su principal arma,<sup>2</sup> la fantasía está presente en muchos de sus relatos:

Todo ello viene a demostrarnos que la obra de Felisberto Hernández no tiene un significado unívoco.

Que su naturaleza extraña, desconcertante y misteriosa permite que cada lector, incluyéndome a mí misma, lea a Felisberto Hernández de una manera diferente.<sup>3</sup>

Podemos encontrarnos con un personaje que rememora su vida cuando fue caballo en el cuento “El caballo perdido”, o uno que imagina que la mujer de la cual está enamorado es una enorme vaca, en el relato “Úrsula”, y aquél que crea muñecas de hule parecidas a su esposa en “Las Hortensias”, o también resulta singular ese

---

<sup>2</sup> Se dice que la fantasía es el lenguaje del azar, la imaginación es el lenguaje de la construcción que no sólo no desdeña, que no sólo considera o incluye, sino que se enamora del azar. La imaginación es el lenguaje de la razón que juega a ser azar, que, como un buen actor, es razón y es azar. De allí que el arte, según se ha dicho, habite las fronteras de lo real y lo irreal, de -podríamos decir- lo formado y lo informe, entendiendo por esto la acción del hombre sobre la naturaleza, como una necesidad material de expresar el ser de la naturaleza, como una necesidad digamos material de expresar el ser de la naturaleza. Regularidad y caos, en exacto -y desde luego imaginario- equilibrio, son la sustancia, queríamos decir la esencia, de lo artístico. Unidad amorosa de la vida y la muerte, el lenguaje del arte que es el más claramente imaginativo, es, también, el del instante que se sabe, a la vez, eternidad e instante, y el de la eternidad que reconoce en sí la fugacidad, que dice adiós a lo precedero. *Vid.* Ricardo Yáñez, “Habitación deshabitada”, *La Jornada semanal*, núm. 177, 7 de febrero de 1988.

<sup>3</sup> Graciela Monges, *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, pp. 9-10.

personaje que tiene una ‘enfermedad’ de la cual no quiere sanar en “Menos Julia”; entre otros más, con distintas singularidades.

Felisberto es un escritor de imágenes, así se concibe, no explica nada, todo está sugerido de una manera sutil, así:

Las imágenes más logradas y de un fino poder de sugerencia. [...] no explican las cosas, sino que simplemente las sugieren, brindándole al lector un secreto que le permite intuir o conjeturar interpretaciones. Sus imágenes acceden a una ordenación misteriosa de los seres y de las cosas en las que lo cotidiano y lo excepcional llegan a un punto en que pueden ser la misma cosa.<sup>4</sup>

Hernández siente una atracción natural hacia lo extraño y hacia lo misterioso, tiene la capacidad “de percibir y capturar lo indescifrable que se convierten en valiosas constantes de sus cuentos”,<sup>5</sup> pues despliega tales capacidades para crear esos climas misteriosos que instaura una dimensión mágica de la realidad, y en particular de su realidad, sin embargo, todo ello lo hace sin apartarse de lo cotidiano, así:

La sensación de desconocimiento, de ir a la deriva, común a muchos relatos de Hernández, es parte del misterio que los envuelve. Desentrañar este misterio, o lo que implica, es acercarse a las claves más importantes de nuestro autor, al centro de su obra.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Graciela Monges, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> Blanca Luz Pulido Varela, *Aproximaciones al misterio en siete relatos de Felisberto Hernández*, p. 67.

El reto que su obra brinda es aún mayor: intentar penetrar dentro de la dimensión mágica, visionaria y poética de sus relatos.

Como hemos señalado a lo largo del trabajo, los personajes son seres que actúan y se conducen de extrañas maneras. Todos los protagonistas tienen algún tipo de rareza con respecto al comportamiento 'normal', lo cual, de muchas maneras, hace que sufran una incapacidad de adaptación a la sociedad. Dice Rocío Antúnez:

El dinamismo de sus relatos radica en la oposición entre dos fuerzas: la del mundo interior -la locura, el sueño, el deseo- que puja hacia afuera para objetivarse; y la del mundo exterior -la circunstancia "real"- que invade los límites internos del individuo.<sup>7</sup>

Dicho conflicto se percibe al interior de los protagonistas, la dualidad aparente entre su mundo interior y el mundo que los rodea, los hace caer en un aislamiento, quizá no deseado, pero requerido -la chica de "El Balcón" o la señora Margarita e incluso el protagonista de "Menos Julia"- . En la misma vida de Felisberto Hernández, la soledad es un aspecto que caracteriza su existencia y que sin duda queda impregnado en su obra. Pero no se trata de una soledad angustiante ante una situación de abandono, sino como dice Saúl Yurkievich, es una soledad que le permite encerrarse en un mundo de recuerdos que actúa como refugio ante el desamparo provocado por el presente "el repaso del pretérito asociado a ciertos objetos, le

---

<sup>7</sup> Rocío Antúnez, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, p. 105.

permite desatenderse de los momentos actuales y sentirte feliz por algunos instantes”.<sup>8</sup>

Él tenía el oficio de levantar polleras. A las señoras les descubre sus piernas gordas y llenas de arrugas que, según él, en nada se comparan a la suave textura y firmeza de las patas de los muebles y que tanto le complace observar.

Su vida es contemplada en medio de teatros, conventos o escuelas donde es invitado a ofrecer conciertos, esas son las atmósferas recurrentes de Hernández. La reiteración de estas ideas y escenarios en su literatura y en su correspondencia, confirma que su obra literaria es en gran medida autobiográfica, pues estos lugares persistentes los que lo acercan a las personas; a pesar de gustar de la soledad, estos lugares lo alimentan y es ahí donde surgirán los temas, personajes e historias para que esa ‘planta’ -como les llama a sus cuentos- vaya creciendo enriquecida con sus vivencias y empapada con su imaginación.

Ese mismo conflicto y esa notable alienación mental es lo que los hace refugiarse en sus objetos, dotarlos de cualidades insospechadas e incluso concederles una secreta vida. Hemos visto cómo los personajes son capaces de modificar su vida, cambiar sus hábitos e incluso sacrificar su felicidad con tal de seguir disfrutando del placer que les brindan esos objetos. Sus personajes son capaces de volcar su alma al objeto, por lo que, como dice Ida Vitale, su “rareza puede transgredir los límites de la realidad”<sup>9</sup> a grado tal que una vez que están inmersos en su fantasía la continúan hasta el final.

---

<sup>8</sup> Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 187.

<sup>9</sup> Ida Vitale, “Felisberto Hernández signos y secretos”, p. 501.

En medio de su locura los personajes van dotando de misterio a esos objetos, a esos seres que incondicionalmente los acompañan.

Los objetos caseros son los que más abundan en su hábitat y en sus mentes; hay instrumentos recurrentes como el piano, la mesa, las sillas, las ventanas y los vidrios que las componen, los botellones que contienen vino, los tenedores y los manteles. Todos son objetos sencillos, no hay artículos lujosos como autos, joyas o grandes mansiones.

Vimos como, casi todos, los objetos adquirieron un valor afectivo. Nos dimos cuenta que se vive por ellos y observamos como se va dando una gradación en la que el afecto va de menos a más en el reconocimiento de ellos. Dice Mur, protagonista del cuento llamado precisamente, "Mur":

Bueno, una noche yo estaba muy aburrido y después de haber tomado una botella de vino vi la vida con luz difusa y desde otra distancia; entonces sentí ternura por las casas, las mesas, los árboles y muchas otras cosas.<sup>10</sup>

Los objetos felisberteanos son peculiares y recurrentes, a cada momento sabemos el placer que causan y lo importantes que son. Poco a poco fuimos conociendo su aspecto "físico": apreciamos cómo las jarras volcaban sus caderas, reconocemos las patas firmes y lisas de las sillas y de las mesas.

Los personajes de Felisberto poseen una especie de locura, locura que se refleja en su comportamiento hacia sus objetos, primero; y hacia los demás personajes que los rodean, en segundo

---

<sup>10</sup> Felisberto Hernández, "Mur", *Obras completas*, t. III, p. 139.

lugar. Esa alienación también se refleja en su postura corporal, en cada uno de sus movimientos y en cada una de sus gesticulaciones.

De dos puntos aparentemente distantes como lo es el estudio de los objetos, sus comportamientos y sus aparentes mutaciones; y del estudio del lenguaje no verbal puedo concluir que ambos son complementarios ya que uno es el que me llevó al otro, pues comencé por observar que los personajes felisberteanos eran distintos por el afecto desmesurado que otorgaban a los objetos que poblaban las historias. Ellos se admitían de manera distinta puesto que daban la impresión de que eran autónomos, de que se comportaban independiente de sus dueños, sabiendo, incluso de que eran ellos quienes les daban esa especie de vida y que éstos se animaban sólo a través de sus ojos.

Esta observación me permitió ver cómo los protagonistas se comportaban con sus objetos y la forma cómo se comunicaban, es así como pude observar que los personajes se dirigían a sus objetos de manera no verbal, esto es que, para expresarles su afecto los abrazaban, los tomaban con delicadeza e incluso los observaban por largo rato. Poco a poco fui descubriendo que más allá de las palabras había ese otro lenguaje que no podía pasar inadvertido porque si bien estas conductas expresaban una especie de alienación de los protagonistas también expresaban una particular forma de comunicación.

Las conductas no verbales expresan mucho de esos personajes pues Felisberto Hernández los ha dotado de cualidades que apoyan su lenguaje verbal y que, en algunas ocasiones, llegan a sustituirlo.

El cuerpo de los protagonistas es en sí, una forma de comunicación, así como los movimientos con las manos, la mirada fija, como un claro signo de alguna alteración mental. Estos

comportamientos provocan misterio y algunas veces se quisieran develar los secretos escondidos detrás de esos cuerpos intrigantes. Dice Francisco Lasarte:

Es evidente que ‘misterio’ y ‘secreto’, tal como lo implican las palabras mismas, aluden a una realidad oculta y elusiva que trasciende lo cotidiano y que, por lo tanto, es difícil definir mediante la lógica de un lenguaje ordinario.<sup>11</sup>

Otra característica que me parece importante destacar de la obra felisbertiana son las lágrimas; el llanto que se ha convertido en una forma de comunicación; en el caso del protagonista de “El Cocodrilo”, encontramos una profunda frustración y aunque hemos podido ver que las lágrimas pueden confundir, hay diversas razones por las cuales se derraman. Puede haber lágrimas de victoria, lágrimas de orgullo, de emoción o, en este caso, de frustración, de una profunda angustia, sin embargo, algunas pueden ser violentas; el llanto en sí, es una especie de violencia ya que puede usarse como una forma de chantaje o para causar lástima.

Los cuentos de Felisberto Hernández son predominantemente visuales y hay una enorme riqueza sensible de su universo donde lo importante es el detalle. Algunos críticos han señalado que su mundo es como un espectáculo; dice Blanca Luz Pulido que “la efectividad de las imágenes [felisbertianas] se deben en gran medida a su cercanía con la expresión poética”,<sup>12</sup> es así como parte de los objetos

---

<sup>11</sup> Francisco Lasarte, “Misterio y memoria en Felisberto Hernández”, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 60.

<sup>12</sup> Blanca Luz Pulido Varela, *Aproximaciones al misterio en siete cuentos de Felisberto Hernández*, p. 128.

para describir a sus sujetos y de circunstancias comunes para describir y crear su universo, así todo es ocupado para instaurar una nueva realidad, pues pareciera que

El mundo de Felisberto Hernández es un túnel por el que intenta reconocer qué y quién está ahí, frente a uno e incluso dentro de uno, ya que, como lo veremos, lo externo y lo interno no se distinguen en forma decisiva.<sup>13</sup>

Felisberto Hernández, como dice Graciela Monges, se embarca en la difícil, y no menos complicada tarea de aprender y aprehender la realidad, de recrearla, asirla y cuestionarla, regresándola no como la toma, sino ya 'procesada' felisberteanamente y en cuyo universo los objetos son fieles y leales compañeros:<sup>14</sup>

Los objetos son lo único existente cuya coexistencia es verdaderamente posible, puesto que sus diferencias no los enfrentan unos a otros, como es el caso de los seres vivos, sino que convergen dócilmente hacia ellos y se suman sin dificultad en la conciencia.<sup>15</sup>

Felisberto Hernández nos muestra un universo poblado de objetos que "interesan como percepciones, como alimentos del misterio de ese mundo que los necesita, pero no para apoderarse de ellos, sino para hacerlos suyos",<sup>16</sup> con diferentes usos y con diversas características que forman parte de un universo de misteriosos

---

<sup>13</sup> Lucien Mercier, "Felisberto Hernández: el cuento y el cuerpo", *Texto Crítico*, p. 115.

<sup>14</sup> Graciela Monges Nicolau, *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, p. 17.

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 102.

personajes inmersos en un mundo que incluso parece rondar la locura.

Vemos que lo imaginario muchas veces se convierte en algo más importante y que la realidad no consigue desplazarlo.

En las historias felisberteanas no hay enfrentamientos violentos, gritos o sobresaltos, tampoco hay enojos prolongados; es un mundo lleno de fantasías, locura, misterio, sueños, viajes y objetos que nunca se desafían; el mérito de la creación está en otra parte.

Felisberto Hernández nos presenta a sus peculiares personajes que crean e incluso habitan su propio ambiente, pero que también crean otro mundo, otra atmósfera en su mundo interno y que más allá de utilizar un lenguaje verbal, que podría ser el más común, ellos logran comunicarse a través de sus movimientos corporales, utilizando como apoyo las manos, los brazos, el rostro, la mirada, etcétera, a través del lenguaje llamado no verbal que tan pocas veces percibido.

---

<sup>16</sup> Blanca Luz Pulido Varela, *Aproximaciones al misterio en siete relatos de Felisberto Hernández*, p. 70.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, t. I, *Primeras invenciones, Por los tiempos de Clemente Colling*, 4ª edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, 198 pp.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, t. II, *El caballo perdido, Nadie encendía las lámparas y Las Hortensias*, 4ª edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, 263 pp.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, t. III, *Tierras de la memoria, Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, 4ª edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, 297 pp.

\_\_\_\_\_, *Nadie encendía las lámparas*, edición de Enriqueta Morillas, Madrid, Cátedra, 1993, 193 pp. (Letras Hispánicas, núm. 361)

\_\_\_\_\_, *Novelas y cuentos*, selección, edición y estudio preliminar de José Pedro Díaz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, 416 pp.

## BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

ANTÚNEZ, Rocío, *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, México, Katún, 1985, 152 pp.

\_\_\_\_\_, *Felisberto Hernández. Del infinito al estornudo*, Tesis, México, Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Letras Iberoamericanas, UNAM, 1983, 216 pp.

ARANGUREN, José Luis, *La comunicación humana*, Madrid, Editorial Tecnos, 1986, 249 pp.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 97-156. (Colección Mayor. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, núm. 1)

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, traducido por Francisco González Aramburu, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969, 229 pp.

BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 525-816.

- BERLO, David K., *El proceso de la comunicación*, Buenos Aires, El Ateneo, 1971, 239 pp.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2ª edición, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1994, 222 pp.
- CALVINO, Italo, “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández” en Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 3-5.
- CORTÁZAR, Julio. “Carta en mano propia” en Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. ix-xiv.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo” a Felisberto Hernández, *La casa inundada y otros cuentos*, selección de Cristina Peri Rossi, Barcelona, Editorial Lumen, 1975, pp. 5-9.
- COTELO, Rubén. *Narradores uruguayos. Antología*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, pp. 7-9 y 31-32.
- DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, traducido por Lita Mourglier, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 261 pp.
- DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, 2ª edición, Montevideo, Editorial Arca, 1991, 196 pp.

\_\_\_\_\_, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo, Editorial Planeta, 1999, 277 pp.

\_\_\_\_\_, "Estudio preliminar" en Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 125-128.

ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983, 256 pp.

FELL, Claude, "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández" en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, traducido por Luis Enrique Delano Díaz, México, SEP, 1976, pp. 89-101. (Sep-Setentas, 268)

FERRÉ, Rosario, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, FCE, 1986, 99 pp.

FROMM, Erich, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, traducido por Noemí Rosenblatt, México, Paidós, 1990, 128 pp. (Colección Paidós Studio, núm. 7.)

GIORDANO, Alberto, *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández y Manuel Puig*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1992, pp. 1-58.

- GIRALDI DE DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, 127 pp.
- GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco, *Los cinco sentidos*, México, Verdehalago, 2002, 140 pp.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo, *Aperturas sobre el extrañamiento. Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 121 pp.
- GUIRAUD, Pierre, *El lenguaje del cuerpo*, traducido por Beatriz Padilla Salas, México, FCE, 1986, 117 pp.
- HALL, Edward T., *El lenguaje silencioso*, traducido por Cristina Córdoba, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1989, 219 pp.
- HELLER, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, 2ª edición, México, Fontamara, 1989, 313 pp.
- LUTZ, Tom, *El llanto. Una historia cultural de las lágrimas*, traducido por Eunice Cortés, México, Taurus, 2001, 435 pp.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos, "Un viajero falsamente distraído" en *Literatura uruguaya*, t. 1, Montevideo, Cámara de Senadores, 1993, pp. 75-88.

\_\_\_\_\_, “La narración breve en el Uruguay”, en *Literatura uruguaya*, t. 1, Montevideo, Cámara de Senadores, 1993, pp. 313-320.

\_\_\_\_\_, “Las vanguardias literarias” en *Literatura uruguaya*, t. 1, Montevideo, Cámara de Senadores, 1993, pp. 169-194.

MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, 5ª edición, México, FCE, 1996, 734 pp.

MILLÁN-PUELLES, Antonio, *Teoría del objeto puro*, Barcelona, Ediciones Rialp, 1990, 836 pp.

MONGES NICOLAU, Graciela, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1994, 206 pp.

MORILLAS, Enriqueta, “Prólogo” a Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 11-66. (Letras Hispánicas, núm. 361)

OVIEDO, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericana del siglo XX. (1920-1980)*, “1. Fundadores e innovadores”, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 9-32 y 250-255.

\_\_\_\_\_, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3. "Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo", Madrid, Alianza Editorial, 2001, 583 pp.

\_\_\_\_\_, "En la órbita de lo fantástico: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Felisberto Hernández, Virgilio Piñeira, Juan José Arreola y otros" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, "4. De Borges al presente", Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 38-57.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, 3ª Edición, México, Colofón, 1989, 224 pp.

\_\_\_\_\_, *Raíces históricas del cuento*, 2ª edición, traducido por José Martín Arancibia, México, Colofón, 1989, 436 pp.

PULIDO VARELA, Blanca Luz, *Aproximaciones al misterio en siete relatos de Felisberto Hernández*, Tesis, México, Facultad de Filosofía y Letras, Letras Hispánicas, UNAM, 1990, 163 pp.

QUEZADA PACHECO, Homero, *Ese oscuro deseo del objeto. Elementos fantásticos en "Las Hostensias" de Felisberto Hernández*, Tesina, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996, 75 pp.

REGUERA, Isidoro, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*, Madrid, Alianza Editorial, s/a, 295 pp.

RIVIÉRE, Ángel, *Objetos con mente*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 245 pp.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1966, 353 pp.

ROSARIO, Julio A., *La obra cuentística de Felisberto Hernández: Escribir sobre lo que no se sabe*, Michigan, University Microfilms International, 1982, 250 pp.

RUFFINELLI, Jorge, "Felisberto Hernández: apogeo y agonía del sentimiento" en *Crítica en Marcha*, "Ensayos sobre literatura latinoamericana", Premiá editora, 1979, pp. 234-240.

SICARD, Alain, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila editores, 1977, 431 pp.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, FCE, 1983, 127 pp.

VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, México, Seix Barral, 1992, 277 pp.

VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, traducido por Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1980, 200 pp.

VITALE, Ida, "Prólogo" a Felisberto Hernández, *De la casa inundada y otros cuentos*, México, Editorial Lumen, 1975. 2-16 pp.

WALKER, Pupo, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, 27 pp.

ZAVALA, Lauro, *Teorías del cuento*, "Teorías de los cuentistas", México, UNAM, 1997, 396 pp.

\_\_\_\_\_, *Teorías del cuento*, "La estructura del cuento", México, UNAM, 1997, 428 pp.

\_\_\_\_\_, *Teorías del cuento*, "Poéticas de la brevedad", México, UNAM, 1997, 391 pp.

## HEMEROGRAFÍA

CASTILLO, Álvaro, "Felisberto Hernández: la magia recuperada", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 289-290, julio-agosto, 1974, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, pp. 358-364.

FIGUEIRA, Gaston, "Perfiles. Dos escritores de la América del Sur: Héctor José Abal y Felisberto Hernández", *Revista Iberoamericana*, vol. XIX, núm. 38, agosto-septiembre, 1954, México, SEP, pp. 359-362.

GARCÍA PONCE, Juan, "Felisberto Hernández: interrogar a la imagen de un sueño" en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, año 3, núm. 2, septiembre, 1982, México, pp. 8-13.

LASARTE, Francisco, "Función de 'misterio' y 'memoria' en la obra de Felisberto Hernández", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVII, núm. 4, México, El Colegio de México, 1978, pp. 57-75.

MERCIER, Lucien, "Felisberto Hernández: el cuento y el cuerpo", *Texto Crítico*, año 1, núm. 2, julio-diciembre, 1975. Xalapa, pp. 111-122.

- MORAIN, Carlos Alberto, "Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 324, junio, 1977, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, pp. 547-556.
- ONETTI, Juan Carlos, "Felisberto el *naïf*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 302, agosto, 1975, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, pp. 257-259.
- RAMA, Ángel, "La magia de la materia", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 6, febrero, 1967, México, UNAM, pp. 13-15.
- RUFFINELLI, Jorge, *Texto crítico*, año 3, núm. 6, enero-abril, 1977, Xalapa, pp. 225-227.
- SAAD, Gabriel, (coordinador) "Bibliographie sélective de Felisberto Hernández", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 625-626, julio-agosto, 2002, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, pp. 6-13.
- VITALE, Ida, "Tierra de la memoria, cielo de tiempo", *Crisis*, núm. 18, octubre, 1974, Buenos Aires, pp. 1-13.
- \_\_\_\_\_, "Felisberto Hernández: signos y secretos", *Eco*, vol. XXVII, marzo, 1975, Bogotá, pp. 454-504.
- YURKIEVICH, Saúl, "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández", *Suma Crítica*, año 1, núm. 7, 1979, pp. 531-544.

## INFORMACIÓN DE INTERNET

CALVINO, Italo, "Felisberto Hernández. Un escritor distinto", *Amsterdam Sur*, (consultado el 17 de enero de 1999).

[www.desk.nl/~sur/italo01.html](http://www.desk.nl/~sur/italo01.html) y [www.literatura.us/hernandez](http://www.literatura.us/hernandez)

CORTÁZAR, Julio, "Novela vs. cuento", (testimonio) tomado de la revista *7 Días*, abril, 1973, del reportaje de Hugo Guerrero Marthineitz a Julio Cortázar, (consultado el 16 de mayo de 2002).

[http://webs.advance.com.ar/elmolinodepimienta/testimonios\\_Cortazar.htm](http://webs.advance.com.ar/elmolinodepimienta/testimonios_Cortazar.htm)

"Felisberto Hernández, ¿lector de Franz Kafka?", *Paper presented at international symposium on the works of Felisberto Hernández*, UNESCO, París, 5 diciembre, 1997, (consultado el 3 de enero de 2000).

[www.uiowa.edu/~spanport/personal/Balder/baldcv4.htm](http://www.uiowa.edu/~spanport/personal/Balder/baldcv4.htm)

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir "Nota sobre Felisberto Hernández", *Marcha*, núm. 286, 15 de junio de 1945, p. 15, (consultado el 7 de febrero de 2001).

<http://mll.cas.búfalo.edu/Rodríguezmonegal/bibliografía/prensa/artpren/marcha/286.htm>

SESSA, Lucio, "Felisberto Hernández-alienación-Jean Paul Sartre-nada-conciencia / nada. Felisberto Hernández y 'las' filosofías", (consultado el 21 de agosto de 2002).  
[www.henciclopedia.org.uy/autores/Sessa/Felisberto.htm](http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Sessa/Felisberto.htm)

VITALE, Ida, "Carta del sonámbulo, Felisberto Hernández", *La Jornada Semanal*, 9 de febrero de 1997 (Consultado el 11 de marzo de 2000).  
[www.jornada.unam.mx/1997/feb97/970209/semfelisberto.html](http://www.jornada.unam.mx/1997/feb97/970209/semfelisberto.html)