

Felisberto Hernández: La mirada en abismo

ANDREA OSTROV

Durante la primera mitad del siglo XX las ciudades rioplatenses se encuentran en pleno proceso de modernización: la presencia de multitudes, inmigrantes, automóviles, cinematógrafos, escaparates repletos de mercancías y objetos suntuarios, medios de transporte públicos, serán algunos de los elementos que confluirán en la conformación de un nuevo paisaje urbano. Estas modificaciones implicarán un correlato necesario en la ciudad como *sistema de vida* y en la conformación de subjetividades y cuerpos “urbanos”, es decir, producidos y sobredeterminados por las características de este espacio. Al mismo tiempo, la ciudad modernizada posibilitará prácticas sociales que generarán una discursividad particular, propia y constitutiva.

Los acontecimientos narrados en “El acomodador” de Felisberto Hernández, cuento incluido en *Nadie encendía las lámparas* (1947), no podrían ser pensados fuera del espacio ciudadano. Ya el título mismo remite a un oficio necesariamente urbano y habilita el despliegue textual de la *civitas*, de la ciudad como *modo de vida*. La indeterminación de la primera frase (“Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande”¹), así como la ausencia de nombre y de ubicación geográfica, sugieren la irrelevancia de la localización precisa frente a las otras caracterizaciones de ese espacio: tiene casas muy altas y la gente allí se mueve muy apurada.² Más allá de esto, la ciudad felisbertiana va tomando cuerpo a lo largo del texto a partir de una serie de rasgos y elementos constitutivos que resultan funcio-

Buenos Aires, 1959. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Enseña Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras, es Investigadora Independiente del Conicet, del Instituto de Literatura Hispanoamericana y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA. Publicó *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (2004); *Alejandra Pizarnik/ León Ostrov: cartas* (2012) y numerosos artículos sobre José Donoso, Silvina Ocampo, Augusto Roa Bastos, Diamela Eltit, Vicente Huidobro, Juan Rulfo, María Luisa Bombal y César Vallejo, entre otros, en revistas académicas nacionales e internacionales.

1. Felisberto Hernández, “El acomodador”, en *Nadie encendía las lámparas* [1947], *Obras Completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1983, p. 75. En adelante todas las citas corresponden a esta edición.

2. Es habitual en los cuentos de Felisberto que el narrador se encuentre trasladado a un medio que no es el propio y experimente un desarraigo que lo lleva a volverse sobre sí mismo. Nótese la semejanza con el comienzo de “El cocodrilo”, cuento incluido en *Tierras de la memoria* [1965]: “En una noche de otoño hacía calor húmedo y yo fui a una ciudad que me era casi desconocida”. Felisberto Hernández, *Obras Completas*, vol. 3, México, Siglo XXI, 1983, p. 75.

nales al relato. El fenómeno de la inmigración, por ejemplo —vinculado al proceso de industrialización, a la disponibilidad de mano de obra barata y a la miseria de determinados grupos sociales— aparece claramente representado por los inmigrantes que asisten a las comidas gratuitas ofrecidas por el millonario (“Los comensales eran extranjeros abrumados de recuerdos”, [p. 77]). Del mismo modo, la presencia de las multitudes es aludida mediante los sucesivos “tropezones” registrados por el narrador: sus compañeros de trabajo tropiezan con él (p. 78); una pareja tropieza con un niño vendedor de caramelos; y él vuelve a tropezar, a su vez, con “una gorda” (p. 87).

También se harán presentes los medios de transporte: el protagonista toma un tranvía en el que debe viajar apretado por un gordo (p. 89); un automovilista lo insulta por haber estado a punto de atropellarlo (p. 88). De este modo, la gran urbe se configura como un espacio excluyente, caracterizado a través de prácticas y relaciones corporales particulares, donde el cuerpo “desacomodado” del acomodador representa claramente un estorbo.

Por otro lado, el espacio de la ciudad habilita formas de percepción que intervienen en la configuración del imaginario del protagonista, de manera que ciertos elementos del paisaje urbano aparecen sucesivamente como metáforas o términos de comparación. Al despertar de su desmayo, por ejemplo, el narrador advierte que “tenía la cabeza debajo de la cama y veía los fierros como si estuviera debajo de un puente” (p. 79), y cuando en la casa del millonario la mujer sonámbula está a punto de caminar sobre él, recurre a un procedimiento semejante: “Ella pisaba con un pie en el cordón de la vereda y el otro en la calle” (p. 84).

En el segundo párrafo del relato el personaje se presenta: “Yo era acomodador de un teatro” (p. 75). La obturación del nombre propio, la edad, la historia familiar, frente a la prevalencia del *oficio* en tanto marca de identidad, propone un modo de constitución del sujeto en función del lugar que ocupa en la red de relaciones sociales urbanas. El *puesto* definirá su condición subjetiva ya que desde allí establecerá relaciones con el espacio, con el tiempo, y con los otros. Sin embargo, a la significativa utilización del verbo *ser* se suma la siguiente especificación: “pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro” (p. 75). La imposibilidad de establecer un corte, una separación entre ese *yo* y su *oficio* se manifiesta en el plano sintáctico: la yuxtaposición de estas cláusulas sugiere que el personaje no solo trabaja como, sino que *es* un acomodador, ya que fuera del trabajo se comporta con el mismo apuro alienado y humillante: “parecía un ratón debajo de muebles viejos” (p. 75).

Al final de su jornada, el acomodador cuenta las propinas y sale a *registrar* la ciudad (p. 76). La llamativa utilización de este verbo sugiere que entre el personaje y el espacio urbano se establece una relación particular, la cual se definirá por la búsqueda obsesiva de *algo para ver*. Ahora bien, esa imperiosa necesidad de ‘ver’ constituye la marca fundamental de una configuración

subjetiva organizada en función de un contexto urbano que despliega una fascinante variedad de estímulos visuales. La ciudad constituirá para el narrador un espacio fundamentalmente *exhibicionista* en la medida en que la ostentosa exposición de mercancías en los escaparates conforma un movimiento perverso de mostración y sustracción, ya que estos objetos resultan inaccesibles para el sujeto de la enunciación. Por consiguiente, el acto de *ver* se propone como sustituto de *poseer*. La contemplación de las vidrieras y más tarde de la vitrina en la casa del millonario que ofrece comidas gratuitas será el único medio posible para que el narrador ‘acceda’ a los bienes ofrecidos y a la vez escatimados.

De regreso a su domicilio, dice: “Cuando volvía cansado a mi pieza y mientras subía las escaleras y cruzaba los corredores, esperaba ver *algo más* a través de *puertas entreabiertas*” (p. 76, énfasis mío). La connotación sexual de esta frase sugiere su condición de *voyeur*: “Junto a la cabecera de la cama había una mesa con botellas y objetos que yo miraba horas enteras” (p. 76). Por consiguiente, si —de acuerdo con lo dicho— la hipertrofia de la visión resulta determinada por la configuración del espacio urbano y la organización social que le es correlativa, la ciudad deja de ser el mero escenario donde transcurre la historia para constituir la marca de un espacio *incorporado* en la subjetividad del narrador. La oposición entre exterior e interior se desdibuja e inhabilita la suposición de una identidad fundada en el imaginario de la profundidad del sujeto. El *voyeurismo* debe ser pensado entonces en correspondencia con el “exhibicionismo” de los escaparates urbanos. La “perversión” en tanto rasgo identitario aparece como respuesta a una “perversión” previa: la proliferación de mercancías y objetos inalcanzables. Así, el texto establece una correspondencia entre un tipo de espacio (la ciudad moderna), un sistema socioeconómico (la sociedad de consumo) y una determinada construcción subjetiva (la “perversión” voyeurista).

Paralelamente, el fetichismo que se va perfilando como otra caracterización del protagonista también parece corresponder a un modo de vida “fetichista” por definición, puesto que el funcionamiento de la sociedad de consumo se basa en la fetichización de las mercancías, cuya adquisición y posesión colmarán imaginariamente las carencias del sujeto y le garantizarán satisfacción y felicidad. En efecto, una vez que los ojos del narrador comienzan a proyectar su propia luz, este dispone, acomoda, una *escena* de objetos para mirar: “De día había llenado la pared de clavos; y en la noche colgaba objetos de vidrio o porcelana: eran los que se veían mejor. En un pequeño ropero [...] guardaba copas atadas del pie con hilo, botellas con el hilo al cuello; platitos atados en el calado del borde, tacitas con letras doradas, etc.” (p. 79). La organización de estos objetos, sustraídos de su funcionalidad cotidiana, apunta exclusivamente a colmar el perentorio deseo de ver. Pero, además, la proliferación de elementos que *cuelgan* remite al concepto fetichista del psicoanálisis en tanto los objetos así dispuestos se acumulan como sutura

de la carencia y del vacío.³ De algún modo, la desposesión del personaje cobra revancha en el acto de *disposición* de aquellos objetos para la construcción de la escena voyeurista/fetichista en la que se solaza.

Congruentemente, la aparición de la luz en los ojos del narrador coincide con el malestar creciente y la pérdida del primer empleo, de manera que adquiere un claro valor compensatorio: “Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac. Una vez un compañero me dijo: ‘¡Apúrate, hipopótamo!’. Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse. Después me dijeron otras cosas. Y cuando ya me habían llenado la memoria de palabras como cacharros sucios, evitaban tropezar conmigo y daban vuelta por otro lado para esquivar mi pantano.⁴ Algún tiempo después me echaron del empleo” (p. 78).

En esta desgraciada percepción de sí mismo hay, sin embargo, algo valorado positivamente por el personaje: “lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac”. La operación de lustrado ya había sido destacada al principio del relato: “Mi turno en el teatro era el último de la tarde. Yo corría a mi camarín, lustraba mis botones dorados y calzaba mi frac verde sobre chaleco y pantalones grises” (p. 75). Por consiguiente, resulta significativa la descripción que el narrador realiza de sus ojos cuando los ve en el espejo bajo la propia luz: “Una noche me atacó un terror que casi me lleva a la locura. Me había levantado para ver si me quedaba algo más en el ropero; no había encendido la luz eléctrica y vi mi cara y mis ojos en el espejo, con mi propia luz. [...] Eran de un color *amarillo verdoso* que brillaba como el

3. El *fetich* puede ser definido —en un sentido amplio— como cualquier objeto que, sustraído de su función utilitaria específica, sirve imaginariamente al sujeto para encubrir su carencia estructural o castración. Según Freud, el fetiche hace las veces de *pantalla* para cubrir la visión del genital femenino —en tanto representación de la falta— y mantiene con este una relación de contigüidad. Por esta razón se trata muchas veces de prendas de vestir, ya que dicha función suele encarnarse en el último objeto visto por el sujeto inmediatamente antes de la hendidura. En el relato aquí analizado el desplazamiento del fetiche —desde los utensilios colgados en la pared de la pieza del narrador hasta la cola del peinador de la sonámbula— acompañará la proximidad cada vez mayor de la visión horrorosa de la castración realizada.

4. Es necesario destacar aquí uno de los procedimientos más interesantes de la escritura de Hernández, señalado por Josefina Ludmer, que consiste en la desarticulación de las catacresis, metonimias, metáforas, comparaciones, y su consiguiente utilización como “reales”. “La tragedia cómica”, *Escritura*, VII, 13-14 (1982), p. 115. En este caso, sobre el segundo término de la comparación (el *pantano*) se opera un deslizamiento que va del sentido figurado al sentido propio, en virtud de lo cual este elemento cobra vida propia y pasa a ocupar el primer plano. Es decir, los términos de la comparación se invierten y la metáfora se vuelve “real”. Maryse Renaud vincula este procedimiento con el proceso de “reificación” que sufre el personaje de este cuento y la “transgresión de los límites sujeto/objeto”. “*El acomodador*, texto fantástico”, en Alain Sicard, comp., *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 262.

triumfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran *grandes redondeles*, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender” (p. 79, énfasis mío). Esta clara correspondencia entre los ojos y el atuendo de acomodador —los ojos son redondos como los botones del frac; el color amarillo verdoso sintetiza el dorado de los botones y el verde de la chaqueta— sugiere que la metamorfosis que experimenta el personaje constituye el punto culminante en su escala de alienación: se trata de la *incorporación* en sentido literal, de la *encarnación* de su instrumento de trabajo —la linterna, que significativamente nunca es mencionada— en su propio cuerpo. También la fragmentación del rostro, que lo vuelve irreconocible e ininteligible para sí mismo, alude evidentemente a su enajenación.

Sin embargo, la incorporación de la luz coloca al desposeído en posición de superioridad: “Me volví a convencer y tuve una sonrisa. ¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?” (p. 79). Posición “privilegiada” en tanto y en cuanto su mirada constituirá un modo particular de posesión de objetos ajenos e inaccesibles. En una de las cenas en casa del millonario “vi la penumbra de la puerta entreabierta y sentí deseos de *meter los ojos allí*.⁵ Entonces empecé a planear la manera de entrar en aquella habitación, pues ya había entrevistado en ella vitrinas cargadas de objetos y *había sentido aumentar la luz de mis ojos*” (p. 80, énfasis míos).

Los vaivenes de intensidad de la luz corresponden a los estímulos que va encontrando el personaje y se describen en términos semejantes al deseo sexual: “Yo quería ir esa noche porque me tocaba cenar allí; y aquellas comidas con sus vinos *me excitaban mucho y me aumentaban la luz*” (p. 82, énfasis mío). La concreción del deseo (de ver) equivale a la “posesión del objeto”: “Yo podía mirar una cosa y hacerla mía teniéndola en mi luz un buen rato” (p. 83). Por lo tanto, durante el acto de ver/poseer el narrador desacomodado *se acomoda* y recupera su centro. Establece las reglas de su *propio teatro* y *se hace acomodar* por el Mayordomo:

—Tráigame un colchón. Veo mejor desde el piso, y quiero tener el cuerpo cómodo.

[...] Cuando me quedé solo y empecé a mirar creí estar en el *centro* de una constelación. (p. 83, énfasis mío)

5. Señalemos, de paso, la objetivación de lo abstracto que implica la utilización de esta expresión y la ya mencionada fragmentación del cuerpo, ambos procedimientos habituales en la escritura de Felisberto. También el interés del narrador por penetrar en el mundo privado de casas ajenas es un motivo recurrente en sus cuentos, muchos de los cuales comienzan con la llegada del narrador a una casa y finalizan con su partida (como “La casa inundada”; “El balcón”; “El comedor oscuro”). Para Mario Goloboff este movimiento constituye reiteradamente el núcleo generador del relato. “Felisberto Hernández: la literatura como profanación”, en Alain Sicard, comp., p. 139.

El ritual de la mirada en casa del millonario culmina con la aparición de la hija sonámbula que se convertirá en adelante en el único objeto del deseo/mirada del narrador, quien “no hacía otra cosa que esperarla” (p. 85). Ahora bien, la descripción de esta figura —la mujer es bellísima, camina lentamente con un largo vestido blanco y lleva en la mano un candelabro que le ilumina el rostro— se vincula fácilmente con la visión imaginaria que previamente había construido el propio narrador: “Yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiaba por haberse salvado su hija; yo insistía en suponer que la hija se había ahogado. [...] Entonces yo me imaginaba a la hija, a pocos centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de una luna amarillenta; pero al mismo tiempo resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara” (p. 77).⁶

La similitud entre ambas visiones —la imaginaria y la real— permite pensar que la luz proyectada por el narrador no ilumina simplemente los objetos contemplados. Por el contrario, la luz, la mirada, interviene activamente en la construcción de los mismos en la medida en que vehiculiza el *punto de vista* desde el cual son percibidos. Es precisamente a partir del surgimiento de la luz propia que el narrador se dedica a disponer sobre la pared los objetos a observar. Es decir, la operación ya no consiste en contemplar lo que *había* en la mesita junto a la cabecera de la cama (p. 76) sino en *construir* la escena de la mirada y *acomodar* los elementos para iluminarlos con los propios ojos. Se trata, en definitiva, de la construcción de un punto de vista propio, singular, subjetivo, “cerrado para todos los demás” (p. 89).⁷

La misma operación se pone en juego durante la última visita a la casa del millonario cuando en medio del ritual de la mirada la sonámbula se desmaya. En un primer momento, la subjetividad de la proyección lumínica se hace explícita a través del color: “Yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna; [...] pero de pronto mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero” (pp. 89-90). Inmediatamente a continuación, la fantasía ya mencionada del narrador —la imagen de la mujer ahogada— parece materializarse en la visión del cadáver: “Empecé a hacer de nuevo el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y

6. Según Gustavo Lespada, esta contra-versión del narrador obedecería a “una voluntad de trastocar el relato oficial, es decir, el código vigente, el sentido que proporciona la limosna (la comida gratis)”. “Felisberto Hernández: una estética de lo inacabado”, *Escritos*, 23 (2001), p. 151. Enrique Pezzoni se refiere a estas operaciones imaginarias del narrador en términos de “desquite”. “Felisberto Hernández: parábola del desquite”, *Escritura*, VII, 13-14 (1982), pp. 211-27.

7. Si bien la singularidad de la mirada del narrador constituye un eje que atraviesa prácticamente toda la obra de Hernández, en este cuento parece ocupar explícitamente el lugar de *objeto* de la narración. Por consiguiente, me parece lícito proponer que de alguna manera “El acomodador” puede ser pensado como una puesta en escena de la poética de la mirada felisbertiana.

yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré, perdida, una de sus manos, y no veía de ella nada más que los huesos. [...] Mis ojos [...] siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó hasta la cabeza de ella. Carecía por completo de pelo y los huesos de la cara tenían un brillo espectral” (p. 90).⁸ Solo el personaje ve el cuerpo de la mujer de ese modo; esta visión le pertenece, se trata de la “luz” de su propia mirada. Significativamente, cuando el dueño de casa y el mayordomo irrumpen en la habitación, “ella volvió a recuperar sus formas; pero yo no la quería mirar” (p. 90).

Se ha señalado en numerosas oportunidades que en la narrativa de Felisberto Hernández el encuentro erótico nunca se concreta. En este caso, por ejemplo, el contacto físico entre el narrador y la sonámbula aparece mediado por la cola del peinador —que toca la cara del personaje— y por la gorra que este arroja sobre la mujer. Y es precisamente este último “contacto” lo que determina el desmayo de la figura femenina y la consiguiente interrupción de las visitas del narrador a la casa del millonario. Sin embargo, es posible aventurar que en “El acomodador” se dice algo más al respecto. La reiterada ceremonia que tiene lugar entre el narrador y la sonámbula parece poner en escena una serie de elementos suficientemente elocuentes a la luz de las teorizaciones freudianas. El candelabro que la mujer sostiene en sus recorridos —y que le da a la imagen un carácter onírico— se vincula fácilmente con la cabeza de Medusa (representación del genital femenino), ante cuya visión el narrador, tal como ocurre en el mito, queda petrificado: “Yo pensaba que tenía tiempo de escapar; pero no me podía mover”, dice (p. 84). Cuando la joven camina ritualmente por encima del personaje, la cola del peinador perfumado que le roza la cara funciona como fetiche que impide la visión del sexo femenino y atenúa la angustia de castración: “A veces ella interrumpía un instante el roce de la cola sobre mi cara; entonces yo sentía la angustia de que me cortaran la comunicación y la amenaza de un presente desconocido. Pero cuando el roce continuaba... el abismo quedaba salvado” (p. 86).

Como reaseguro ante el peligro de ver efectivamente la hendidura, el narrador incorpora a la escena una gorra, fetiche perfecto en tanto vestimenta que cubre y oculta por la función que le es propia: “Apenas ella apareció en

8. Hugo Verani vincula la dimensión fantástica que puede leerse en algunos de los cuentos de Felisberto con el concepto freudiano de “inquietante extrañeza” y con borrar las fronteras entre lo imaginario y lo real. “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 16 (1987), p. 134. El efecto fantástico surgiría por consiguiente de la visión personal del narrador, quien “al describir esta visión sin explicarla nos sumerge en el misterio de su otredad”. Paul Verdevoye, “Tradición y trayectoria fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980), p. 293. Según Teresa Porzecanski, en los relatos de Felisberto “la mirada no es funcional a la circunstancia ni condesciende a los consensos ya instaurados por la mirada colectiva y canónica, sino que es siempre disyuntiva [...] dislocadora, desmembradora, fragmentante, [...] escinde y recombina las partes, inaugura nuevas combinaciones, reinventa el mundo”. “Felisberto Hernández: un estudio del régimen de la mirada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626 (2002), p. 84.

el fondo de la sala yo saqué la gorra y empecé a hacer señales como con un farol negro” (p. 89). Sin embargo, la caída de la gorra al suelo luego de que el narrador la arroja hacia la sonámbula señala la ineficacia y el desmoronamiento del fetiche: la visión horrorosa tiene lugar finalmente ante la “aparición” del cadáver. La pérdida de la luz que consiguientemente experimenta el narrador constituye una forma de la ceguera que resulta, en última instancia, un desplazamiento de la castración.⁹

Si el relato establece una sobredeterminación explícita de la subjetividad a partir del espacio ciudadano y la red de relaciones sociales en las que se inserta, y una definición de la propia identidad en función del lugar o del *puesto* que un sujeto ocupa en el mercado de trabajo, resulta congruente y esperable que la pérdida de la luz propia se produzca cuando el protagonista queda por segunda vez sin empleo. Al final del texto la pérdida definitiva del puesto de trabajo se traduce en la *des-ocupación* del lugar propio y singular desde el cual se ejerce la mirada. La pérdida de la luz del narrador equivale a la desarticulación de su punto de vista y al consiguiente silenciamiento de su voz: la narración se interrumpe, el cuento termina. La ilusión de apropiación a través de la mirada ha llegado a su fin, la parábola del desquite, en términos de Enrique Pezzoni, ha sido ilusoria.

9. Juan José Saer considera que tanto la presencia de símbolos provenientes de la teoría freudiana como la recurrente utilización de procedimientos que remedan los mecanismos del trabajo del sueño (condensaciones y desplazamientos), constituyen una reformulación poética del pensamiento freudiano. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1998, p. 136. Por su parte, Gustavo Lespada propone leer en los textos de Felisberto un trabajo paródico en relación con el discurso freudiano (p. 146).