

LA LUJURIA DE VER:  
LA PROYECCIÓN FANTÁSTICA EN "EL ACOMODADOR"  
DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

POR

FRANK GRAZIANO  
*The American University, Washington, D.C.*

Los ojos son como una lámpara para el cuerpo.  
Mateo 6: 22

Platón dijo en el *Timeo* que cada día tiene su cuerpo propio, hecho de la luz del sol que se disipa en el aire hasta que su desaparición al caer la noche define una clausura corporal. Debido a que los cuerpos humanos se encuentran dentro de ese cuerpo más grande de luz, y a que están dotados de la visión que guía su locomoción por este último, Platón intentó comprender la visión como el mecanismo por el cual un cuerpo (humano) interactúa con el otro y encuentra su orientación dentro de él [día]. Dijo lo siguiente:

... Cuando la luz del día envuelve esa corriente de la visión, lo semejante se encuentra con lo semejante, se funde con ello en un único todo, y se forma, siguiendo el eje de los ojos, un solo cuerpo homogéneo. De esta manera, dondequiera que se apoye el fuego que sale del interior de los ojos encuentra y topa el que viene de los objetos exteriores.<sup>1</sup>

Por lo tanto, Platón se imaginó que en el acto de ver, los rayos de luz se proyectan de (y no entran en) los ojos, entrelazando el "fuego puro que reside dentro de nosotros" con el "cuerpo propio de cada día", de igual a igual, una creencia que fue muy corriente en la Edad Media pero que posteriormente se fue debilitando con el advenimiento de los estudios científicos iniciados en el siglo XVII por Isaac Newton y Christian Huygens.

Cuando los inventos de Platón acerca de la visión se reciclan en los temas de la mirada, prominentes en la narrativa de ficción fantástica —en este caso la de Felisberto Hernández—, su falta de precisión fisiológica, su manipulación de los datos empíricos son índices de una empresa esencialmente psicológica más que científica, de una invención más que de un descubrimiento. Es decir,

---

<sup>1</sup> Platón, traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch (Buenos Aires, 1963), 120.

el discurso sobre el mecanismo de ver que aparece en el *Timeo* da a conocer más al autor que al ojo: su error es una revelación. En uno de los cuentos de Felisberto, "El acomodador", el legado de esta falacia científica se incorpora a la "verdad" de la ficción, explorando la citada revelación por medio del error, el tropo, que lo revela. En un discurso hiperpsicológico vacilante de duda fantástica, Felisberto adapta el concepto de visión que considera que la visión proyecta, toca, para perseguir la relación del sujeto con su deseo, con el Otro. y con el mismo-como-Otro. Así la temática emplea la visión como un agente de las urgencias eróticas del hombre, el erotismo comprendido, en este caso, en su sentido más genérico como el deseo de unirse, de entremezclarse, de la misma forma en que la luz-del-ojo lo hace con la luz-del-día en la versión de Platón, ambos creando "un cuerpo único y homogéneo".

Uno de los narradores de Felisberto, que se encuentra muy dentro de la corriente neo-platónica, establece los cimientos de estas proyecciones eróticas al explicar que los pensamientos residen en todo el cuerpo humano, "aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras". Cuando los ojos están vacíos, estos pensamientos sin palabras, al igual que el "fuego puro" de Platón, suben por el cuerpo para llenar el vacío de los ojos que surge del retiro momentáneo del intelecto. "Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada; los pensamientos desarticulados, igual que la luz que sube de lo que Platón llamaría el alma, se lanzan de los ojos del sujeto —la ventana de esa alma— para establecer contacto con el mundo por medio del tacto, clavándose en una imagen, como Felisberto dijo, igual que una mariposa en un álbum.<sup>2</sup> El erotismo de las sensaciones del cuerpo que proyectan su mirada desnuda en los objetos se retrata más hiperbólicamente en otro lugar: "parecía que todo el cuerpo se me hubiera salido por los ojos ..."<sup>3</sup>

A pesar de que aparecen sugerencias fugaces de sinestesia erótica visual/táctil en toda la obra de Felisberto, el tema está más específicamente desarrollado en el cuento citado anteriormente, "El acomodador". Allí el narrador, tomando mucho de los tropos cinematográficos sugeridos por su profesión, se despierta una noche para descubrir que la luz se proyecta de sus ojos, que puede ver en la oscuridad, que puede "tocar" objetos (que los cuelga en su habitación con ese propósito específico) con la iluminación que emana de él. La orientación erótica de este "tacto" y de los objetos a los cuales se dirige, queda registrada desde el comienzo en algunos rastros, aún antes de que el acomodador descubra su don. Es feliz, por ejemplo, "viendo damas en trajes diversos" en la semioscuridad de la sala de cine. Este placer voyeurístico es acompañado por un deseo más

---

<sup>2</sup> Felisberto Hernández, "Tierras de la memoria" *Obras completas* (México: Siglo XXI Editores, 1983), III/33-34 y II, 77.

<sup>3</sup> Felisberto Hernández, "El vapor", *Obras completas* (Montevideo: Arca, 1981), I/121.

ambicioso de “ver algo más a través de las puertas entreabiertas” (83).<sup>4</sup> El erotismo es más exquisito cuando la mirada penetra en lo prohibido, cuando los objetos enfocados no sospechan que son objetos de su mirada y —una vez poseídos en secreto— están tan inalterablemente fijos como el pasado, pero al mismo tiempo, tan manipulables como un recuerdo. “Siento un extraño sensualismo”, explicó Felisberto a una amante, “no sólo el de violar algo retrospectivo sino porque lo violado no sabe que lo es”.<sup>5</sup> Los objetos que son en un principio los objetos de la mirada proyectiva del acomodador —botellas y pedazos colgantes de vidrio— enseguida dejan de serlo, desplazados por los secretos que hay detrás de la “puerta entreabierta” de la sala de las vitrinas, “abanicos que parecían bailarines abriendo sus anchas polleras” entre ellos. La sexualidad de la mirada violadora entonces se vuelve explícitamente insistente, a medida que el deseo del narrador se aparta de los objetos inanimados y se fija en un sujeto objetivado, la hija fantasmal del dueño de casa. Aquí surge “la lujuria de ver” propiamente dicha: la proyección visual del narrador que corresponde al “fuego puro dentro de nosotros” hace contacto táctil y actúa eróticamente sobre el objeto enfocado (la hija).<sup>6</sup> El voyeurismo como un tropo se desmetaforiza, a medida que el ver se convierte en hacer, en un gesto sexual.

La pseudo-relación ritualista y unilateral entre el narrador y la hija fantasmal del dueño de casa persigue esta desmetaforización. La luz-del-ojo que se proyecta funcionando como un agente de un yo que se extiende envolviendo y poseyendo el objeto de su deseo. El método de esta extensión, “robar con los ojos” es una táctica que el acomodador comparte, en alguna forma, con el voyeur (que posee la imagen “robada” en su mente), y en otra forma con el fotógrafo (que concreta la imagen “robada” en un “artefacto que firma”).<sup>7</sup> Cuando el acomodador exige la entrada a la sala de las vitrinas, le asegura al mayordomo (aunque no se lo solicita) que no va a robar nada. Entonces —casi fiel a sus palabras— se apropia con su mirada de todo lo que tiene a la vista: “Yo podría mirar una cosa y hacerla mía teniéndola en mi luz un buen rato” (83). En el ejemplo más significativo de “hacerla mía con los ojos” el narrador, “como un bandido”, arroja su mirada sobre la hija y se apropia de una parte-objeto: “Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella” (90). Ese “algo” al que

<sup>4</sup> Hernández, Felisberto, “El acomodador”, *Obras completas* (Siglo XXI) II/76. A partir de esta nota, toda referencia a esta obra figurará en el texto.

<sup>5</sup> Paulina Medeiros, *Felisberto y yo* (Montevideo: Libros del Astillero, 1982), 40. En un pasaje inicial de Felisberto de “Por los tiempos de Clemente Colling”, el narrador disfruta en forma similar “mirar sin ser visto” (*Obras completas*, Arca, I/27).

<sup>6</sup> La expresión “la lujuria de ver”, en 82 se encuentra también en una versión más extensa en “Por los tiempos de Clemente Colling”: “en toda una orgía y una lujuria de ver” (*Obras completas*, Arca, II/43).

<sup>7</sup> La frase citada es del artista Josef Albers, citado en Stanley Rosner y Elisa Rosner, “The Eye and the Camera: A Psychoanalytical Note”, *Dynamic Psychotherapy*, III/2 (Winter, 1985), 183.

se refiere es un compuesto que efectivamente cuenta con los atributos de la hija como un componente; sin embargo, funde estos atributos con la proyección que los inunda, igual que la luz-del-ojo lo hace con la luz-del día que, según Platón, son un “solo cuerpo homogéneo”. Lo que la mirada que toca “roba” no es el objeto en sí (la hija) ni una imagen objetiva de ella, sino un “solo cuerpo homogéneo” de un deseo proyectado que se fusiona con su objeto.

De esta forma, el acomodador crea un mundo con sus proyecciones que luego domina desde su posición privilegiada. El acomodador penetra, se apropia, erotiza, y —persiguiendo el tropo cinematográfico— proyecta su luz para construir un mundo en el cual él, su visión y su secreto, ocupan el centro. Esta reorganización egocéntrica de la realidad empírica —aunque es menos hiperbólica— es legible también en la pragmática de la percepción en que todo sujeto que ve diferencia el espacio circundante de acuerdo con el esquema de su propio cuerpo. El espacio objetivo que rodea al sujeto es reorganizado constantemente en configuraciones nuevas adelante-detrás, izquierdo-derecho, y siempre se le otorga a nuestros cuerpos (y a nuestros egos) la posición privilegiada y central a partir de la cual todos los demás puntos quedan definidos.<sup>8</sup> Cuando por medio de la proyección de luz de los ojos de un punto deambulante, el acomodador lleva al extremo esta orientación básica, y cuando los hilos narrativos vinculan metafóricamente la luz proyectada con los “pensamientos del cuerpo” (las pasiones), que aún no han logrado ser expresados. Y, finalmente, cuando el sujeto aprovecha la visión para desconocer narcisísticamente su mediocridad, para felicitarse a sí mismo por su superioridad exclusiva, y para presumir de tener licencia para participar en extravagancias autoeróticas a través de su visión táctil y penetrante, es entonces que hemos llegado a algún entendimiento de la “lujuria de ver”, por la cual una proyección de luz, deseo y egocentrismo no sólo “tocan” su objeto, sino que también lo confiscan secretamente como una imagen “tangible”, lo erotizan, y explotan su potencial fetichista.

El proceso se ve en forma clara en el pasaje siguiente, de “Las Hortensias”. El protagonista, Horacio, explica que cuando mira una de sus muñecas es:

como si se le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado.<sup>9</sup>

El pasaje recuerda una escena de “Tierras de la memoria” en la cual el narrador, desnudo en el baño antes de bañarse, abre el canasto, saca una prenda íntima y medita acerca de la relación íntima entre él y su desnudez.<sup>10</sup> Sin embargo,

<sup>8</sup> Para una discusión ver Yi-Fu-Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota, 1977) 41.

<sup>9</sup> Hernández, “Las Hortensias”, *Obras completas*, Arca II/153.

<sup>10</sup> Hernández, *Obras completas*, Siglo XXI, III/34-36.

existe una distinción importante. En la escena del baño la narración retrata un fetichismo concreto; la mujer está ausente pero el fetichismo exige que su sexualidad esté presente en la prenda de vestir que la representa. Sin embargo, en el caso de Horacio en "Las Hortensias" la prenda interior, el fetiche, es abstracto en dos oportunidades: primero porque es un pensamiento que proviene de la cabeza de la muñeca, concretada y erotizada metafóricamente en una prenda interior y segundo porque no es para nada un pensamiento de una muñeca sino más bien una proyección lanzada sobre la muñeca y luego recuperada con su fuente original (Horacio) rechazada. En última instancia, la lujuria de ver permite tanto aquí como en "El acomodador", que un objeto del deseo erótico sea desplazado metonímicamente no en una representación concreta asociada con él sino más bien, en una imagen elaborada (en una mente, en un espejo, en una pantalla, en un texto) que puede ser explotada fetichísticamente. La hija del "acomodador" como un sujeto es incidental para el proceso: se encoge a medida que el narrador se expande y se proyecta. Cuando su foco se fija en ella, él ve su deseo envolviendo su objeto. La imagen que él tiene de ella la reemplaza. El objeto del deseo debe estar *ausente* para ser amado.<sup>11</sup>

## II

La vida del acomodador es un fracaso, incapaz de mantener incluso un trabajo menor, aturdido por una ciudad grande que lo empequeñece y lo degrada "como un ratón debajo de muebles viejos" (75). La única tarea que realiza en forma satisfactoria está conectada metafóricamente con obsequiar sus ojos brillantes: "Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac" (78). El solipsismo es su carga pero también su orgullo. No pertenece a ninguna comunidad; los otros personajes centrales desempeñan papeles en relación con su alienación. El amigo y los comensales son todos explícitamente "extranjeros"; la hija a quien él desea también lo es, pero en este caso como una refugiada de la muerte y luego como una "alemana". Los hombres de gorras, paradigmas de toda la otredad que preocupa al acomodador, "eran seres que andaban por todas partes pero que no tenían nada que ver conmigo" (89).

Las penas apartan al acomodador de la humanidad pero, en compensación y también por su causa, descubre la luz que proyecta. Esta será la cualidad que lo distinga, que lo ponga por encima de los demás y no sólo aparte de ellos, la cualidad que se apropia de su alienación (de la misma forma que se apropia del objeto de su mirada), lo nombra como su fuente más que como su víctima, y lo incorpora a su dominio y su arsenal. En vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas", observa un narrador de Felisberto que proyecta desde su

---

<sup>11</sup> En una carta a su amante, Felisberto escribió: "No vengas; eres divina y te adoro con lágrimas en que brillan tus colores. No, no te beso, prefiero morirme adorándote con este amor tan solo que te tengo; y si tu vienes, lo deshaces" (Medeiros, 91).

confinamiento solitario, “yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás”.<sup>12</sup> Efectivamente, el inflado sentido de orgullo dostoiévskano del humilde acomodador emana precisamente de su poder visual —“¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?” (79, reafirmado en 81) — y de su privilegio “secreto” que le brinda: “Yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y saber, yo solo —ni siquiera ella [la hija] lo sabía— que con mi luz había penetrado en un mundo cerrado para todos los demás” (89).<sup>13</sup> El acomodador puede dominar a los demás con su mirada (el mayordomo tembló cuando “sintió sobre él mis ojos” (82), es suficientemente arrogante como para arrojar su luz sobre una bombita de luz eléctrica (73), y cuando está ejercitando su poder entre los objetos brillantes de las vitrinas se siente el *centro* de una constelación (83).

Si la luz emanante es lo que convierte un fracaso en un éxito, es también ese aspecto de sí mismo el que el acomodador no puede aguantar. Mientras su mirada proyectada sobre los objetos y los Otros objetivados le proporciona poder y gran felicidad, la reflexión que vuelve es dolorosa y destructiva. Una ojeada en el espejo de sus ojos brillantes (“color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida”) acompañada por la imagen de su cara “dividida en pedazos” lo agobia al punto de hacerlo perder su conciencia (79). Sólo se tranquiliza del trauma por la fragmentación ajena, por los sonidos —que surgen como refrán en toda la narración del serrucho del carnicero y el golpeteo del hacha en los huesos.

Cuando decide cómo utilizar el poder adquirido recientemente, el acomodador es fiel a su agenda onanística al optar por confinar la luz-del-ojo a sus rituales privados. Mantiene su secreto reservado para fortalecer la potencia de su emanación; su placer narcisístico es redoblado cuando “ellos no sospecharon lo superior que era yo” (75). Con la excepción de dos episodios en los cuales expone sus ojos proyectivos, (una vez para el mayordomo, y una vez para la hija y su compañero en la sala de un cine), el acomodador confina su mirada al voyeurismo más que al exhibicionismo. Sólo quiere mirar a través de algunas ventanas. Puede cuidar la privacidad de su ritual en la sala de las vitrinas hasta que la hija

<sup>12</sup> “La casa de Irene”, *Obras completas* (Arca, I/101).

<sup>13</sup> La ambigüedad en este sentido inflado de auto-importancia resuena particularmente en una lectura autobiográfica. En un momento de desesperación económica Felisberto recorrió algunos teatros del interior y ofreció su cortesa subordinada, desempeñando trabajos burocráticos degradantes, indudablemente tuvo que decirse constantemente “lo superior que era yo”. En un trabajo, los supervisores de Felisberto reconocieron su aire insubordinado de superioridad; en respuesta a eso le asignaron las tareas más degradantes (incluso mandarlo a comprar cigarrillos) “para que se le domesticara el orgullo”. Ver Tomás Eloy Martínez, “Para que no se olvide a Felisberto Hernández”, *La Opinión Cultural* (31 de marzo 1974), 6. Desde este punto de vista, la insistencia en la superioridad por parte de los personajes felisbertianos es algo como la auto-proclamación alocada y “engañosa” de Nietzsche de que era un gran filósofo.

sonámbula entra sin invitación. Al principio, la narración protege la ceremonia auto-erótica del protagonista de la intrusión, construyendo a la hija como casi-real y casi-humana; puede entrar, pero sólo como un objeto o imagen entre otras, sólo con la translucidez de una proyección. Entra deambulando con la distancia fantasmal de una niña ahogada que vuelve de la muerte, de un sonámbulo realizando su sueño dentro del sueño de otro. La ensoñación de la hija como una ausencia presente se ve acentuada por su complemento en el estado mental ambiguo del narrador: "Tuve la sensación de haber dormido un poco ..." (85). La vacilación característica del texto, un *parece* que nunca se concreta en *es*, aquí funciona precisamente donde uno de los significados del término griego *opsis*, el de "visión", se cruza con el otro, el de "sueño".<sup>14</sup> Es la visión proyectiva del acomodador la que *ve* a la hija, o es el acomodador *quien tiene una visión* en su fantasía o en sus sueños. La competencia entre estas interpretaciones genera una tercera: él la ve con su visión proyectiva y la transforma en una visión de su fantasía. Debido a que esta fantasía exige que ella no esté presente, que no esté presente *como un sujeto*, el narrador desarrolla su naturaleza fantasmal describiéndola más como un ser humano: "parecía haber sido hecha con las manos y después de haberla bosquejado en un papel" (84).<sup>15</sup>

Sea como sea, la hija logra infiltrarse en el espacio ritual del acomodador como un sujeto y domina inmediatamente el foco de su mirada. Su presencia es aún más amenazadora porque llega con "otra luz que no era la mía" Y protegida por "una envoltura de luz" que resiste la penetración, luego de haber penetrado ella misma en el dominio sacrosanto construido por las emanaciones del acomodador (84). La luz (de vela) de la hija es extraña, indirecta, misteriosa, femenina: es la antítesis de la del acomodador. Esta luz-de-mujer competitiva, contenida por la luz del acomodador que la envuelve pero no la puede penetrar, ejerce el mismo efecto sobre el narrador que su luz sobre los demás.

Cuando se le acerca, primero le provoca espasmos en todo el cuerpo y luego lo objetiviza a él: "Yo estaba como un muñeco tendido en un escaparate" (84). Aquí, la inversión de los papeles convierte al *voyeur* en el objeto de la mirada, en un objeto humano bajo la luz. Esta *peripeteia* que extiende el tropo a "Las

<sup>14</sup> François Hartog, *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*, tr. Janet Lloyd (Berkeley: University of California Press, 1988), 268. Hartog clarifica que el punto es, precisamente, que "haber tenido una visión no es haber visto". Para la ambigüedad parecer/ser como una característica fundamental de la literatura fantástica, ver Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972). Todorov argumenta: "la vacilación del lector es, pues la primera condición de lo fantástico" (44): "nos quedamos en el "parece" (56); y "lo fantástico exige la duda" (101).

<sup>15</sup> Una de las viudas de Felisberto dice que su matrimonio se deshizo precisamente cuando dejó de ser para él la "muñec" que con su imaginación había creado, "Mi imagen de Felisberto Hernández", en Ricardo Pallares y Reina Reyes *¿Otro Felisberto?* (Montevideo: Casa del Autor Nacional, 1983), 33.

Hortensias”, introduce el enredo de identidades que más tarde vinculará el destino del acomodador con el de la hija.

Una vez que la hija entra en el espacio ritual y domina el foco del acomodador, el acto de ver en sí deja de ser intrínsecamente gratificante. Ahora el acomodador debe verla *a ella*. Ya no le interesa su propia luz: está dispuesto a perderla y, de esa manera, perder su reivindicación de superioridad y distinción con el propósito de agudizar la imagen que tiene de la hija envuelta en su luz. “Había olvidado mi propia luz: la hubiera dado toda por recordar con más precisión cómo la envolvía a ella la luz de su candelabro” (86). Previamente la narración nos prepara para esta pérdida de luz-del-ojo pendiente cuando en los rituales de contacto, lo táctil de la luz se desvincula de la visión y se vincula con las sensaciones olfativas durante una experiencia insólita: la hija, al caminar sobre el cuerpo del acomodador, “pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado” (85). Esta extravagancia sensorial (otro ejemplo de “abriendo de anchas polleras”) es suficiente como para agobiar la luz-del-ojo y efectuar un apagón total: “perdí el sentido” (85). Tanto en el ritual en sí como en su reflexión, el acomodador canjea la luz de sus ojos por una sensación o una imagen de la hija envuelta en su luz. Su vulnerabilidad desesperada, ratificada por la obsesión, vuelve a aparecer una vez que su reivindicación de distinción ha sido entregada, y lo convierte en esclavo de su fantasía amorosa.

Si el ingreso de la hija al mundo privado de los rituales del acomodador fue traumático, entonces su salida será aún más. Cuando el acomodador cree ver a la hija en la calle, acompañada por un hombre “vestido de negro y con una gorra de apache”, lo invaden unos celos agitados y, prácticamente encantado: “Yo nunca había tenido tanta excitación” (87/88). Su inaccesibilidad, mezclada con la persecución, estimula al *voyeur* en forma incomparable. El abuso implícito lo excita aún más, de la misma forma que lo deleitó el tratamiento degradante experimentado eróticamente y que más tarde fue revisado para restaurar su dignidad. En la sala de las vitrinas la hija da pasos sobre el cuerpo del acomodador provocándole gran placer: sin embargo, en las fantasías retrospectivas del acomodador la “caricia” aberrante es afectuosa y reverencial: se hinca y lo besa (86). En el sueño del acomodador, la hija hace su entrada en la iglesia sin el novio y con una mano se toma la otra. El acomodador como sujeto está aparentemente excluido. Sin embargo, en la cola que ella lleva, igual que la cola del peinador que pasa por su cara y “borraba memorias sucias”, arrastra un perro con el cual el narrador se identifica (86). De la misma forma que la hija se incorpora al ritual del acomodador como objeto, él entra en su amor (también su fantasía) como un perro. Entonces el sueño rescata su dignidad del insulto, fisionando la identidad del acomodador entre la bestia arrastrada y un hombre parado a un lado que presencia la ceremonia y le lanza su mirada. El hombre le transmite una idea al perro: “Tú te dejas llevar; pero tú piensas en otra cosa” (86/87). Comprendido como el discurso del acomodador, y no el del perro, estas líneas del sueño implican: “Es tolerable (y levemente irónico) que me traten



como un perro, que me pisen, que sea un acomodador desgraciado de un teatro de mala muerte, porque aprendí a 'inclinarse la cabeza con respeto y desprecio', porque 'pienso en otra cosa' guardando el conocimiento del atributo que me ilumina y me distingue"(75).

Sin embargo, de pronto la bravata del sueño es atravesada por el crimen capital de la hija, su "infidelidad". La hija no sólo abandona el contexto en el cual penetra sonámbula y sin invitación, sino que a su vez está viendo a un extranjero, mientras deja de reconocer (ver) al acomodador. El "cornudo",<sup>16</sup> por lo tanto, cambia su canción para cantar las penas de su engaño:

Yo pensaba que el mundo en que ella y yo nos habíamos encontrado, era inviolable; ella no lo podría abandonar después de haberme pasado tantas veces la cola del peinador por la cara; aquello era un ritual en que se anunciaba el cumplimiento de un mandato (88).

La intrusión de la hija en el ritual y luego la infidelidad a la solemnidad del ritual rompe el pacto secreto y fractura el juramento silencioso. "Yo tendría que hacer algo", concluye el acomodador, porque su ángel se ha transformado en pecadora (88).

### III

La creencia en el mal de ojo, muy corriente en las sociedades mediterráneas, americanas, del norte de África y del Cercano Oriente, consiste en que el poder que emana del ojo se clava en un objeto, o persona valiosa, dañándolo o destruyéndola. El mal de ojo está estrechamente asociado a las fuerzas del mal, a la envidia y al deseo erótico (siendo las dos primeras, manifestaciones de la última).<sup>17</sup> En la tradición italiana, especialmente en la de Nápoles, el mal de ojo está personificado en hombres llamados *gettatore* (proviene del verbo *gettare*, "desechar"). La mirada del *gettatore* no daña con el poder destructivo de las fuerzas del mal (como en la mayoría de las tradiciones pre-industriales) sino con emanaciones eróticas, con pasiones.<sup>18</sup>

Esta es la estructura temática de la luz-del-ojo en "El acomodador": una proyección del deseo erótico (teñida con propiedades del mal y de la envidia) que

<sup>16</sup> Que el acomodador es un cornudo está sugerido también en el texto a través de un juego de palabras (cornudo/cornetazo). Mientras persigue a la mujer y su compañero, "otro hombre de gorra" lo para. El hombre lo insulta y descarga "un cornetazo".

<sup>17</sup> Para un panorama multicultural del mal de ojo ver Clarence Maloney, ed., *The Evil Eye* (New York: Columbia University Press, 1976). Para un estudio útil del mal de ojo en un contexto latinoamericano ver Richard N. Adams, *Un análisis de las creencias y prácticas médicas en un pueblo indígena de Guatemala* (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952). El narrador de "Por los tiempos de Clemente Colling" vincula la vergüenza con emanaciones de luz (*Obras completas*, Arca, II, 37).

<sup>18</sup> Willa Appel, "The Myth of the Gettatura", en Maloney, 24.

provoca daños sobre quienes cae. Recordemos que la mirada proyectiva, como “el triunfo de una enfermedad desconocida” (79), pone en movimiento estas propiedades destructivas, derribando incluso al sujeto que las proyecta. Asimismo, la mirada está cargada con otros atributos destructivos, especialmente en el episodio en que el acomodador realiza una demostración de la luz-del-ojo para el mayordomo. Este espectáculo ocurre en la habitación de sombreros, un lugar que la narración había asociado previamente con la muerte (el comensal muerto es llevado allí). Estas asociaciones se manifiestan como veremos más adelante (por medio del vínculo sombrero-gorro) al entrar en una “muerte” por la luz-del-ojo (por medio del vínculo gorra-luz). Antes del espectáculo, el mayordomo se protege los ojos de la mirada destructora del acomodador, y luego sale corriendo de la habitación exclamando: “Váyase, señor”, mientras “tenía la mano en los ojos y temblaba” (80/81). Al final de la narración, los temas del mal de ojo se hacen aún más explícitos cuando el mayordomo exclama sin ambigüedad que el acomodador “tiene una luz del infierno en los ojos” (90).

Ya establecidas las sugerencias de mal de ojo, el acomodador vuelve a la sala de vitrinas decidido a cumplir con su misión (“tendría que hacer algo”). Está armado no sólo con su mirada sino también con una gorra, la insignia de los otros “que no tenían nada que ver conmigo”, y también, aún más importante, la insignia de su rival en el amor (que usa una “gorra de apache”, 87). El acomodador se apropia de esta insignia de la otredad y le imprime la suya: la luz. A partir de este compuesto, la gorra se convierte en “un farol negro”, un oximoron que fusiona la gorra y el negro del rival (“vestido de negro”) con la luz propia del acomodador (89). La eficacia de la luz-del-ojo, que está por extinguirse, es recuperada al recurrir a su antítesis (lo negro/rival): el acomodador incorpora al Otro.

Cuando la hija se acerca al acomodador durante el ritual final en la sala de las vitrinas, el acomodador le tira la gorra, pegándole en el pecho. Es decir, además de arrojar la luz-del-ojo que falla, arroja el emblema de la luz, su “gran sello negro”, la objetivación de su mirada ennegrecida, de su mirada infiltrada por otros (89). Por lo tanto, la subjetividad del acomodador se extiende a través del gesto y no de la visión, concretando aún más lo táctil de su mirada. El gesto se lee: “Adopto la insignia del otro, que tiene contacto contigo. En lugar de proyectar mi luz, que es luminosa (pero que se extingue), extendiendo mi tacto tirando esta luz negra sobre tu pecho. Te hago caer para poder tenerte”.

La hija se desmaya; su luz se apaga.<sup>19</sup> Con la “envoltura de luz” que la protege ya penetrada y extinguida, y con su cuerpo desvanecido y vulnerable en el piso, la hija asume ahora el papel de una “muñeca de escaparate”, el papel que previamente había sido asignado al acomodador. La hija se ha convertido en el objeto erotizado y antropomórfico que su mirada proyectiva intentó hacer de

---

<sup>19</sup> El uso que se hizo de “apagar” anteriormente en el texto resuena en este contexto: “eran las damas que primero seguían mis pasos cuando yo los apagaba en la alfombra roja” (75).

ella. Puede ser “tocada” a gusto, dominada por la luz de él que le hace un inventario (“como un bandido que le registrara con una linterna”, 89), “robando” (“Mi luz ... tomaba algo de ella”, 90) y metamorfoseando (“ya no era lo mismo”, 90).

Las propiedades destructivas y eróticas del mal de ojo operan simultáneamente para efectuar esta metamorfosis. “Muy frecuentemente los impulsos sádicos están ligados a la escoptofilia; el individuo desea ver algo para luego destruirlo”.<sup>20</sup> Primero, el brillo-de-muerte del acomodador comienza a crecer sobre el cuerpo de la mujer, y el color amarillo verdoso, asociado con los cadáveres, inicia la poética de la destrucción de la hija.<sup>21</sup> Entonces, el cuerpo pierde su forma integral en una fragmentación que continúa hasta que “no veía de ella nada más que los huesos”. Esta última palabra está vinculada con el serrucho del carnicero y el golpeteo del hacha que retumba en toda la narración (90). El acomodador se esfuerza para cerrar los ojos, para apagar la luz emanante que se proyecta de sus ojos y que le penetra como una radiografía, pero los ojos lo vencen “como dos gusanos que se movieron por su cuenta dentro de mis órbitas”, dos gusanos devorando el cadáver “a besos”, como decía Baudelaire (90). La calavera calva de la hija brilla con la luz del acomodador, pero inaccesible y fríamente, igual que un “astro visto con un telescopio” (90). El acomodador ya no es más “el centro de una constelación”. Su luz está fuera de control. Con la destrucción ritual de la hija, la posesión de superioridad iluminativa termina abruptamente. El mayordomo aparece repentinamente con la luz del Otro (“encendía todas las luces”, 90); la hija recompone su integridad corporal (“Pero ya no la quería mirar”, 90) y el padre sale con el “cadáver” en brazos.

El acomodador está demasiado vinculado con su víctima para no compartir en parte su mismo destino. Se ligó con ella canjeando la luz de sus ojos por su imagen y entreverando esa luz con la otredad al adoptar la insignia de su rival (gorra=farol negro) para acceder a ella. Luego destruye ese sujeto objetivado (hija), en el cual había invertido todas sus proyecciones, toda su luz.<sup>22</sup> El único

<sup>20</sup> O. Fenichel en Rosner and Rosner, 183.. Ver también Alexandre Kojève, *Introduction to the Readings of Hegel*, ed. Allan Bloom, tr. James H. Nichols, Jr. (New York: Basic Books, 1969), 4: “Nacidos del Deseo, la acción tiende a satisfacerlos, y lo hace únicamente por medio de la destrucción, o al menos la transformación del objeto deseado: para satisfacer el hambre, por ejemplo, la comida debe ser destruida, o en todo caso, transformada”.

<sup>21</sup> Anteriormente en el cuento, el acomodador insiste en que el motivo de las cenas era la muerte de la hija en las aguas del río, y no (como era en realidad) por haberse salvado. En la imagen que tiene él de la hija ahogándose, el acomodador arroja en forma similar la luz de una luna amarillenta sobre la hija (77). En su lecho de muerte, Felisberto temió que su cadáver estuviese descolorido, en este caso púrpuro, y que por lo tanto no estaría al alcance la mirada de sus dolientes.

<sup>22</sup> “Usted está latente en mí, se confunde con mi propio instinto de conservación”, le dice una de los amantes de Felisberto (Medeiros, 32-33). La fusión de las identidades narrador/

desenlace posible del destino de esta víctima de sus propios deseos y rituales es extinguirlo. Cuando él arroja su luz, la desecha. La enfermedad de su solipsismo vuelve triunfante al concluir la narración para llenar el espacio vaciado por sus proyecciones que se van apagando. "Tus ojos son como una lámpara para el cuerpo; si son buenos, todo tu cuerpo tendrá luz: ... si son malos, tu cuerpo estará en la oscuridad".<sup>23</sup>

#### IV

"La lujuria de ver", desarrollada muy explícitamente en "El acomodador", está reforzada por una temática complementaria que se manifiesta en forma más clara en "Las hortensias". La acumulación de miradas, su uso y el de la visión en general como un medio de transmitir pensamientos y emociones y el animismo, todos se encuentran interrelacionados temáticamente con la proyección fantástica de "El acomodador". Horacio, el protagonista de "Las Hortensias" comparte, con los decadentes de los últimos años del romanticismo, la creencia tradicional que consiste en que los espejos retienen los restos de las caras y las partes fragmentadas de los cuerpos que reflejaron.<sup>24</sup> La narración proporciona a las muñecas Hortensias la misma capacidad: retienen las miradas y los deseos proyectados sobre ellas. Las proyecciones se les adhieren ("Soy vicioso," le dijo Felisberto a Paulina Medeiros al conocerla, "me adhiero a las cosas"),<sup>25</sup> y luego median una relación entre jugadores desconocidos a medida que las muñecas sirven de agentes en un proceso de transmisión:

Elas recibían, día y noche, cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían nidos e incubaban en el aire; a veces se posaban en las caras de las muñecas como las nubes que se detienen en los paisajes ... ; otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados.<sup>26</sup>

---

hija se acumulan en vestigios en "El acomodador". Vestido en su frac, por ejemplo, el acomodador proporciona el complemento invertido de la hija y su peinador. El acomodador, igual que muchos otros personajes de Felisberto, comparte con la hija una cualidad distintiva, la de un sonámbulo. Felisberto proporciona el modelo: "Yo voy por la vida como un sonámbulo ...". Ver Ana María Hernández, "Mis recuerdos", *Escritura*, VII/13-14 (1982): 338. En una carta dirigida a Reina Reyes, Felisberto comenta en forma similar: "Me dejaste sonámbulo" (Pallares/Reyes 9).

<sup>23</sup> Lucas 11: 34.

<sup>24</sup> Ver Jean Pierrot, *The Decadent Imagination, 1880-1900* (Chicago: University of Chicago Press, 1981) 212.

<sup>25</sup> Citado en Martínez, 5.

<sup>26</sup> Hernández, *Obras completas*, Arca II, 145.

Habiendo establecido las propiedades comunicativas de la mirada, la narración desarrolla el tema movilizandando las cosas que son objeto de la lujuria de ver: según el narrador, la muñecas “agregaban algo por su cuenta”, de la misma forma que aquello que fue objeto de la mirada del acomodador (la hija) contribuye a un ritual que ella desconoce. La desaparición final entre lo que hacen las muñecas por sí solas (que por supuesto no es nada) y su movilización a través de las proyecciones leídas en ellas contribuye a una sensación de dualidad, de diálogo, a la obsesión autoerótica de Horacio. Un ejemplo de estas lecturas se da cuando Horacio titubea al besar a Hortensia temiendo sentirle gusto a cuero, pensando que sería parecido a besar un zapato, y al poco tiempo se da cuenta de que la muñeca opone “una expresión de altivez fría y parecía vengarse de todo lo que él había pensado de su piel”.<sup>27</sup> Su culpabilidad se cruza con su deseo: un monólogo enmascarado por el diálogo se genera a medida que Horacio lee sus sentimientos en la muñeca. La percepción de Horacio se fija en un objeto, lo anima proyectando un deseo, igual a lo que hacía el acomodador, y luego recupera el contenido de su propia proyección como si hubiese emanado de sí, o porque se originó allí o porque el objeto, (como si estuviera “hipnotizado”, “cumpliendo misiones desconocidas”) lo hubiera transmitido a partir de una tercera fuente.

Las muñecas de “Las Hortensias” o la hija de “El acomodador”, como recipientes de estas proyecciones fantásticas funcionan igual que los estímulos de los tests estándares proyectivos, por ejemplo Rorschach, en el cual los sujetos confrontados con datos ambiguos responden de tal forma que los rasgos de su personalidad y ciertos padrones del comportamiento y de la organización emocional se pueden leer a partir de lo que ven. Las interpretaciones de Horacio con respecto a las miradas suspendidas alrededor de las caras de las muñecas, de las reflexiones que forman las capas de un palimpsesto en la profundidad de la superficie de un espejo, o de las acciones o intenciones de los objetos animísticos, construyen simultáneamente la realidad en la cual él funciona y manifiestan la composición psicológica dependiente de esa construcción. La cara de una muñeca no cambia; cambia la respuesta de Horacio. Ese cambio luego se proyecta y se revisa la realidad externa para adecuarse al equilibrio interno del personaje. El hecho de que esta realidad manipulada es externa a un Horacio o a un acomodador pero no a las narraciones que lo crean, y que las proyecciones que emanan del texto estén movilizadas por un lector que se acerca al texto con sus propias proyecciones, elevan el asunto a un registro mayor. Allí la proyección fantástica de los textos de Felisberto funcionan algo así como una figura del Rorschach modelada a partir de aquellas imágenes iridiscentes, cambiantes, que nos miran no importa dónde estemos.

---

<sup>27</sup> Hernández, *Obras completas*, Arca II, 144.

