

2. De los peligros de la especulación

2.1. Una moviente desnudez

Lo visual, la mirada, como explícita y reiteradamente lo dice el texto; es, en efecto, en el «nuevo lenguaje» que nos propone el gordo, el mero espacio del amor. Veamos:

El amor sería aún más simple: una mirada y en esa mirada, un hombre y una mujer desnudos, pero desnudos de veras, por dentro y por fuera, pero conservando todo su misterio... (p. 65)

Creo que no se necesita ser un freudiano ortodoxo, ni un riguroso lacaniano para ver en esta descripción de un hombre y una mujer desnudos, así como en la insistencia de la mirada y en el (a)dentro y (a)fuera, una clara presentación de eso que el psicoanálisis llama «la escena primitiva». Escena que, precisamente, para el niño que la observa, conservará siempre «todo su misterio». Ahora se comprende mejor la triple denegación (*Verneinung*) que el texto inmediatamente produce: «¡Qué se yo! Nadie sabe nada de nada.» (p. 65). Y también resulta más claro el consejo del abuelo (alcahuete, por lo demás, según nos dice el texto) quien, desde la línea de la filiación y la censura (eso es, precisamente, «andar en la lluvia sin mojarse») recomienda la ceguera absoluta. ¿Cómo no recordar ante este texto el célebre relato del sueño de Freud que lleva por título: «Se ruega cerrar los ojos» y que, según el excelente análisis de Patrick Lacoste, marca una interesante oscilación ante la posibilidad de cerrar *uno* o *los dos* ojos², es decir, precisamente, ser tuerto o ser ciego?

Y por este camino llegamos también a la escritura y a la lectura, una de cuyas funciones, como lo ha demostrado Granoff, parece ser, claramente, la de «alejar la escena primitiva»³.

Por lo demás, esta relación entre «por dentro y por fuera» conocerá una nueva manifestación en la curiosa presentación del gordo que el texto nos propone. Lo que nos obliga a hacer, aquí, una larga cita:

Obeso y enorme, desbordaba el sillón en que se encontraba arrellanado. Su cuerpo estaba anclado en algo más que en el peso de la carne y su invencible molicie. El mismo aire que se cernía sobre él parecía aplastarlo, hinchándolo y deshinchándolo desde adentro en la respiración. En el semblante apoplético, la boca, que no había perdido del todo su bello dibujo, era lo único que resistía la devastación. Encerrados en la masa del tejido adiposo parecía haber dos hombres que no querían saber nada entre sí. Habían crecido juntos, se habían fundido finalmente, pero aún trataban de contradecirse, de ignorarse, y ya ninguno de los dos tenía remedio, al menos el uno en el otro. La ronca y monótona voz servía sin embargo a uno y a otro, por igual, sin favoritismos. (p. 65).

Llama la atención, en esta descripción, la inmensa masa humana del gordo. Sin embargo, su enorme humanidad está más cerca de la muerte que de la vida, con

² Patrick Lacoste, *Il écrit. Une mise en scène de Freud, Galilée, Paris, 1981, p. 39-62.*

³ Cfr. Wladimir Granoff, «S'écrire, se lire: de la langue maternelle à la langue étrangère», in *L'Écrit du temps, n° 1, Editions de Minuit, Paris, Printemps 1982, p. 60.*

el «semblante apoplético» y el conjunto del cuerpo sometido a «la devastación». Hasta el aire lo aplasta y lo deforma, «hinchándolo y deshinchándolo» como a una materia fofa, desertada por el *tonus* vital. Y, precisamente, el texto nos había dicho, poco antes, que «El mismo tenía un aire de apacible, inerte, fofa irrealidad». (p. 65) Pero lo curioso es que estas deformaciones atacan al cuerpo «desde adentro en la respiración». Lo que debería hacer vivir al cuerpo —el oxígeno que el gordo respira— es, por el contrario, lo que introduce en él los signos de la devastación. Hay, aquí también, una relación adentro-afuera que no deja de llamar la atención después de la descripción de la escena primitiva en la que nos detuvimos hace un instante. Como si a esta visión correspondiera, inexorablemente, una *aplastante* inscripción de la muerte. Y, precisamente, será su aventura amorosa con la esposa del gobernador (situación edípica si las hay), librada a la mirada ajena por «los diaruchos de provincia» lo que provocará la *muerte* del gordo en su carrera musical.

Pero el gordo encierra, en su cuerpo, una situación especular: no hay uno, sino dos hombres en la masa de su tejido adiposo. Y ellos también vehiculizan una agonía y una denegación, puesto que «aún trataban de contradecirse» y «de ignorarse». Lo interesante es la ausencia en el gordo de la componente femenina, «heredada» de la madre, que hace posible, para un hombre, el amor heterosexual. Aquí, la homosexualidad es patente pues los dos hombres están «el uno en el otro» y esto desemboca, como en el sadismo anal, en una fantasía de destrucción, puesto que «ya ninguno de los dos tenía remedio».

Es curiosa, también, la presencia de la oralidad, asociada a la raza, es decir a la escritura, con la presentación del «bello dibujo» de la boca. Y al final, con la «ronca y monótona voz» que, como una madre equitativa, sirve «a uno y a otro, por igual, sin favoritismos». Esta asociación de la oralidad y la escritura me parece digna de ser destacada en este texto, cuya convención central consiste en contar por escrito un relato oral.

2.2 Leonardo y el león

Precisamente, uno de los aspectos singulares de este relato es su funcionamiento mediante la reproducción de pequeños cuentos. El que sigue a la curiosa presentación del gordo que acabamos de realizar es breve, pero merece que nos detengamos en él:

Leonardo hizo un león. Daba algunos pasos, luego se abría el pecho y lo mostraba lleno de lirios. Y ese león...(p. 65).

Este pequeño relato introduce, pues, también él, un *non-dit*, puesto que nunca sabremos qué hacía ese león. Introduce, por otra parte, una construcción especular de la escritura con la repetición de las cuatro primeras letras de Leonardo en la palabra «león». Y tal vez no sea ocioso recordar aquí que Leonardo da Vinci (puesto que de

él se trata, como habremos de saberlo unas páginas más adelante) practicaba, precisamente, una escritura especular. Y sabido es que este mismo Leonardo da Vinci fue también, por decirlo así, el motor de otra célebre escritura con el ensayo sobre el «recuerdo de infancia» que le dedicara Sigmund Freud.

Pero este león no encierra en su cuerpo dos leones, sino que tiene el pecho «lleno de lirios». Lo que instituye, en el texto, una soberbia ambigüedad. El traductor francés optó por uno de los polos de esa ambigüedad al traducir lirios por *lis*. Es decir que optó por el color blanco de la variedad de lirio que también —y más frecuentemente— se llama azucena. Porque el color del lirio puede ser blanco —color de la página que recibe la escritura— o morado, color de la muerte, del cuerpo cianótico que ya no puede recibir el aire que le permitiría vivir. Tal es, como nos lo enseña la historia de otra flor, el narciso, uno de los graves peligros de la especulación. Y el gordo tiene, efectivamente, una «sonrisa muerta». El narciso, a su vez, introduce una nueva ambigüedad, puesto que puede ser amarillo o blanco como la azucena.

Y ahora ya nos va quedando una sola referencia para completar este paseo especulativo por las flores del león. Si a Leonardo le sacamos *leo*, el león, lo que nos queda, es una nueva construcción especular, es el nardo, flor blanca que se vende en ramas con cuya punta se puede escribir.

Como se ve, puede resultar muy agradable pasearse así por el bosque de las palabras. Es tiempo ya, sin embargo, de que intentemos reconocer, en este vasto bosque, el árbol de la letra.

3. Gordo, corno, Mongo y el carnaval de la escritura

El último relato del gordo será, literalmente, su relato final. En él, lo visual cobra una importancia primordial puesto que se trata de «historia del hombre que había soñado el lugar de su muerte». (p. 67). Y el texto agrega: «El hombre vio en sueños el lugar donde había de morir».

Aquí, el secreto es uno de los principales resortes del relato, puesto que se nos encubre tanto la identidad del soñador (que es, lo sabremos al final, el propio gordo) como el lugar de su muerte, que será el mero cuarto en que se encuentra. Este, designado por la mano, que provoca la mirada, aparece primero como un hueco («el hueco de la puerta», p. 68) es decir, un significante del vacío. Y sólo más tarde, el narrador descubrirá «de golpe» que «lo que el gordo había descrito era el cuarto en que estábamos» (p. 68).

Lo que me llama la atención es este pasaje repentino del cuento a la muerte. Porque lo cierto es que el gordo ya no podrá contar el cuento. Precisamente, ya señaló la anaforización de la letra *c* en el título del relato. Esta misma letra aparece con insistencia en la primera página en palabras tales como cierto, como cosas, centenar (¿por qué no decenas?), costumbre. Y mejor aún, duplicada y aún triplicada o cuadruplicada

da en el cuerpo del texto, en frases tales como: comunicar (...) como los animales (p. 64), conseguimos hacerle contar, carrera de concertista, no le cupo otra culpabilidad que la confabulación de las circunstancias... (p. 66). Y tantas otras.

Me detendré ahora en la siguiente: «¿Con quién podríamos comunicar?. ¿Y qué corno sé yo, por qué no se lo preguntan a Mongo?» (p. 65). Aquí tenemos no sólo la anaforización de la letra *c*, sino también una interesante transformación que permite pasar de *cornio* a *Mongo*. Se trata, pues, de dos lexemas de cinco letras cada uno, en los cuales se repiten en idéntico lugar las vocales (a decir verdad, una sola vocal, la *o*) y en los que las consonantes ocupan, también, lugares idénticos. *Mongo* es, por decirlo así, el resultado de la metaforización, en la escritura, de su antecedente *cornio*. Con esta particularidad: que ambas son puros significantes. *Cornio* es, prácticamente una interjección. Y *Mongo* es lo inexistente, la nada. Como la muerte, cuya inicial inscribe, en mayúscula, en el relato. Y como estas dos palabras forman una misma serie con *gordo*, vemos fácilmente como el texto pasa de la redoblada *c* del título a la muerte del episodio final. Y así es como en el bosque de las palabras desfila el carnaval de la escritura. Hasta los ojillos vidriosos de la última frase que, por el ojo de vidrio, nos recuerdan que contar un cuento será, siempre e irremediablemente, un encuentro con el significante, ese inevitable traidor.

Gabriel Saad

