

Las insistencias del sentido. Un acercamiento a *Cosmos*, de Witold Gombrowicz

Persistence of the sense:
an approximation to Witold
Gombrowicz, *Cosmos*

Alan Castro Riveros*

Resumen:

A partir del diálogo directo que Cosmos entabla con la estructura y recursos de la novela policial, esta lectura crítica insiste en una similitud y una diferencia. La semejanza tratada es el intento de organizar un caos, la diferencia es la forma de hacerlo. Mientras el relato de enigma organiza sus "pruebas" para reconstituir el puzzle. Cosmos enumera "pruebas" truculentamente insignificantes que no tratan de resolver el misterio, sino de indagar sobre aquello que en su imagen incomprensible inquieta, hechiza y reproduce. Concentrándose en una serie de colgamientos que se suceden en la novela, y tomando en cuenta que Gombrowicz llamaba a Cosmos "una novela sobre la formación de la realidad", este trabajo inquiriere en torno a la producción del sentido inquiriere en torno a la producción del sentido en relación al acto de la creación literaria, a la concepción de la realidad como acontecimiento y a la potencia generadora de detalles aparentemente insignificantes donde la huella el trabajo humano olvidado en la cosa persiste para hacer de la narración un río imparable.

* Universidad Católica Boliviana "San Pablo".
viva_lapaz@hotmail.com

Palabras clave: literatura polaca, literatura argentina, Witold Gombrowicz, producción de sentido, novela policial.

Abstract:

Considering the direct dialogue Cosmos brings about with the structure and resources of the detective genre, this paper insist on a similarity and a difference. The similarity dealt with is the intent of organizing a chaos, while the difference is how to do it. As the enigma story settles "proofs" in order to solve a puzzle, Cosmos lists "proofs" that are quarrelsome insignificant, not intended to solve mystery but, to explore that which, having a non comprehensible image, perturbs, enchants and reproduces. Focusing in a series of hangings occurring in the novel, and acknowledging Gombrowicz used to refer to Cosmos as "a shaping of reality novel", this paper inquires on the production of sense related to the act of literary creation, on the conception of reality, the conception of reality as an event, and on the power generating details apparently non significant carrying the trace of human work forgotten on the thing persisting and making the narration a non retainable river.

Keywords: Polish literature, Argentinian literature, Witold Gombrowicz, production of sense, detective novel.

*Hay algo en la conciencia que se convierte en trampa de ella misma.
Witold Gombrowicz, Diario*

1. Cosmos

Las palabras no tenían sentido más que porque el sentido, al introducir la sospecha, al filtrarse (...) de un lugar sin origen, no cesaba, al tiempo que parecía darles vida, de romper en pedazos, de mortificar las palabras.

Maurice Blanchot

El polaco Gombrowicz (1904-1969) gustaba llamar a *Cosmos* (1967) "una novela sobre la formación de la realidad", o referirse a ella como a una investigación sobre "los orígenes de la realidad". Dentro de su bibliografía, que incluye sus anteriores novelas, *Ferdydurke* (1937), *Transatlántico* (1953) y *Pornografía* (1960), *Cosmos* retoma —desde una perspectiva que

alumbra con particular claridad el trajín del acto de narrar (la puesta en marcha de una realidad)— su obsesión por lo Imperfecto, lo fatalmente Inacabado; poniendo además en evidencia un dispositivo estilístico que complementa y abre nuestro acercamiento a su escritura: lo Improbable: la imposibilidad de comprobar la realidad de un hecho que descarte, sin

dar lugar a dudas, cualquier otra probabilidad de haber sucedido de diferente forma. Sus lazos paródicos con la estructura y recursos de la novela policial hacen que esta Improbabilidad resalte. No se puede resolver un misterio sin pruebas (demostraciones irrecusables de una verdad) que configuren las *huellas* de regreso al origen enigmático de un hecho anormal, pero central –por su marginalidad, paradójicamente–, que, al descubrir con su brutal aparición el acostumbrado caos a su alrededor, necesita ser metódicamente reconstruido en el ordenamiento y tejido de los hechos aislados que lo circundan.

Las pruebas son, por tanto, señalamientos absolutos del camino a seguir en la resolución de eso inabordable; y la narración avanza mientras ellas se entrelazan para indicar entre todas el sentido que hace del crimen un hecho inteligible, lógicamente expuesto como una *maquinaria* detallada y, a todas luces, comprensible. La falta de pruebas crearía, en una novela policial común, una indeterminación en la cual cualquier explicación del misterio *es* posible (y creíble, según la manera de exponerla), pero jamás definitiva; el crimen, ramificado en sus asomos, sería irresoluble: nublado por la proliferación de sospechas que señalan, cada cual por su lado, la verdad de los hechos, resultaría ser –sobre todo para el detective– apenas un motivo terrible para zambullirse en un bullicioso e insensible desorden.

En *Cosmos*, en cambio, la Improbabilidad de los hechos no frena el sentido de la narración (su racional

hilado); un sentido que si bien ha revelado su arbitrariedad (azarosa y oscura) no deja de ser imperiosa y, por tanto, fatalmente irremplazable. En la novela de Gombrowicz cualquier fragmento de la realidad (que resalta generalmente por su truculenta insignificancia) es un indicio imposible de dejar pasar si obsesiona inexplicablemente al narrador. Es así que cualquier nimiedad empieza a cobrar una importancia desmesurada, y expande sus tentáculos en una trama que se hizo tal por un hecho marginal que, apareciendo apenas como la alteración nerviosa de un latido, crece, rítmicamente, con insospechada omnipotencia.

Para profundizar en lo ya expuesto es necesario presentar *a grosso modo* la trama de *Cosmos*, la última y, según muchos, más ambiciosa novela de Witold Gombrowicz.

Todo comienza cuando, en medio del bosque, en una rama, Witold y Fuks descubren un gorrión ahorcado, colgado de un alambre. “*Algo absurdo. Un pájaro ahorcado. Un gorrión ahorcado. Era algo que proclamaba a gritos su excentricidad*” (Gombrowicz, 2002: 13) Poco después los dos amigos llegan a un alojamiento donde vive una familia. La mujer que abre la puerta, Katasia, tiene una malformación en la boca, producto de un accidente. Esa boca se convierte en otro elemento que intriga a Witold, el narrador, que al conocer a Lena, una joven linda, hija de León y Bolita (dueños de casa) no sólo relaciona esa nueva boca “normal” con la de Katasia, sino que siente el contagio de una mons-

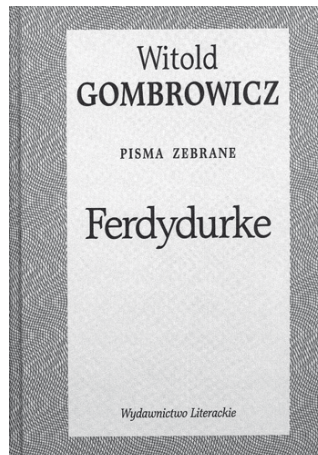
truosidad al haber sido llevado de la primera boca a la segunda.

Esa incógnita íntima de Witold (una historia subjetiva conservada en secreto) comienza a unirse al misterio más público, el del gorrión colgado, que poco a poco se convierte en motivo de conversación en la mesa del alojamiento, pues resulta que antes de la llegada de los viajeros habían encontrado un pollo ahorcado al lado del camino. Se suceden, entonces, un torbellino de asociaciones que tratan de crear una lógica en un mundo de cosas que reclaman su lugar en la narración. De tal manera una raya en el techo, un palito colgado, un palo inclinado, un alfiler clavado, una foto, las grietas de la pared, las manos de Lena y su esposo Ludwik, las manías de León, las peroratas de Bolita, las acciones de Fuks, un sapo en una caja, un gato colgado, un viaje con desconocidos, “*terrones, red, alambre, cama, piedrecillas, mondadientes, pollo, eczemas, bahías, islas, agujas, y así por el estilo, sin parar, hasta el aburrimiento, hasta el hastío*” (Gombrowicz, 2002: 87); cualquier detalle, cualquier imagen, cobra una importancia inusitada, una resonancia *in crescendo*, cada vez más exasperante en el avance narrativo. Nuestra lectura conjuga interiormente los hechos aislados. Sabemos de primera mano la historia de uno de los colgamientos. En medio del caos nos placen todas las cosas que empiezan a car-

garse de un sentido poderosamente intuitivo. Y, naturalmente, la investigación del colgamiento del gorrión y la extraña relación de las bocas se desplaza. Importa más su relación con la Totalidad, la posibilidad abierta en la intimidad del narrador, su investigación privada, la insistencia de un sentido inaprensible que todo lo abre y *mortifica*.

Uno de los comentarios más fecundos sobre la novela de Gombrowicz es el de Gilles Deleuze. En su curso del 17 de marzo de 1987 en Vincennes, en el cual quiere aclarar la filosofía de Leibniz a través de su cotejo con las nociones sobre “acontecimiento” del matemático y filósofo inglés Albert North Whitehead, Deleuze afirma que la aseveración capital de la filosofía de Leibniz es: *No hay objeto, no hay sujeto, todo es acontecimiento*. A partir de un cuarteto de cuestiones que ubica en la obra de Whitehead, Deleuze señala el devenir del problema de la filosofía: *el de la formación de la novedad*. Si decíamos que Gombrowicz llamaba a *Cosmos* “una novela sobre la formación de la realidad”, no debemos dejar de escuchar ese eco repercutiendo en las observaciones de Deleuze

en torno a esta novela en particular. Esta resonancia estaría señalando –más allá de un enlace entre realidad y novedad– que la realidad es una *maquinaria* de donde emergen sin césar acontecimientos permanentemente nuevos.



Para explicar el concepto de “acontecimiento”, Deleuze describe cuatro momentos que Whitehead distingue en su libro *El concepto de naturaleza* (1920), donde se refiere al “acontecimiento” como “ocasión actual”. Resumiremos estos cuatro puntos de la siguiente manera: A) Primera instancia: el acontecimiento parte del caos, del caos-cosmos, como pura diversidad disyuntiva. B) Segunda instancia: aparece una criba para instaurar un proceso de clasificación y selección que funciona como campo electromagnético. C) Tercera instancia: la criba ejerce acción sobre la diversidad disyuntiva, para organizar el caos en series infinitas (vibraciones) que entran en relaciones de todo y de partes. D) Cuarta instancia: las vibraciones hacen notar sus características internas, un flamante caos que ordenar, de donde nuevamente se forman series que no son del mismo tipo que las precedentes.

Sólo hay una manera de salir del caos, haciendo series. La serie es la primera palabra después del caos, es el primer balbuceo. Gombrowicz hizo una novela muy interesante que se llama *Cosmos*, en la cual él se lanza, como novelista, en la misma tentativa. *Cosmos* es el desorden puro, es el caos. ¿Cómo salir del caos? (...) Entonces vean la novela de Gombrowicz, es muy bella. Se organizan las series a partir del caos; sobre todo hay dos series insólitas que se organizan. Una serie de animales ahorcados, el gorrion ahorcado, el pollo ahorcado. Es la serie de los ahorcamientos. Y después una serie de bocas, una serie

de bocas, una serie de pollos. Cómo interfieren la una con la otra, y cómo poco a poco trazan un orden en el caos (Los cursos de Gilles Deleuze www.webdeleuze.com).

Digamos, en pocas palabras, que cada elemento de las series organizadas a partir del caos es a su vez un micro-caos, una semilla que dentro del orden lleva ya la potencia del caos, la memoria de su origen. Resultaría forzado decir que el *sentido* de *Cosmos*, aquél que insiste en enlazar sus extravagantes pruebas (improbables) para dar unidad a la narración, está en una de las estancias clasificadas por Deleuze para hablar del “acontecimiento”. El sentido no es un acontecimiento; es lo que traspasa sus estancias: su movimiento. El acontecimiento es la prueba, lo evidente, cada una de las estancias por donde pasa el sentido: caos, criba, series, caos derivado. El sentido es la constante que se abre paso desde un origen indiferenciado a otro caos en potencia. Su vitalidad es ésta: la regeneración incólume de su origen *caósmico*, el recuerdo de una rasgadura que no sólo hizo visible el caos, sino que impulsó su ordenamiento. Si la manera de formar una realidad es insistiendo en su origen crítico, en esa consciencia de un desorden intimidante que exige ser comprendido, ¿qué clase de *fuerza ordenancista* sería aquella que organiza series de elementos incomprensibles? ¿Cómo reverbera el caos potencial en lo insignificante?

En el género policial el crimen es lo incomprensible que debe hacerse lógico a medida que avanza la narra-

ción, el hilado de pruebas siempre significativas. En *Cosmos*, en cambio, las pruebas no son indicios para la reconstrucción de una realidad, sino reflejos formales del primer enigma: nuevos “crímenes” (el gorrión *colgado*, por ejemplo, inicia la serie analógica de los *colgados*.) La novela de Gombrowicz adquiere su legibilidad por la proliferación serial de estos disparatados “crímenes” que, si bien señalan el misterio original (por ser su eco renovador), no lo hacen para explicarlo, sino para restaurar su poder hechizante.

Gombrowicz, refiriéndose a *Cosmos*, escribió en su *Diario*, en 1963 (cuatro años antes de su publicación):

¿Será que la realidad es, en esencia, obsesiva? Dado que nosotros construimos nuestros mundos por asociación de fenómenos, no me sorprendería que en el principio de los tiempos haya habido una asociación gratuita y repetida que fijara una dirección dentro del caos, instaurando un orden (Gombrowicz, 2005)

Siendo las pruebas las evidencias en una investigación, las flechas que apuntan a una resolución (ése es el asesino, ése es el lugar, esos los motivos), ellas indican un destino, una conclusión hacia la que se apuntaba desde un comienzo. Por tanto, no importaría tanto la flecha sino el lugar hacia donde apunta, el blanco escogido (generalmente *a priori*) para fungir como concreción formal de un misterio que trata de fijar con luminosa especificidad, enmarcándolo hasta ocultar una flecha sombría, una fisura negra, que seguramente –haciendo de ese destino un lugar insuficiente donde descansar los ojos– señalaría nuevamente, caprichosamente, un secreto que mutilaría su perfección. En *Cosmos* no interesa la llegada al *destino*, sino la residencia movilizadora en el habitáculo oscuro del *sentido* (cabal anagrama de *destino*), desde donde la última palabra se desordena e insiste en su incompletitud. Lo Improbable es la trampa que se esconde en todo argumento, el reflejo del caos en las infinitas insignificancias que, amenazando con hacer perder el sentido, lo señalan.

2. Detrás del espacio

Una aparición de nada, una aparición mínima: algunos indicios de una desaparición. Nada que ver, para creer en todo.

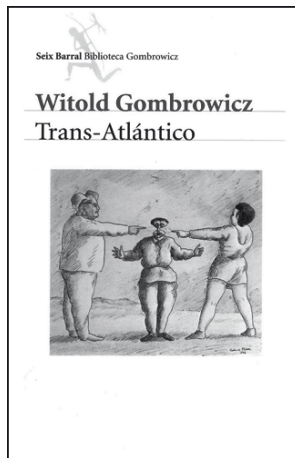
Georges Didi-Huberman

El hallazgo de lo inexplicable (del gorrión colgado, en pleno descanso de una caminata por el sofocante bosque) en *Cosmos* es el reconocimiento del pasado en el espacio, la conciencia de un paso humano anterior; pero su

revelación no hace más que apuntar lo enigmático del acto que la originó. Despojada de razón, la imagen del gorrión colgado deja surgir su inutilidad estrambótica en quien la mira. El caos que desata la aventura del

conocimiento, emerge avasalladoramente de ese elemento aislado que lleva en sí la memoria del origen *caós-mico*, para teñir todo el bosque con su incongruencia. No se trata, por tanto, de una indignación moral ante lo criminal, sino de la curiosidad ante la lógica que materializó tal incoherencia. El futuro será desde entonces la reconstrucción, paso a paso, de un pasado innombrable. Ese gorrión excede la normalidad supuesta del bosque donde ha sido colgado.

El bosque nos interesa como espacio imaginario aparentemente conocido, como eso que los biólogos llamarían un *ecosistema* (una comunidad, artificialmente cerrada en cierto ambiente físico, de relaciones vitales: un organismo, una organización ya hecha). Sabemos que la intrusión de cualquier organismo ajeno en un ecosistema supone su crisis, en muchos casos devastadora. El gorrión colgado es un intruso en el bosque; muerto no daría mucho de qué hablar, pero ¿colgado en un alambre? Hay algo en esa imagen que desbarata todo el bosque; su presencia está fuera de lugar y parece, además, señalar otro lugar. Su intromisión tiñe al bosque de extrañeza: lugares ocultos, travesuras perversas de las que no hay testigos; te hace mirar alrededor, como si señalara su explicación en los intersticios de las formas conocidas e incitara a husmear en lugares menos iluminados.



El bosque alrededor es el mismo, pero ha perdido su *organicidad*, por obra del elemento que, manteniéndose al margen de ese territorio físico de interrelaciones, pero dentro de él, excede la conciencia apriorística de su funcionamiento. Pero el *cadáver* colgado del gorrión no sólo hace

desaparecer el centro imaginario (siempre inconsciente, nunca nombrado) que sostenía la familiaridad del bosque, sino que se convierte en el centro que lo vacía de maquinaria interior, de sostén cosmogónico. De ahí la necesidad de querer ver detrás de los arbustos y de las sombras: nos espanta la posibilidad de que el espacio esté sustentado por un abismo, colgado inexplicablemente en un presente sin antecedentes. Es lo que el francés Georges Didi-Huberman, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, llama "el *sentido ineluctable de la pérdida*" (1997), partiendo de la visión humana frente a una tumba, y jugando con el parecido entre la palabra francesa que nombra lo evidente y el vaciamiento.

Por un lado, está lo que veo de la tumba, es decir, *la evidencia de un volumen*, en general una masa de piedra, más o menos geométrica (...): una masa de piedra *trabajada* (...) Por el otro, está (...) lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente (*évident*), puesto que, al contrario, se trata de *una especie de vaciamiento (évidement)*. Un vaciamien-

to que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira —el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra (Didi-Huberman, 1997:19).

La evidencia-vacío de la que habla Didi-Huberman podría compararse en muchos sentidos a la presencia del *cadáver* leída por Maurice Blanchot: ahí donde el cuerpo presente hace evidente su ausencia, y revela su lugar como no-lugar. Las evidencias, policialmente hablando, son objetos concretos, guardados cuidadosamente para no borrar de su materia las huellas de un pasado revelador; son piezas tomadas del espacio que, en conjunción, arman un plano general. Las cosas alrededor de un escenario criminal apuntan a recapitular la materialización del cadáver allí donde fue hallado; y, por tanto, hacen del espacio un asunto primordial: el lugar de los hechos se carga de un sentido que siempre apunta a la resolución del enigma. En tal caso las *evidencias* se cargan de sentido en cuanto todas señalan (aunque sea de reojo) al cadáver, y tratan de llenar el vacío que ha producido.

En el caso de *Cosmos*, el cuerpo del delito es el que apunta a todas partes, prolongando su vacío; como si no pudiera dejar de señalar y contornear el hueco detrás de toda pieza de *puzzle*: esa ausencia que incompleta,

que hace evidente su presencia en otro lugar justamente por su notable falta en este lugar: un tiempo anterior donde estaba, un futuro donde estará. Se trata de una ausencia que ha empezado a habitar en quien la evidenció —y cuya sola presencia en sus ojos se expande con incontrolable fuerza—, porque el testigo ya no está presenciando el espacio superficial al querer ver aquello que lo sustenta, sino que es trasladado imaginariamente a ese otro espacio (todos los escenarios posibles) señalado por algo que notoriamente está fuera de lugar, pero está, preponderantemente, en ese lugar.

Por otra parte el gorrión colgado es una forma concreta que concentra y hace surgir ciertas escenas del pasado de Witold y se proyecta, a su vez, como irresolución; una imagen epifánica donde todas las formas que dan vueltas por la cabeza del narrador se han reflejado en el espacio, reclamando la disipación de su extrañeza más allá/más aquí del bosque.

¿Quién había sido el ahorcador? ¿Y para qué? ¿Cuál podía ser la causa?, pensaba yo confusamente en medio de aquella vegetación que se excedía en miles de combinaciones; por otra parte estaba el fatigoso viaje en tren, la noche llena de ruidos ferroviarios, el sueño, el aire, el sol, la marcha con Fuks, mi madre, Jasia, el conflicto provocado por aquella carta, mi frialdad hacia Roman, mi padre, incluso los problemas de Fuks con el director de su oficina (problemas de los que me había hablado), las huellas dejadas por las ruedas, los terrones, los zapatos, pantalones, piedras,

hojas, todo se concentraba de golpe en ese gorrión, como una muchedumbre arrodillada. Y él reinaba en su total excentricidad... Reinaba en aquel sitio (Gombrowicz, 2002: 13).

Como vemos en este fragmento del capítulo *Primero*, la pregunta por el ahorcador se esfuma rápidamente, y la confusión del hecho lleva a Witold a pensar en el pasado y en el espacio que circunda el reinado del gorrión. En este sentido, recuerda a esa palabra –desgastada de tanto uso, pero relampagueante en sus resurrecciones– que Walter Benjamin nos regaló: el *aura*, esa *trama singular de espacio y tiempo*. Aparte de la conjunción de lejanía y cercanía, que suele ser la veta más tratada al hablar de *aura*, nos interesa una aclaración que Benjamin comparte con T. W. Adorno en su correspondencia, donde se refiere al *aura* como *huella del trabajo humano olvidado en la cosa* (Benjamin, 1987:). Y ése pájaro ahorcado “*señalaba acusadoramente una mano humana que había penetrado en la maleza... ¿la mano de quién?*” (Gombrowicz, 2002: 13).

Pero además “*se entiende por aura de un objeto ofrecido a la intuición del conjunto de las imágenes que, surgidas de la mémoire involontaire, tienden a agruparse en torno a él*” (Benjamin, 1993:196). La pregunta que nos hacemos, al recordar particularmente estas menciones al *aura* es: ¿cómo la *huella* de un trabajo humano olvidado agrupa imágenes en torno a sí, persistiendo además en el espacio como la *evidencia* de esa pérdida, el olvido de la acción forjadora, el micro-caos en expansión? (de ahí que la novela

no pueda evitar presentarse como una investigación sobre “los orígenes de la realidad”).

Tratemos de responder a la cuestión planteada. El hecho de un gorrión colgado, a diferencia de la mayoría de las cosas encontradas en un bosque, señala la intervención humana y, por tanto, supone una acción consciente cuya razón de *ser* no se limita al *modus operandi* del colgamiento, sino al tramado de palabras que han hecho posible tal acción. A diferencia de cualquier otro objeto, ente o cuadro en el bosque, esta imagen no tiene antecedentes; de ahí que haga buscar, en quien la mira, dentro de su propio pasado. El gorrión pasa a ser una evidencia más íntima, una especie de clave detonante que demanda la articulación de imágenes subjetivas, fragmentos para ordenar un espacio interior. Como si al vaciar el plano espacial, en la indagación de *algo*, no solamente en las sombras y fisuras del bosque, sino en la memoria personal, descubriera que ese abismo atisbado detrás de la imagen está también detrás de los ojos, endurecido en el tuétano de los huesos. Se trata de un vacío lo suficientemente poderoso como para tomar el cuerpo de quien lo mira, e insertar así una oscura interioridad en las cosas; interioridad que, al ser sentida en el cuerpo del mismo narrador (lo que ve y lo que mira a través de él), prolonga subterráneamente su *subjetividad* en el espacio. En consecuencia, el espacio criminal está detrás de quien lo ha interiorizado con la mirada; y su ordenamiento corresponde a la organicidad corpo-

ral del narrador, a esa *historia biológica* con la que Roland Barthes denominaba el *estilo* de una escritura.

Sin embargo, si habíamos dicho, volviendo a la filosofía de Leibniz, que el acontecimiento anula al sujeto y al objeto, ¿cómo es posible esta *subjetividad objetivada* en el espacio? El acontecimiento, por ser una fulguración flamante de lo Real, del espanto primordial, imposibilita cualquier asimilación simbólica (objetiva) de lo visto, pues el terror nace precisamente de esa realidad innombrable que no puede ser ordenada (simbolizada); y siendo el acontecimiento un hecho irracional, no tiene ningún sujeto que lo ejecute, nadie opera sobre el acontecimiento, nadie lo *hace ser*: la dimensión humana, como conciencia creadora, es incorpórea, desaparecida. Matizando la pregunta, diríamos, ¿qué clase de *huella del trabajo humano olvidado en la cosa* produce esta evidencia del sin-sentido? Y aun más allá: ¿por qué esa evidencia, para simbolizarse, actúa como criba que organiza series de imágenes tomadas de la *historia* personal del narrador? ¿Será ese reflejo en el interior el *primer balbuceo después del caos*, la necesidad de retroceder a los antecedentes más íntimos a manera de indagar sobre el origen propio?

El escritor argentino Ricardo Piglia, en un artículo sobre Gombrowicz titulado *La lengua de los desposeídos*, en

el cual indaga brevemente sobre el desdén del escritor polaco por la lengua “cult”, se refiere a su *estilo* de la siguiente manera: “*Gombrowicz está siempre cerca de la afasia. Mejor sería decir, Gombrowicz trabaja sobre la afasia como condición del estilo. El afásico es un infante crónico*” (Piglia, 2008). Siendo la afasia un trastorno del lenguaje a nivel de la expresión, esa dificultad para pronunciar las palabras, un *estilo afásico* sería justamente ese *balbuceo* que emerge del caos, del bullicio en lo simbólico, allí donde las palabras también están confundidas y nunca parecen cargar con la exactitud necesaria para ser pronunciadas sin rodeos. Si la *condición del estilo* de Gombrowicz es la imposibilidad de enunciar cabalmente la *realidad*, es porque la *realidad* a la que se refiere Gombrowicz es de una cotidianidad notablemente intrascendente, cuyo sentido se escapa porque la huella de lo humano en las pruebas escogidas exhibe su estrafalaria *inutilidad*. La objetividad se diluye en la escandalosa insignificancia de la criba que determina el ordenamiento cósmico; mientras la subjetividad (la interpretación de los hechos) se pierde por la insuficiencia del lenguaje para explicar las nimiedades que están al margen de los “grandes hechos y las grandes acciones” que suelen *utilizarse* para resolver los mayores enigmas de la humanidad.

3. La formación de realidad

La escritura: una flecha que apunta al vacío –lo anacrónico del futuro– pasado– y que cae siempre demasiado pronto, en la excesiva totalidad de un pasado agobiante, de un futuro sin porvenir o, incluso, lo cual es peor, en la plenitud de un presente que se transforma todo en escrito repleto de recursos y de vida.

Maurice Blanchot

Cabalmente. Ante el sopor de la caminata entre la maleza, cuyos poderes alborotadores se potenciaron con la visión del gorrión colgado, Fuks y Witold buscan un lugar donde alojarse. No está por demás decir que la multitud excesiva de imágenes y bagatelas que muestran la huella del trabajo del hombre en sí mismas, ya dentro del alojamiento –todas exhibiendo ese olvido a causa del imparable vaciamiento que mira a través del narrador– es agobiante. Razón por la cual no vamos a detenernos en la infinitud de sus relaciones, sino sólo en dos colgamientos posteriores y sus murmuraciones. Nos detendremos en estas dos escenas porque son nudos donde se hace notoria la transformación movедiza (formal) del sentido y su incólume insistencia (en la perennidad de la forma).

3.1. La línea del sentido

Recapitulemos ordenadamente los hechos –a veces enrevesados en la narración– que nos llevan al segundo colgamiento. Fuks y Witold, en su recámara compartida, echados en la cama mirando el techo, ven una línea que parece ser una flecha y que, según Fuks, no estaba el día anterior. Esta flecha, según Fuks, señala la misma

dirección que otra línea en el comedor –que también parecía una flecha, pero no tan clara como esta.

Fuks volvió a hablar

(...) Propuso que investigáramos si la flecha señalaba algo; dijo que no perderíamos nada con averiguarlo; si nos convencíamos de que no señalaba nada, por lo menos estaríamos tranquilos, sabríamos que no era una flecha especialmente trazada por alguien, sino sólo una ilusión (...) De pronto accedí e incluso me levanté inmediatamente de la cama, pues la idea de avanzar por una línea determinada, la idea de un movimiento penetrante, decidido, me pareció mucho más agradable que un vaso de agua helada (...) no obstante, [tenía] en sí cierta dosis de imbecilidad (Gombrowicz, 2002: 42-43).

Una línea, que puede o no ser una flecha, señala caprichosamente el sentido que nos llevará al segundo colgamiento. Fuks y Witold siguen la línea. Los lleva más allá de la casa, al jardín, pues era claro que no señalaba algo dentro del cuarto. Otra vez el calor, un caminar cansado, ocioso, que los lleva hasta un muro cerca de la maleza. Y encuentran algo:

Un palito. Un pequeño palito de dos centímetros de longitud. Colgaba de un hilo blanco del mismo tamaño enganchado en una grieta del ladrillo" (...) era difícil fingir que no sabía de qué se trataba: un gorrión colgado, un palito colgado; era algo estrambótico y por ello aumentó de golpe la intensidad del gorrión (...) El palito y el gorrión intensificado por el palito. Era difícil no pensar que alguien por medio de esa flecha nos había dirigido hacia el palito para que lo asociáramos con el gorrión... ¿Pero, por qué? ¿Para qué? ¿Se trataba de una broma? (...) Alguien se reía a nuestra costa, se burlaba, se divertía... (46-47)

No es casual que en 1939 Ernesto Sábato haya advertido en el cuento "Filifor forrado de niño" (el quinto capítulo de *Ferdydurke*) un tipo de humor paranoico que él creía haber inventado/descubierto junto a su amigo astrónomo Miguel Itsigzohn, y que habían llamado *margotínismo*. Así lo cuenta el propio Sábato (2006:7) en su prólogo a la edición argentina de *Ferdydurke*. La sensación de sentirse mirado, desde atrás, desde una ventana oscura, mantiene el suspenso y da más sentido a cualquier acción de los personajes. ¿Quién puede colgar un palito para gastar una broma? Ese pensamiento es absurdo, ridículo, pero también obsesivo, perturbador. Es la sensación de que lo visto nos mira desde su pasado, que ya resulta el nuestro. Alguien, una mano, ha trazado una flecha en el techo no sólo para señalar un palito colgado, sino

para que sea relacionado con el gorrión; como si esa mano fuera la de un delator secreto, apuntando con su índice aquello que debe ser visto por los ociosos investigadores (¿la misma mano que colgó al gorrión?), un ojo vigilante, siempre oculto, jugando una broma pesada, para mantener la tensión del relato con la ilusión de obediencia a un sentido inamovible. La huella del trabajo humano está ahí, pero ahora con antecedentes: el gorrión colgado, el pollo colgado del que se habló en la cena, la flecha en el techo, una posible mano que señala raras evidencias; pero, sobre todo, la latencia de un ojo invisible exigiendo acciones decididas —aunque ridículas—, verificando si el sentido trazado está siendo seguido rectamente:

¿Sería posible que alguno de esos cristales me mirase con ojos humanos? Todos dormían aún la siesta vespertina a juzgar por el silencio, pero no era imposible que tras el vidrio de alguna ventana nos estuvieran observando: ¿Leon? ¿Bolita? ¿Katasia? (...) No, eso no era lógico (...) pero lo absurdo era un cuchillo de dos filos. Y Fuks y yo actuábamos al otro lado de aquél absurdo y actuábamos y nos movíamos con una lógica absoluta, así que yo, entregado a tan laboriosas tareas, debía no obstante (si no quería que lo que hacíamos perdiera todo sentido) tomar en cuenta la posibilidad de una mirada que nos espicara tras los vidrios... (44)

La relación del sentido con una mirada inquietante —que brilla en lo oscuro, detrás de algún cristal, posi-

blemente detrás de los matorrales que eran escrutados por nuestra mirada en el primer colgamiento— ya supone un giro de aquella evidencia explosiva que colgaba en el bosque: la posibilidad de ser una línea, de apuntar a un solo lugar. Pero, ¿cómo diríamos que esta mirada se relaciona con la flecha unidireccional?

En primer lugar, es necesario tener en cuenta la inversión producida a nivel espacial. Si en el bosque fueron los investigadores quienes observaron a su alrededor, imaginando lugares ocultos y acciones sin testigos en un tiempo anterior al de su paso, ahora ellos son los mirados: ellos ocupan el espacio perdido: su acción ya adquiere los rasgos de una reconstrucción. Habiendo salido de su dormitorio sin querer ser mirados, “*al otro lado de aquel absurdo*”, recorren el jardín a ocultas hasta llegar cerca de la maleza, hasta ese muro; pero siempre con la extraña necesidad de crear un testigo, para continuar su paso, por no querer que su acto “*perdiera todo sentido*”. Si el ojo fantasmal en alguna ventana mira el camino seguido por los resueltos detectives (y no a cualquier otro lado),

¿acaso no es la latencia de la flecha que persiste en su sentido? Ya es una flecha humanizada, comprendida como un signo trazado cons-

cientemente por una subjetividad; no importa si se trata de un bromista perverso o un secreto conocedor del misterio que de pronto ha decidido compartirlo veladamente, en la truculencia del juego. Lo importante aquí es la emergencia, aunque leve —todavía dudosa—, del recuerdo de un trabajo humano; pero ya no en un espacio ajeno, sino en la organicidad de sus pasos, dirigidos por la flecha latente en el ojo que los antecede, que ya ha visto (supuestamente) lo que ellos no.

Me gusta pensar en la caminata paranoica del narrador Witold como el guiño que lo hace cómplice, al mismo tiempo que lo separa, de un narrador omnisciente. La novelística de Gombrowicz está escrita siempre en primera persona, desde un personaje narrador llamado Witold Gombrowicz, que relata sus aventuras. Siempre asistimos a los hechos desde la acción subjetiva del narrador; y en este sentido, a diferencia del narrador omnisciente (sólo un ojo), la inmersión en la trama es de cuerpo entero. La complicidad está en la fijación de un sentido, que Witold acepta necesitado y el ojo lejano ofrece seductor. La transformación del caos sensorial en línea de sentido resulta de la aparición vigilante de una sombra antropomorfa que parece ofrecer el conocimiento —gradual— de aquello que sustenta lo absurdo, haciendo ingresar a los investigadores, de cuerpo entero, al espacio sin testigos que desean reconstruir, hasta que se topan con un muro donde encuentran un palito ahorcado.



3.2. *Un exceso de realidad*

El relato del tercer colgamiento lo conocemos de primera mano: asistimos a su fechoría. Para llegar a él es necesario recordar algunos antecedentes. Cuando Witold y Fuks llegan al alojamiento, una deformación en la boca de Katasia (la empleada que les abre la puerta) empieza a obsesionar a Witold, quien paulatinamente va relacionando esa boca con la boca de Lena, la hija de los dueños de casa, por quien siente una atracción enamoradiza. Pero además Witold intuye una correspondencia secreta entre el gorrión colgado, el palito colgado y Katasia; supone que la sirvienta es la más cercana a los colgamientos (por esa boca deformada en un accidente: no una malformación natural, sino con intervención de la famosa mano humana). Mientras Witold trata de olvidar el ridículo asunto en su cuarto, la noche siguiente al hallazgo del palito, Fuks propone volver a ver el lugar donde está el palito, para mostrarle algo que ha encontrado. Fuks le muestra una vara.

“Mira lo que señala esa vara.” [dice Fuks] “¿Qué?” “El cuarto de Katasia.” Sí, la vara señalaba directamente hacia su cuarto, que estaba junto a la cocina, en una casucha construida al lado de la casa. “Ajá”

Precisamente. Si la vara no ha cambiado de posición, entonces, de cualquier manera, no importa, el asunto carece de trascendencia. Pero si alguien la movió, lo hizo para señalar-nos el cuarto de Katasia... Alguien, ¿te das cuenta?, alguien que debido a

lo que dije anoche a la hora de la cena sobre el palito y el hilo advirtió que ya estábamos sobre la pista (67-68)

Como es de suponer, esa misma noche ambos van al cuarto de Katasia, sabiendo que ella no estaría allí. Entran con una linterna, sin saber lo que buscan, aislando con su luz innumerables fruslerías, entre las que encuentran un retrato de Katasia con la boca “normal”, anterior al accidente. Sin embargo, lo que de pronto resalta es una aguja clavada en la mesa, seguida por una plumilla clavada en un limón, una lima de uñas clavada en una caja de cartón y, finalmente, un clavo incrustado en la pared, pero curiosamente sólo a unos cuantos centímetros del suelo. Sin saber si su inspección estaba terminada o no, Fuks y Witold salen del cuarto y de pronto escuchan unos martillazos, detrás de la casa. Witold se asoma por la ventana y ve a doña Bolita elevando una herramienta, golpeando furiosamente el tronco de un árbol. Y mientras Witold quiere olvidar la persistencia de las cosas *clavadas* en el cuarto de Katasia relacionándose con ese martilleo, se escuchan unos nuevos golpes en el piso superior (¿en el cuarto de Lena?), como si respondieran a los anteriores. Witold corre a tocar la puerta del cuarto de Lena, pero nadie le abre. La idea de que Lena estaría ahí dentro, pero no quiere abrir la puerta, lo atormenta. Sale, entonces, de la casa, y se trepa a un árbol para ver a través de su ventana.

Estos precedentes al tercer colgamiento nos interesan porque notamos que el palito y la flecha han tomado

nuevas dimensiones. Ese sentido lineal empieza a proliferar exageradamente: el alfiler, la lima, la plumilla, el clavo, todas las formas parecidas a una línea recta, que señalan algo o lo fijan. Y esa multiplicación es justamente la que abre la nueva dimensión: su sentido auditivo, sensorial. La fijación de sentido adquiere la fuerza de un claveteo, una manera más ardua —a veces violenta— de entrar en profundidad.

Tampoco podemos evitar detenernos en la imagen de Witold como el vigilante tras la ventana. El personaje narrador va adquiriendo los rasgos de quien supuestamente sabía la verdad de los hechos; y el ojo sombrío, a su vez, abre los oídos para empezar a perfilarse de cuerpo entero. Pero Witold no sólo escucha los golpes, sino que participa de ellos al tocar la puerta del cuarto de Lena y su esposo Ludwik, aunque no haya penetrado en él y se tenga que conformar aun con atisbar a través de la ventana, desde afuera de la casa. Este desplazamiento es crucial en cuanto el vigilante ya no mira hacia afuera, sino hacia adentro. Pero, de alguna manera, es el mismo mecanismo previamente expuesto: el investigador mira la oscuridad detrás de los matorrales, luego es mirado desde una ventana oscura, y finalmente él mira por esa ventana —sólo que ahora está iluminada. La sombra antropomorfa, al tomar forma, al encarnarse en el narrador, ilumina además el misterio que sustenta lo evidentemente vacío, absurdo, altamente dudoso. Es por eso que Witold, nervioso, presente que verá algo determinante detrás de la ventana.

Una tetera. Estaba preparado para todo (...) menos para ver una tetera. Hay una gota que hace derramar el vaso, algo que resulta ya "demasiado". Existe algo así como un exceso de realidad, una abundancia que ya no se puede soportar. Después de tantos objetos que no soy capaz de enumerar (...) y ahora esta tetera, sin venir a cuenta, sin que tuviera nada que hacer, como algo extra, gratuito, como un lujo del desorden (...) Se me cerró la garganta. No podía tragar eso (...) Ludwik tomó la tetera (...) Apagó la luz. Agucé la mirada, pero no vi nada; con ojos ciegos, clavados en la oscuridad de esa cueva, intentaba ver algo (...) Ahora todo era posible allá (...) Nunca sabré nada sobre ella. Salté a tierra, me sacudí la ropa y me dirigí lentamente hacia la casa (...) En la balaustrada estaba echado Dawidek, el gato de Lena. Al verme se levantó y arqueó el lomo para que yo lo acariciara. Lo agarré por el cuello y empecé a ahorcarlo con todas las fuerzas de que era capaz (...) Lo aborqué, quedó muerto (...) Había que hacer algo con ese gato, ponerlo en algún sitio, ocultarlo (...) ¿Sería mejor enterrarlo? (...) recordé que en el muro había un gancho que servía no sé para qué (...) llevé al gato a ese sitio y no muy lejos, a unos veinte metros del porche, lo colgué del gancho. Estaba colgado como el gorrión, como el palito. Formaba con ellos un trío (87-90).

Antes de entrar en cualquier otro asunto es conveniente ver la relación entre ahorcamiento y colgamiento, que aquí resulta más clara, teniendo

el relato del colgamiento de primera mano. La larga cita que acabamos de leer nos muestra algo significativo. Después del anonadamiento que produce la tetera, el narrador dice: “*Se me cerró la garganta. No podía tragar eso*”. Luego se apaga la luz, y con el desaliento producido por tener los ojos “*clavados*” en la oscuridad, se dirige de vuelta a la casa, en cuyo tramo ahorca y cuelga al gato de Lena, asegurándose de que nadie lo vea.

El ahorcamiento del gato tiene una reveladora resonancia en el ahogo de Witold. La tetera resulta paralizante en cuanto ya no queda espacio para ella en el interior del narrador (*no podía tragar eso*): es una imagen de cierre, de vaso colmado, de cuerpo hartado, que oscurece nuevamente la ventana. Pero es también el elemento excesivo que lleva a Witold a vivir la experiencia sin testigos del colgamiento. Es casi una transferencia de su ahogo, cuya azarosa víctima resulta ser el gato de Lena. Pero, sobre todo, es apropiarse del colgamiento; ya no hacer de ello algo ajeno que nos interesa investigar, sino incorporarlo de tal manera que continúe su materialización en la acción de nuestro propio cuerpo.

Ahí está el nuevo giro del sentido, ése que lo hace más íntimo, que deja su lejana impersonalidad para convertirse en un acto que sobrepasa la racionalidad del actor, poseyéndolo irremediabilmente. Ahorcar al gato, entonces, es liberar ese enérgico vacío, cuya expansión estaba siendo frenada por la aparición inexplicable de

la tetera; es un acto irracional que, de alguna manera, acepta el hermetismo de la tetera materializando (haciendo posible, realizable) un hecho aun más incomprensible: la encarnación del sentido en el narrador. Pero no sólo ahorca al gato, liberando así ese fluido oscuro que amenazaba con reventarlo sin darle un respiro, sino que lo cuelga; es decir, lo hace participar de aquello que lo excede (la historia antecedente) y que a los ojos de cualquiera (pues no había testigos) comenzó antes de la llegada de Witold: lo libra, si se quiere, de sospechas. Se convierte en la fuerza de un sentido que exige ser revivido —más que reconstruido como algo ajeno—, formalizado en el organismo de un cuerpo sensorialmente reconocido.

Este tercer ahorcamiento, situado a mitad de la novela, abre maravillosamente los hechos que se movilizan más allá del alojamiento, de los montes y del perímetro espacial donde, más o menos cercanos, sucedieron los tres colgamientos expuestos. La segunda mitad de la novela se inicia con cierta satisfacción por ese trío gorrión-palito-gato; pero aún queda la perturbadora —por incomprensible— relación entre los colgamientos, la boca de Katasia y la boca de Lena. Esto se hará *evidente* en el cuarto y último colgamiento. Acerca de ese colgamiento me gustaría anticipar una frase, donde la insistencia del sentido cobra su dimensión más terriblemente humana: “*todo resultaba demolido por la fuerza con que aquel colgado gigantesco había penetrado en mí y yo en él*”.

Referencias bibliográficas

1. Benjamin, Walter. 1993. *Baudelaire*. Madrid: Ed. Taurus.
2. ----- 1987. *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Ed. Taurus.
3. Blanchot, Maurice. 2002. *El paso (no) más allá*. Madrid: Ed. Nacional.
4. Deleuze, Gilles. *Los cursos de Gilles Deleuze*, en www.webdeleuze.com
5. Didi-Huberman, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
6. Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. 2006. Barcelona: Ed. Seix Barral.
7. ----- 2002. *Cosmos*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
8. ----- 2005. *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
9. Piglia, Ricardo. 2008. *El lenguaje de los desposeídos*, en La Nación, Buenos Aires, 19 de abril de 2008.
10. Sábato, Ernesto. 2006. "Prólogo a *Ferdydurke*". En: Gombrowicz (2006).

