

Descontar la vida, contar (con) la muerte

· Capítulo de *Entredichos*, libro de próxima aparición.)  
Bernardo Kordon

*Estación terminal* tiene como destinatario a *bk* y la cifra del texto es conocida: *stop*. El narrador “destina” el texto al que funciona como autor del libro: Bernardo Kordon. Las iniciales del autor se encuentran sin ningún espacio intermedio, escritas en bastardillas, y en minúscula. La división narrador-autor remite a la desaparición de este último y también a ese retorno cifrado de las iniciales, puestas al comienzo para designar el *destino* del texto. El libro de Bernardo Kordon, entonces, se cierra con el retorno del mensaje sobre el propio sujeto de enunciación: *bk*. El narrador le habla a *bk* que aparece como *doble* de Bernardo Kordon. ¿Quién es el narrador, de dónde viene esa *voz*?

“Me estoy muriendo —comienza el texto— aquí tirado en el sofá y tengo miedo de la crueldad de las cosas. Me rodean con la impasibilidad de quienes desconocen la muerte. Yo parto y ellas se quedan. Porque morir es separarse de las cosas. Uno creía poseerlas, pero al final resulta al revés: son ellas las que se quedan y nunca solas”. La inmortalidad de las cosas, el cuerpo mortal: se *habla* de esto. Las cosas pueden ser designadas como *inmortales* por un cuerpo parlante que se “sabe” sujeto a la muerte. La muerte es supuesta como *anterior* en la palabra in-mortalidad, propuesta como la negación de la misma. Las cosas *no* son el cuerpo que muere, pero tampoco el *referente* de ese cuerpo que habla, puesto que se revelan como el sujeto mismo: “Los queridos objetos siguen allí y me traicionarán como ya traicionaron

a otros". Los "objetos" son la in-mortalidad de un sujeto que "sabe" por el lenguaje que es mortal: "...los objetos tienen historias que no terminan nunca. Nos engullen y a otra cosa. Antes de morir quiero contemplar a los dioses inmortales: los objetos y su opulenta acumulación: la ciudad. Pues el mensaje recibido es claro: destino *baires*. Un destino como cualquier otro, rigurosamente casual. Texto a transmitir: *stop*. Nada que agregar antes o después. Un imperativo cero, sin siquiera un punto final".

Si el destino es *baires* y el destinatario *bk* ¿quién es el emisor de este mensaje? Determinación y azar ("rigurosamente-casual") cuya cifra es cero (no un punto final). No se trata de 1, se trata de cero: este juego entre el 1 y el 0 se encuentra en la constitución misma del sujeto. El *cero* es un número, lo que hace que el 1 se cuente como 2 en la serie. Esto que se cuenta como 1 y 2 a la vez es el sujeto dividido, el sujeto del inconsciente.

El texto muestra que entre 1 y 2 se encuentra la voz del narrador: *Bernardo Kordon (voz) bk*. ¿Diremos que en la lógica del psicoanalista tiene que haber 3 en el origen para que pueda contarse 1? Padre, madre, hijo. Pero el cuarto personaje en el triángulo es la muerte: el deseo (por la madre) es *a la vez* el deseo de muerte hacia el padre.

El texto dice que no se trata de 1 (punto), sino de 0. A la vez habla de la muerte y la inmortalidad mediante la voz de un narrador que emite un mensaje cuyo destinatario es *bk* (donde se dobla por iniciales el autor del libro). Este sujeto que es 1 y 2, este sujeto (dividido) se engendra en la remisión de un significante a otro significante, constituyendo los objetos del deseo (llamado inconsciente).

Saussure afirma que en la lengua sólo existen diferencias, que cada significante extrae su efecto de sentido de la relación a otro significante (por eso hay que contar, por lo menos, con dos) y Lacan enseña que el sujeto es aquello que hace que un significante remita a otro significante. Esto se llama sujeto del inconsciente

(lugar de un saber sin sujeto que engendra el no saber del sujeto): el síntoma (ste. 2) remite al deseo (ste. 1), pero el sujeto está dividido porque no *sabe* esta remisión, sino que es producido por ella cuando se producen los objetos (de su fantasía). El sueño articula los objetos del deseo como un mensaje que viene del Otro (inconsciente) y que atraviesa al sujeto que ignora el sentido de este mensaje. Este objeto *causa* el deseo, por eso el sujeto no puede desear a *voluntad*. En el texto de Kordon este deseo y el objeto que produce se anudan en la muerte: "Busco algún objeto para asir. ¿Qué sé yo de esta Codorniz de marfil que traje de China? Acurrucada se ofrece y al mismo tiempo se retrae de esa caricia que reclama y recela. Siempre me atemorizó descubrir el secreto de la vida en su cabecita de pico entreabierto que deja ver la puntita de la lengua. Dos piedritas negras iluminan a perpetuidad esa dura mirada de pájaro, en contraste con el cuello, donde el marfil parece ablandarse en la curva del buche. Complicada arquitectura de un pájaro, genialmente resuelta con las líneas geométricas del plumaje. Todo hecho para ejercicio y deleite del tacto (...) Ahí el marfil adquirió su tono más amarillento y acumuló el calor de las manos que lo acariciaron durante siglos, mientras las manos que crearon esta perfección ya se secaban y reseocaban, confundidas con la greda de la provincia de Hopeh. Mi Codorniz sobrevivió al genial y seguramente miserable artista y a todos los mandarines que creyeron poseerla". Un pájaro, *la* Codorniz (mirada dura, buche blando): se ofrece y se retrae, reclama y recela. "Un objeto evidentemente mágico" que persigue y "quema con la chispa negra de sus ojos". Descripto como una mujer—como el deseo inmortal de una mujer— la Codorniz sustituye al sujeto que se anuncia en la agonía: "Puede quedar olvidada en el fondo de un baúl y seguirá mirando por los siglos. Finalmente alguien va a desenterrarla algún día y entonces se entregará (sic) en la misma posición, entreabierto el pico y brillante los ojos, y claro que más amarillenta la panza tersa y cálida, pues los objetos son inmortales e imponen su voluntad. ¿Quién encontró a

quién en el mercado Tong An? Si yo volviera a nacer buscaría un objeto para adorar y lo haría durante toda la vida, hasta obtener la retribución de ese amor. De modo que cuando vuelva a morir ese objeto no me abandone nunca. Puede ser un fetiche de materia corriente —digamos una piedra o un trozo de metal— que se ilumine bajo mi mirada, exista solamente en mi presencia y desaparezca con mi ausencia. Mejor dicho un objeto que sea yo mismo y exista para siempre. Creo que en una época remota estuve a punto de encontrarlo. Quizá pueda recordar cuándo y cómo fue. Aún me queda un instante de vida: tiempo suficiente para esperar una revelación.” Aquí comienza un doble viaje o el doble sentido de la palabra viaje: nacimiento y muerte. Un círculo que se cierra, una cifra que se pierde, una división que se anula: el cero. Cuando el narrador quiere alcanzar el objeto no puede: “Me da miedo su contacto y cualquier otro contacto. Estoy replegado en mí mismo, un feto preparado para explorar otro mundo, nuevamente listo para un laborioso parto”. Parto es aquí *partir* (morir) y retorno (nacer): “Entonces me mueve un impulso más fuerte que yo mismo y es el de siempre: partir”.

Nuestro viaje será *retroactivo* puesto que iremos hacia el primer texto del libro: *Un día menos*. Allí nos encontramos con un hermano muerto que es *huesudo* y *colorado* (así como en *Estación terminal* el narrador se encuentra con alguien —“quizá plomero o criminal”— que es *colorado* y con rostro de *calavera*. Si en *Estación terminal* hubo una época remota en que el objeto pareció encontrarse, en *Un día menos* el narrador hace un viaje al más allá, hacia el “ámbito de un mundo perdido y al fin recuperado”, donde se encuentra con su hermano: “De pronto recordé que mi hermano había fallecido. En consecuencia yo también estaba muerto, puesto que transitaba por su mundo. Hace años que mi hermano murió, y ahora me dejaba conducir por él. Tuve entonces la revelación de que mi muerte era reciente”. El narrador de *Estación terminal* está muriendo y espera la revelación sobre el objeto perdido, el narrador de *Un*

*día menos* habla de la muerte del otro (hermano) y recibe la revelación de su muerte. Luego será otra revelación donde hay horror y alegría.

Murió el hermano y en *consecuencia* el narrador está muerto: “¿Pero fue sólo un sueño? Me dominó la duda. Metí los dedos en el bolsillito delantero del pantalón y allí encontré una cédula de identidad. Lentamente la llevé ante mis ojos y vi el nombre de mi hermano y su foto. Entonces sí; la revelación me llenó el pecho de una esperanza infinita. Contuve un grito de horror y alegría al comprobar que había vuelto con un testimonio del más allá”. El narrador debe guardar el secreto: “Lo juré de mil modos, sabiendo que la menor flaqueza rompería el sortilegio. Lo importante era aguantar ese grito que crecía en mi pecho. Apreté los dientes, pero todo resultó inútil: finalmente grité el secreto y entonces desperté por segunda vez”.

Hay un primer sueño del que se puede salir provisto de un secreto, pero cuando éste es revelado se despierta por segunda vez y aparece lo *real*: un día menos. ¿Por qué se accede a lo real por la revelación de un secreto? Un sueño que permite descansar en lo real para seguir soñando, un segundo sueño y el retorno de lo real como certidumbre de la muerte del otro. Quienes piensan que Kordon es un espejo dedicado a *reflejar* los paisajes urbanos, un grabador que reproduce el tejido de palabras que escucha por ahí, no encuentran nada extraño en esto. Pero el *texto* dice que lo real aparece cuando se grita el *oxímoron* —el horror y la alegría— de un deseo imposible de realizar e imposible de soportar. ¿No es un deseo así el que produce ese goce del discurso, ese hablar de todo y de nada que se llama literatura? Ráfagas de alegría sacuden el cuerpo, luego el narrador se viste y corre junto a su hermano, cuando está por llegar al agua tiene que “endurecer los músculos” y despierta por primera vez: “Ráfagas de alegría me sacudían el cuerpo desnudo como golpes de viento que hinchan el velamen de una fragata”. Y al final: “Solamente un día menos de vida, y ningún golpe de viento para henchir la vela de una esperanza”. Los músculos

se han endurecido, el deseo que pudo henchir el cuerpo se transformará en la imposibilidad de henchir una esperanza: la identificación con el hermano muerto y el secreto de ese deseo se convierte en metáfora, en el acto de la escritura donde se pierde y se recupera al otro.

Del estremecimiento del cuerpo se pasa al goce del discurso, pero el cuerpo resiste ese goce donde el nombre (bk) es el destinatario y donde su destino es la muerte: “Muero rodeado de libros —leemos en *Estación terminal*— y no recuerdo ninguno. Seguramente mientras leía, mis sentidos seguían explorando el mundo (como en mi primer día), pero no por la lectura sino por los sonidos que llegaban de la calle (...) estoy resignado, pero mis sentidos no quieren morir”. Si el lenguaje cuenta (con) la muerte, la vida (de los sentidos) se descuenta en esa operación. El cuerpo convierte al sujeto en “gallina” (cobarde) porque lo anuda a un “absurdo amor a la vida”. Es por eso que *Estación terminal* pasa de la Codorniz de marfil a un animal de tan poca prestancia heráldica como es una gallina: “Quise acariciarle el plumaje, sentirle el calor, y no pude. Me miró con ese ojo duro y reluciente”. Aún en la gallina aparece esa dura mirada persecutoria que había en la codorniz. La mirada las identifica, mientras que el marfil se opone al calor del plumaje. Por otro lado, los dos animales se convierten en otra diferencia: China-Villa Caraza. Este juego de conjunción y disyunción es lo que organiza el texto, donde se pasa de una intimidad exótica a una minuciosa descripción de colectivos y paisajes ciudadanos. Cuando el narrador dice buscar un fetiche de *materia corriente* que lo represente y exista para siempre, habla de la escritura que se metaforiza escribiendo. La escritura es ese fetiche de materia corriente (esa moneda gastada —decía Mallarmé—) que circula de mano en mano y existe para siempre. La oposición y la relación entre la codorniz y la gallina funciona como esa relación entre dos significantes cuyas permutaciones constituyen al sujeto dividido: “Mi Codorniz sobrevivió al genial y seguramente miserable artista...”. Aquí, miserable no remite sólo a la pobreza, sino a la culpa por

el *vicio solitario* de la escritura, por el goce fálico del discurso: “Los refinados buscaban los objetos para acariciar de acuerdo con su sensibilidad personal: algunos preferían palpar una nuez tallada, o hacer girar entre los dedos varios cilindros de piedras pulidas o bien apretar en la mano un escamoso pez tallado en jade. La Codorniz me costó unos pocos yuanes y me alejé del bazar con la idea de haber hurtado algo maravilloso, un objeto evidentemente mágico del viejo Pekín. Ahora descubro que de cualquier posición la mirada de la Codorniz me sigue y me quema con la chispa negra de sus ojos”. Marcar el bajo precio del objeto intenta disculpar este goce del tacto, pero la culpa aparece en la mirada persecutoria. La articulación de una temática “testimonial” donde el goce de la codorniz se opone y se relaciona con la ternura barrial de una gallina, así como la relación y oposición entre un exótico mercado Chino y Villa Caraza, parecen remitir a la misma oscilación entre el goce y la culpa. Villa Caraza remite a la dureza de una coraza, pero también hace aparecer una oposición de *raza* que se niega: “...un negro es igual a un blanco”. ¿Cómo no recordar que los negros fueron *iguales* que blancos, cuando se hacía puntería sobre sus cabezas? La agresividad aparece en la suerte del negro: boxeador primero, luego idiota por los golpes (se anota con ironía que “por suerte” no llegó a campeón, así puede seguir con el barrio). Si Villa Caraza se relaciona con el tema del coraje, de la raza y de la coraza, también se encuentra la gallina en su trayecto (es decir, el miedo y la culpa por el objeto degradado). La voz que narra hará de la escritura el lugar donde se pierde el mismo y se recupera el otro, donde se pierde la madre y se recupera su lengua, donde se pierde el cuerpo y se encuentra el nombre. Fetiche al fin, mensajero de la muerte (del cuerpo) y garante de la inmortalidad (de la palabra) produce el horror y la alegría de ese “deleite del tacto”.

¿Será necesario decir que en *Codorniz* se encuentra el anagrama de Kordon, la última letra del abecedario y el resto de una “i” que interroga el deseo mismo de

escribir? Esa "T" que en ga(lli)na ironiza que el que gana (boxeador) en verdad pierde (negro idiota) y el que pierde (gallina) en verdad gana (Codorniz) un *lugar* en esa necesidad que no deja de escribirse y que sobrevive "a todos los mandarines que creyeron poseerla". Si Kordon es "realista" hay que anotar que lo real se *repite* en sus textos, lo que prueba bastante bien que su escritura es (lógicamente) imposible porque las palabras producen al sujeto como "referente" cada vez que el cuerpo libidinal metaforiza el objeto que causa su deseo y condiciona —limita y recorta— el horror de su goce.

*Germán L. García*

www.descartes.org.ar