

## La figura que reside en el poema

*Noé Jitrik*

Universidad de Buenos Aires

Como lo hemos sostenido a lo largo de nuestro trabajo crítico —metatextual— y aun en el trabajo narrativo y poético, un texto, en especial un poema, no se agota, con todo lo que eso puede implicar, en las sentencias que proclama, en su “decir”, que proporcionaría un primer e inmediato orden de significados, lo que en otra parte hemos llamado “lectura literal”;<sup>1</sup> contiene, además, otros registros que, por lo común, dan lugar a interpretación de un segundo orden de significados, ante todo en el sentido de un “querer decir”, que es lo que suele buscar la crítica más corriente.

Pero si, de manera más recóndita, existen otros órdenes semióticos —terceros—, por fuerza más complejos, que anclan en lo que en diversos acercamientos nos hemos empeñado en designar como “significación”, es lícito suponer que la posibilidad de llegar a tales órdenes, o sea a la significación, puede residir en otros lugares del texto, dentro y fuera del lugar que por supuesto constituyen las palabras en las que se advierte tanto el “decir” como el “querer decir”.

---

<sup>1</sup> En particular, e inicialmente, en *La lectura como actividad*, México, Fontamara (3a. ed.), 1997.

Ese término, “lugar”, adquiere peso e importancia, tiene que ver con la “presencia”, con la radicación: no sólo denota, implica registros e incluso historia cuando no es en sí mismo objeto de lectura. Habrá, por lo tanto, que tenerlo en cuenta en el desarrollo que se avecina o, mejor dicho, habrá de gravitar en lo que ya estamos presuponiendo cuando establecemos los dos primeros registros.

Volviendo a ellos, el “decir” y el “querer decir”, no hay duda de que el primero remite, como es obvio, a lo inmediato de las palabras, y el segundo a algo que no se percibe a primera vista en las palabras, por lo tanto oculto; admitirlo permite entender ante todo —o interpretar— que hay en las sentencias a que da lugar la reunión de las palabras, por lo menos un doble fondo semántico, lo evidente y lo oculto y, por lo tanto, si lo evidente está ahí, alcanzado, habrá también un nivel alcanzable, situado en otra parte, en otro “lugar”; esta idea, por cierto, se nutre de una triunfante tradición psicoanalítica, la de la articulación “manifiesto/latente”, que tantos frutos hermenéuticos ha dado y sigue dando.<sup>2</sup>

De aquí, yendo un poco más lejos, pasaríamos al “significar” o, lo que viene a ser lo mismo, a la actividad significativa que todo texto, en todos sus planos y niveles, ejecuta y que, como lo venimos diciendo, está en otro lugar. Este concepto, en definitiva, es lo que más importa y, por lo mismo, el más arduo de cercar. ¿Qué es significar?

<sup>2</sup> El “decir” tiene que ver con la instancia comunicativa primaria: lo “dicho” está ahí, es dirigido, es percibido y es digerido. El “querer decir” residiría en la intención, que puede ser transparente, movimiento de la voluntad; pero hay una dimensión supraintencional, sobre la que el psicoanálisis ha hecho su fortuna epistemológica y metodológica: la oposición “manifiesto” y “latente”; descubierto, lo latente recubriría a su vez la intención y le daría un sentido más total. En el plano de la poesía esta operación funda una “crítica” que no se conforma con lo inmediato.

## 1. Otros lugares: hacer de las palabras y hacer hacer

Pero, decíamos, si tal “significar” reside en otros lugares del texto que no son el lugar de las palabras pero que también están en ellas, ¿cuáles serían esos otros lugares? Vale la pena, como está anunciado, tratar de establecerlos.

Por un lado, o ante todo, se diría que un primer lugar que hay que tener en cuenta, muy consistente, es el que se configura en lo que las palabras *hacen*, más allá de lo que *dicen* u ocultan, doble instancia comunicativa o, si se quiere, conceptual. Como se puede advertir de inmediato esta afirmación insta un orden pragmático que, a su turno, puede ser desdoblado, sin forzar las cosas y respetando la lógica de la teoría respectiva, de los “actos de habla”, en dos campos: uno sería el de las acciones que implican ciertas palabras que poseen un especial alcance, el otro el del efecto que producen al emitirse, en y sobre el exterior a ellas.

En cuanto al primero, lo podemos denominar “ilocutorio”, por no apartarnos de la teoría de los actos de habla en la que se apoya la idea del “hacer” y, porque hay que desentrañarlo, envía a una lectura, o la convoca, en la que predomina la observación y la percepción de tal hacer de las palabras cuando aparecen: al llevar a cabo la operación lectora se instala una dimensión analítica que permite entender esa “acción” o por lo menos admitirla; de hecho, se podría decir que el “entender” un fragmento de poesía, puesto que hablamos del discurso poético, descansa, en parte al menos, en la “admisión” de la ilocutoriedad de las palabras que la vehiculizan o, dicho de otro modo, en una admisión efectiva y no deliberada, de tal acción.

Al segundo campo, en similar perspectiva, le conviene la designación de “performativo” y tiene que ver con lo que podemos “sentir” en las palabras y en las frases que leemos —las sentencias: nada más oportuno que invocar esta palabra en este momento— y en cómo eso que sentimos nos afecta, nos altera o modifica o nos propone una conducta o se inscribe en nuestra

memoria y queda en ella. Se trata de una "impresión" que produce el texto poético, de alcance moral más que intelectual y que muchos denominan, vagamente sin duda, "valor estético".<sup>3</sup>

Sin embargo, pese a lo extraordinariamente amplio que es el panorama teórico que se abre a partir de esta mera y simple indicación, pese a lo sugerente de este camino para entrar en la comprensión del funcionamiento del lenguaje poético, pese a que este puerto de llegada podría bastar para explicar los alcances de ese discurso específico que llamamos "poético" y ser, inclusive, un desiderátum teórico —de hecho lo es para determinadas semióticas—, eso no es todo lo que se puede decir en materia de "otros lugares": sigue habiendo "otros lugares".

Ahora bien, y conviene advertirlo en este momento, es insoslayable lo que implica esta palabra, "lugar", como implícito ineludible: sugiere un cambio de perspectiva, sugiere suspender el orden fonético de la recepción de la poesía para poner en escena una consideración espacial y escrituraria de la poesía y, en correlación, renuncia, acaso sólo de manera provisoria, a la idea metafísica, tan tentadora, de la poesía como conocimiento, como revelación, como virtud.<sup>4</sup>

## 2. La disposición en el espacio considerada como "lugar"

Vayamos, por lo tanto, a las otras posibilidades aludidas de "lugares": me arriesgo a afirmar que un lugar, de índole por completo diferente, porque es virtual siendo real, o es una hipótesis de lugar siendo lo más inmediatamente verificable de su "ser" de

<sup>3</sup> Me estoy refiriendo al "cambio" que puede producir en una conciencia o una sensibilidad una relación con un discurso poético: nadie es igual a como era antes de ser afectado por un poema y esa transformación no puede ser entendida sino en la dimensión de la performatividad.

<sup>4</sup> Esa provisoriedad consiste en que una mirada pragmática sobre el discurso poético supone el poema ya hecho, lo cual no se opone, por fuerza, a cualquier idea sobre la identidad del discurso poético, metafísica, gnoseológica o lo que sea: son dos cosas diferentes.

lugar, se constituye en la disposición de las palabras en un espacio que, antes de que ellas fueran depositadas ahí, o sea escritas, estaba vacío, era blanco. Pero que ese blanco no es de ninguna manera equivalente a una nada lo prueba el hecho de que, al ser acotado y por ser acotado por las palabras colocadas en él, de alguna manera interactúa con las palabras dispuestas en él; se produce como consecuencia un cambio de forma de ese espacio, lo cual presiona sobre la forma del discurso que se tiende en él y gravita, de manera secreta, en clave productiva, en lo que ocurre en el nivel de las palabras, o sea en el discurso.<sup>5</sup> Esta instancia, la discursiva, suele ser vista corrientemente como separada y autónoma, como no teniendo nada que ver con la espacialidad o como si el espacio fuera tan sólo un soporte, en el entendido, muy limitado, de que el discurso puede ser leído mientras que la espacialidad posee otra entidad que, sea cual fuere, no es legible aunque sea visible.

Dicho en términos positivos, ese espacio recuperado o relevado en su fuerza por las inscripciones le infunde a la inscripción algo de lo que es suyo, de lo que está replegado en él, y que es más que una pura noción. Sin que sea preciso insistir en cuanto a esta relación de la escritura con el espacio, digamos que los conceptos que la respaldan son muy sostenidos, basta con indicarlos o resumirlos: en su inscripción, entonces, la letra modifica lo que antes estaba ahí, una incisión en un tronco, una grabación en una piedra, una letra en una página, eso que estaba antes pierde y vuelve a ganar definición, muestra una potencia significativa relacionada con la modificación propia del trabajo humano. El blanco pugna por no ceder a la inscripción que, al producirse, crea un ritmo específico y, en lo que subsiste, pone

<sup>5</sup> Es evidente que lo "breve" o lo "extenso" ante todo son instancias espaciales, distributivas u organizativas de la escritura: parece obvio que pueden parecer más propias de un tipo de discurso que de otro. A su vez, lo "breve" o lo "extenso" son respuestas al pedido que, en el sentido en que lo decimos, hace el espacio en el que van a desempeñar una función.

en evidencia que no es tan sólo el sitio pasivo en el que se realiza la inscripción sino un “fondo” que le permite constituirse. El espacio, entonces, se resignifica en el ritmo que se crea, para la mirada, entre lo que la inscripción intenta cubrir y el intento de hacerlo: el ritmo es lo que “significa”.<sup>6</sup> ¿Aludirá esta reflexión a las virtudes de la “extensión” de la que hablaba Spinoza?<sup>7</sup>

Pero, más allá de aquello a que nos puede llevar un pensamiento de la espacialidad en el sentido que se acaba de indicar, o dejándolo de lado aunque sin eliminarlo, es evidente que las palabras ahí colocadas —y esto es un nuevo “lugar” a tener en cuenta— crean una figura que entra por los ojos, que se ve en primera instancia como bloque o como mancha pero, en seguida, puesto que toda mirada posee un saber que organiza lo que ve, tal mancha se entiende en relación con el tipo de discurso para el cual primero han sido elegidas dichas palabras de entre todas las posibles: según lo exige y determina la formalización propia de ese discurso, son dispuestas con el fin de alcanzar un nivel segundo, eso que podemos reconocer, porque así lo tenemos sabido y definido por un conjunto de convenciones muy aceptadas, como la “dimensión poética” en este caso, puesto que estamos en ese ámbito.

<sup>6</sup> La noción de “ritmo”, corriente y naturalmente comprendida para fenómenos temporales, la música por ejemplo, es recuperada con facilidad por ciertos procesos espaciales, atravesados por temporalidades y por movimientos, por empezar la danza, luego la marcha pero también puede ser reconocida en procesos o en resultados de procesos que sólo se presentan ante la vista en estado de reposo, como la pintura, la escultura y la escritura.

<sup>7</sup> Sólo como un eco, no como una identidad de órdenes pues para Spinoza tanto la extensión como el pensamiento son atributos de Dios, entre otros que nos son desconocidos, según lo afirma en la *Ética*. Sin embargo, bien puede ser que tales atributos, los más humanos, el uno porque reside en la posibilidad de la percepción, el otro en la conciencia cognoscente cartesiana, sean la vía, montados en el indiscutible Dios, de llegar a lo físico y materialmente verificable.

### 3. Imagen, letra, colocación significativa

Si permanecemos en este aspecto del razonamiento, una vez comprendidas sus tres etapas, elección, disposición y particularización discursiva, quedaremos habilitados para entender a continuación otro tipo de lugar, equivalente a otro orden de percepción, casi final, el de la “imagen” que resulta del todo y que podemos abstraer, con la que nos entramamos en un nivel más complejo y superior, más allá de todos los niveles hasta ahora enunciados, tanto del “decir” inmediato como del “querer decir” de la interpretación y de la dimensión pragmática, ilocutoria y performativa, y aun de las consideraciones espacializantes que, no obstante, volveremos a recuperar.

En otras palabras, tal resultado “poético” es el poema mismo en su identidad y viene a través de la imagen percibida, acaso una de las marcas más reconocibles de su discurso. En este punto se presenta una distinción que es necesario hacer: la mayor o menor felicidad que se reconoce o se atribuye a ese resultado, suele oscurecer a su turno, aunque no es forzoso que lo haga, dos órdenes de hechos que habría que rescatar, empresa que nos pone en un nuevo terreno; el primero es que la elección a la que me refiero, pese a que es de palabras, no es sólo de palabras, o sea de acepciones o, aun, de signos con significado: tiene también como elemento o fundamento o atractivo la “letra” como forma, lo cual se vincula, por lo mismo, con la instancia del inconsciente, tal como nos lo explica Serge Leclair: “Es este anclaje efectivo de una letra (*gramma*) en un movimiento del cuerpo lo que constituye el elemento inconsciente, el significante propiamente dicho”.<sup>8</sup> Si, por lo tanto, en apariencia, apelar a la instancia de la letra es, por el lado del inconsciente, antagónico de la noción de elección, más amarrada a lo deliberado y consciente, el antagonismo se diluye, al

<sup>8</sup> Serge Leclair, “A propos de l’analyse, par Freud, de L’homme aux loups”, en *Cahiers pour l’analyse* N° 5, Paris, s/f.

menos en parte, en la medida en que ninguna elección se da en estado puro, fuera de condicionamientos y libre de las pulsiones fundamentales.<sup>9</sup>

Pero no es sólo eso: la letra posee un valor configurante, corporal y físico, baste para decirlo con recordar otra afirmación de Serge Leclaire: “un significante no puede ser considerado tal sino en la medida, absolutamente determinable, en que la letra que constituye una vertiente remita necesariamente a un movimiento del cuerpo”. Lo cual nos permite señalar, a nuestro turno, que no se trata de archiletra, en el sentido derrideano de una huella, sino del “*gramma*” mismo, de su estructura de líneas, de su consistencia material.<sup>10</sup>

El segundo aspecto u orden oscuro u oscurecido por la sensibilidad a la imagen se vincula con el alcance que puede tener la disposición en sí misma, aparte de lo que el espacio en el que las palabras son dispuestas gravita en el discurso, tal como lo señalamos más arriba. Dicho de otro modo, si, por razones culturales, todos estamos preparados tanto para ver y distinguir signos aislados como también el modo en que están conectados entre sí —esta conexión es lo que se conoce como sintaxis— para transmitir una entidad reconocible, de índole referencial o imaginaria, y hasta el hecho espacial en su transformación de inerte a activo, en cambio es menor nuestra competencia para percibir que en el hecho de que están colocados de determinada manera en un espacio, con cierta proyección figurativa, reside una fuerza significativa de índole poética.<sup>11</sup> A eso aludíamos al

<sup>9</sup> ¿Es posible pensar en una “elección” pura, sin determinaciones de ninguna índole, sin inconsciente?

<sup>10</sup> Las orejas erguidas, como en los perros, remiten, en el análisis del sueño de “El hombre de los lobos”, de Freud, a la letra M mayúscula o, mejor, a dos V unidas por un trazo horizontal, lo cual da W, la letra del lobo en alemán pero cada una es un numeral romano, el V, quinta hora en la que habría sido observada la escena primitiva. La M, a su vez, es inicial de la muchacha que le transmitió la gonorrea. Ver Serge Leclaire, *op. cit.*

<sup>11</sup> Ciertos escritores advirtieron este concepto. En la obra de Proust aparece operativamente en múltiples ocasiones. Tiene relación con ello este fragmento:

señalar que la imagen percibida oculta. Este aspecto, o esta fuerza, que es más bien una instancia, es lo que nos importa ahora: entrar en ella, me animo a señalar, implica un cambio importante en las vías de acceso a la escritura poética.

#### 4. Las formas de la disposición en el espacio

Es entonces por el “lugar” de la proyección figurativa que se puede entrar de lleno en ese cambio y a ello debemos abocarnos. Por empezar, la “figura” que vemos al ver una masa de escritura, no poética o poética, no es una sola ni posee un solo aspecto: puede tenerlos diversos. Ante todo, como ya lo señalamos, hay una primera captación, bloque o “mancha” cuya masa y contorno piden una interpretación, que por lo general es por analogía, a la manera en que son interpretadas las figuras del test de Rorschard en sus dos instancias: la primera corre por cuenta del examinando, el que comunica lo que la figura le suscita —es lo que podríamos llamar “lenguaje-objeto”— y constituye la materia de la segunda —por parte del que debe sacar conclusiones de lo que interpretó el examinando—, que es lo que podríamos llamar “metalenguaje” o bien, sin vueltas, “crítica”. Se supone que la lectura de la mancha, su espontánea interpretación, es o puede dar lugar a un principio de desmonte que implica determinada aproximación a un modo del significar, arbitrario, por parecidos, por fantasías, vagamente o incluso con cierta dosis de precisión.

Pero, enseguida, o como respuesta a otro tipo de exigencias, la figura es “discernida” en virtud de una mirada culturizada; en otros términos actúa una mirada capaz de reconocer con qué dispositivo discursivo se relaciona determinada configuración; si vemos en una página, por ejemplo, catorce líneas de similar

“Yo me detenía, creyendo adquirir una noción precisa, porque me parecía tener bajo mi mirada un fragmento de esa región fluvial que tanto deseaba conocer, desde que la había visto descrita por uno de mis escritores preferidos”.

extensión, agrupadas en cuatro bloques, dos de cuatro y dos de tres, podemos colegir, en ese caso de inmediato porque se trata de algo muy sabido, que estamos en presencia de un soneto. Como se comprende, las posibilidades de una mirada culturizada son diversas, más o menos amplias, más o menos ampliables: para el reconocimiento de las figuras como dispositivos opera el conocimiento previo que se tenga de ellas y esa ecuación, se sabe, es muy variable.

Por fin, y casi sin poder prescindir de lo que una figura de conjunto sugiere, o sea casi sin poder prescindir de analogías con configuraciones preexistentes que poseen una gran fuerza de identidad, la figura da lugar a consideraciones de "inteligibilidad", después de someterla, por cierto, a operaciones que la hagan propicia para ser entendida en esa dimensión. Este tercer nivel de configuración, va de suyo, es un constructo, hipotético y provisorio, apto para el análisis, sólo válido si permite una aproximación a una significación. Dicho de otro modo, la figura así construida "se parece" a otras cosas, de valor semántico propio y en apariencia establecido. Nos estamos acercando, en suma, al "lugar" que buscábamos, un lugar en el que nada desaparece, ni las palabras, ni las letras, ni el bloque, pero que debe leerse de otro modo, en la posibilidad de comprender una significación.

### 5. Figura y significación

En consecuencia, el modo en que las palabras son colocadas y la figura que trazan empieza, desde esta perspectiva y acaso sólo gracias a ella, a significar y lo hace en varios planos. ¿Qué es lo que empieza a significar? La tentación más fuerte, cuando se desea responder a la pregunta, es decir cuando se ha aceptado que hay algo que se ve o se puede ver en la figura, es afirmar, con actitud conciliatoria y ante todo, en la dimensión tan fascinante de la redundancia, que las figuras que se ven significan quizás lo mismo que lo que las palabras dicen —lo cual ratifi-

caría la primacía del decir entendido como "mensaje"—; con menos benevolencia se puede afirmar quizás que significan algo diferente, relativa o absolutamente —lo cual, de todos modos, haría volver por la ventana, aunque de manera atenuada, el mensaje expulsado por la puerta. El voto mayoritario cede a esta doble tentación y, cuando se obliga a responder por la significación, opta en definitiva por el "decir" o el "querer decir" en cualquiera de sus niveles.

En una opción por el momento minoritaria correremos el riesgo de una búsqueda del "significar" en el lugar mismo de la "disposición", separándonos de la aparente coherencia de la respuesta mayoritaria; en suma, tal vez, y ése es el riesgo, no sólo la figura puede dar lugar a una significación otra, sino, además, es posible que no pueda traducirse a significados establecidos y reconocibles. Pero, hay que recordarlo, ese lugar es una construcción, no es un sitio como el del decir o el del querer decir, y en ella se traman varias instancias, no es un inerte estar de los signos en un espacio, cosa que se puede entender desde una ideología del reposo semiótico.<sup>12</sup>

Ya hemos ido exponiendo tales instancias a lo largo de esta reflexión; las enunciamos ahora de nuevo así sea de manera sumaria; ante todo, no importa la reiteración, hay que tener en cuenta —o dejarse actuar por— la instancia de la letra en su forma y en lo que tal forma infunde al ojo que la percibe, acción inconsciente, inadvertida para el ojo mismo que la percibe; luego, de qué modo la letra recorta y resignifica, por obturación del blanco, el espacio y, por fin, la figura visual que propone, que no se puede dejar de ver y que en cada acto de escritura es diferente.

<sup>12</sup> Parece una contradicción en los términos decir "reposo semiótico", puesto que la semiosis es movimiento, regeneración de las relaciones entre signos y entre signos y cosas. De ahí que admitir lo inerte tiene un carácter eminentemente ideológico: sería un "querer ver" interesado e inconfesable.

## 6. El “significar” en el lugar de la “disposición”

Lo que ahora importa, tal como fue anunciado, es la tercera posibilidad, la de la figura que se traza en el espacio. No es para llenar un vacío teórico o dejar en el aire la posibilidad de poner en práctica, o sea convertirla en aparato analítico, este razonamiento sino para entrar en este campo de manera directa, casi empírica, quisiera intentar un acercamiento mediante una operación concreta de análisis. Puede parecer caprichosa y arbitraria. fruto de una mera ocurrencia: la llamo, en cambio, una “intuición”, que sería no una percepción sensible de una instancia imperceptible sensiblemente, sino un punto de cruce entre el objeto que se presenta y la red de esquemas que se ha venido armando.

Empiezo, en consecuencia, por elegir un fragmento de ese discurso, *a priori* reconocido como poético, situarlo en un lugar y leer el poema que sigue:

### LA SIGNIFICACIÓN

Y cuál será esta idea que tanto adjetivo pide  
la idea es el pedir  
como única explicación  
de tanto mundo pensado por otras y otras  
y muchas otras ideas  
un pedir desesperado inacabable  
un pedirte que me engendres y me mires  
un susurro avergonzado  
la inquietud por la inquietud que nace  
cuando la estancia se puebla de alas que baten  
cuando en los bailes la música tiende su ritmo  
y la sucesión se hace simultaneidad  
cuando oír se transforma en ver  
y la locura  
emerge en la forma de su sueño  
en el espacio de su forma en la

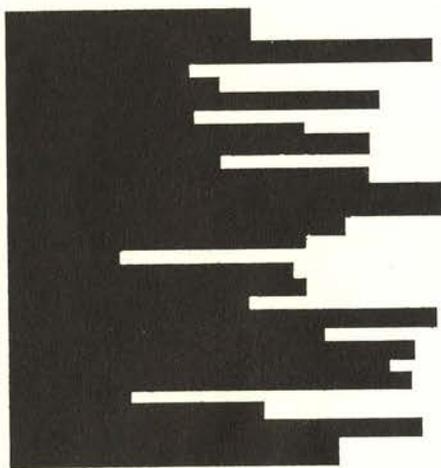
significación que es como  
el batir de alas de la palabra que se expande  
como el helio se expande liberado  
y ocupa los huecos los roperos los rincones  
así el pensamiento de los que ya no están  
en la palabra que sigue sonando aún después  
y los perdura  
en los atrios de la memoria  
en las costuras mal habidas de los bolsillos  
en los retratos callados pero vivos.<sup>13</sup>

Si, para entrar en una consideración del poema, respetamos los pasos que nos aconseja la serie propuesta, no podremos dejar de advertir, en una lectura primera, que el poema “dice” o “trata” —palabra que remite a un núcleo argumental o temático siempre y en todo poema presente— de la relación que puede existir entre ideas o pensamientos y palabras y, por supuesto, casi explícitamente, de la significación; pero como eso no basta y suponemos que hay más registros posibles, se pone en funcionamiento la interpretación y en un segundo momento podemos conjeturar que una sentencia como “y la sucesión se hace simultaneidad” podría dar lugar a la percepción de un “querer decir” respecto de la significación, a causa del indudable dejo alusivo que posee.

En un tercer momento de la aproximación habría que admitir el orden ilocutorio que la lectura podría recoger en determinadas palabras, algo que estuviera más allá de lo que quiso hacer y algunas veces hizo la estilística, que también fue sensible a la elección de palabras, así como el “efecto” —perlocutivo— que el poema podría llegar a tener o a ser percibido (no se puede hablar de “efecto” si no es percibido), pero no es cuestión de internarse exhaustivamente en cada una de esas etapas, como si estuvieran articuladas y como si para proponer un cambio de

<sup>13</sup> De Noé Jitrik, *Discola cruz del sur ¡guíame!*, México, Premiá, 1986, p. 118.

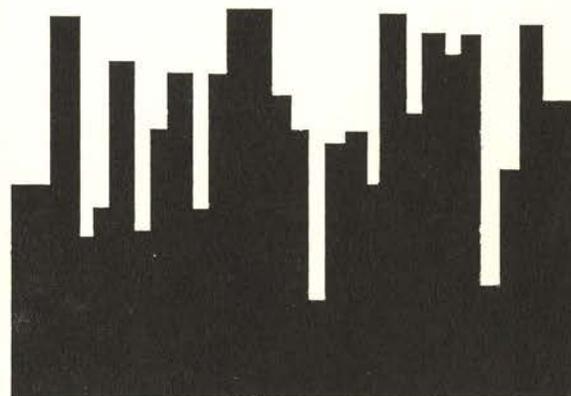
plano hubiera que dar cuenta también de lo que, con sobrados argumentos, no se va a tener en cuenta. Ahora, consecuente con el propósito principal, indicado arriba, dejo de leer las frases —los versos— para mirar el conjunto y, siguiendo una consigna según la cual “leer es hacer” y “criticar” es transformar, para operar, para “hacer algo” que avance sobre el mirar favoreciendo al mismo tiempo un cambio de registro, trazo líneas rectas que recorren los tramos finales de los versos a partir de sus puntos más externos pero uniéndolas de modo de establecer un continuo.<sup>14</sup> Lo que se obtiene es la figura siguiente:



Establecido el trazado, si se hace girar la figura ante todo se convierte en base lo que antes era margen izquierdo, convencionalmente parejo aunque podría ser irregular en otra configuración poética, por ejemplo en la poética cubista que conducía las irregularidades de acuerdo con un programa; en el primer tra-

<sup>14</sup> Noé Jitrik, “Cuando leer es hacer” en *Lectura y cultura*, México, UNAM, 1990.

zado, las irregularidades que aquí se consideran son las que resultan de una discursividad previsible, que no se propone ninguna estrategia espacializante en particular lo cual implica o supone, en la figura obtenida, un efecto de inconsciente, no desde luego en lo discursivo mismo, que no es afectado —hay que recordar que fue dejado de lado—, pero sin duda en lo visual; en el segundo es otra cosa. Sería algo así:



Surge, de este cambio de posición, una pregunta: ¿qué se ve en esa figura? Ante todo y yendo por partes, es, como se dijo, un bloque o una mancha, vertiginosa mirada que se desvanece rápidamente en su indefinición y da lugar a una percepción racional, con pretensión de inteligibilidad, acaso para disminuir la perplejidad que provoca el contacto con la mancha.

De inmediato, aparece, se diría, como respuesta a la tentación comparatista, un dibujo que se asemeja más o menos a un esquema de una ciudad, presunción que confirma la idea de una primera relación entre una figura emanada de una articulación verbal y configuraciones preexistentes, con sus torres todas iguales en su estructura pero de diferentes dimensiones. No es fácil apartarse de esa semejanza porque tales diferencias de ta-

maño son lo que funda una analogía con la ciudad, si fueran todas iguales primaría un geometrismo sin encarnación. ¿Pero esquema de qué tipo de ciudad? Como esquema, y puesto que al “ver” no se puede sino recordar y relacionar ya que no hay ver que no descansa sobre un orden de “saber”, se me ocurre, de manera arbitraria, por simple analogía, que lo que yo obtuve con mi poema es un espacio más específico y de segunda instancia, similar al que figuran las tan particulares “ciudades”, por así decir, del pintor Roberto Aizemberg: enigmáticas en sus regularidades, misteriosas en sus geometrías. Es más, un proyecto del arquitecto César Pelli, publicado en *Clarín* del 31 de marzo de 1997, mientras estaba recuperando estas ideas, refuerza las similitudes y acentúa el poder de sugerencia que tienen las aproximaciones.

La reminiscencia de Aizemberg y la voluntad de vincular la figura que está inmediatamente arriba con las que ofreció en cierto momento de su obra, proviene de una frecuentación, en determinado momento y, de ahí, de una observación que da como resultado imágenes siempre en suspenso, aptas para una relación por simpatía; la de Pelli viene de un sistema de asociaciones muy complejo cuyo punto de partida es su incidencia de arquitecto —contrastante con el hecho de que nunca se le permitió hacer su carrera en la Argentina— en la remodelación de ciudades modernas, Chicago, Tokio, y su punto de llegada es el Edificio República, que contemplo a diario, situado en una zona que, vista a la distancia, reproduce a su turno la figura abocetada de una ciudad.<sup>15</sup> A esto hay que añadir mi interés, que una frase de Roland Barthes consolida, por “leer” las ciudades como si fueran textos, tal como aparece en mi trabajo “Voces de ciudad”.<sup>16</sup> Ambos términos de comparación son muy densos: la

<sup>15</sup> ¿Reminiscencia, en mi razonamiento, de las obsesiones “metropolitanas” de la primera vanguardia, cubismo, futurismo, expresionismo?

<sup>16</sup> Publicado en *sYc* N° 5, Buenos Aires, 1995, dedicado al “discurso de la ciudad”.

obra de Aizemberg remite a la estética surrealista, “moderna”, o sea a una teoría de un “querer decir” muy fuerte y activo; la de Pelli a las modificaciones estructurales, “posmodernas”, saturadas de nociones informáticas, que están cambiando la fisonomía de las ciudades.<sup>17</sup>



El trazado “ciudadano” de mi poema es de 1973, más o menos, cuando empezaba a plantearme problemas vinculados con la “significación”; entonces sólo lo vinculé con algunos cuadros de Aizemberg. Acaso de entonces ahora pude ampliar mi horizonte analítico y teórico pero las preocupaciones que me suscitó esta ocurrencia no fueron desarrolladas en su momento y me parece, ahora, que siguen conservando cierto interés y, por supuesto, toda su dificultad.

<sup>17</sup> En razón de que no se pudo obtener la fotografía publicada por el diario *Clarín* en su edición del 31 de marzo de 1997, se optó, para no perder la idea, por poner en su lugar otra también de una ciudad oriental muy semejante y cercana al espíritu de César Pelli (Nota del editor).

Quiero señalar, ante todo, que la semejanza de mi trazado con los de Aizemberg y de Pelli podría agotarse muy rápido y dar lugar a una idea de inteligibilidad, como lo anoté más arriba, que fuera el fundamento de lo que hay que entender en el poema. Como esta conclusión no me basta se me imponen dos hechos sobre los que habría que trabajar. Son dos preguntas: ¿por que se me ocurre hacer una figuración lineal con un poema que escribí sin pensar en ello? ¿Por qué se me ocurre comparar el trazado con otros trazados de intención más clara y definida? No se hizo tales preguntas, quizás —o se las hizo y tuvo el suficiente respaldo teórico como para respondérselas—, Heinrich Neugeborn, conspicuo miembro de la Bauhaus que en 1928 hizo una representación estereométrica de cuatro compases de la fuga en mi bemol menor de Juan Sebastián Bach.

En su caso, y en vinculación con las lecciones que dio en esa escuela Paul Klee, supuso que lo que en la pintura es estructura en la música es compás de tal manera que se puede entender que la música puede tener una representación espacial que sería en cierto sentido su fundamento. Lo que de esa figuración se saca es que el ritmo que la recorre, espacial, sugiere algo acerca del carácter del ritmo propio de la música, temporal; y si, por lo menos, entendemos que se trata de articulaciones inteligibles, semejantes a las que obtuve en la reducción a estructura lineal básica del poema, estaríamos también aquí bordeando una atmósfera de significación que tolera acaso todavía nuevos planos, cada vez más lejanos y secretos.

En cuanto a mí, no me es posible responder a la primera pregunta; está en el orden de la ocurrencia, sin fundamento, aunque acaso no sea del todo así puesto que podría entenderla como una manifestación de un “hacer crítico” que está en la base de todas mis especulaciones acerca del “trabajo crítico”: si, como lo he preconizado, toda relación con un texto intenta hacer algo con él, describirlo y explicarlo en primer lugar pero luego extraer de él una consecuencia activa, la idea de linearizar el poema y luego cambiar la posición del dibujo resultante no sería

más que una ilustración del sistema crítico y el inicio de una lectura progresiva.<sup>18</sup> Pero, visto desde otro ángulo, tal vez tal ocurrencia sea el emergente de una idea no puesta en práctica, acaso imposible y diversa de lo que estoy persiguiendo ahora: lograr el trazado interno de un poema, lograr una línea pero a partir de la forma de sus imágenes, no de la disposición de las palabras, que nos permita ver sobre qué se asienta lo poético y, luego, comparar ese trazado o línea con la que se obtendría figurando linealmente un mito, un hecho cultural o psicológico. De la resultante de la comparación podría también, en esa perspectiva, surgir eso que llamamos la “significación”, que, como lo he señalado muchas veces, es una remisión, es una presencia actuante pero evasiva e indescriptible.

Pero el intento cambia de carácter y puede tener también otro alcance habiendo cambiado de fundamento; ahora, abandonado el terreno de las imágenes, bien puede ser que se trate de fijar linealmente un “ritmo” graficando grandes y pequeñas alterancias cuantitativas: más hacia arriba, menos hacia abajo, etcétera, en el entendido o el presupuesto de que el ritmo es una “marca” del discurso poético y se genera y halla no en la carga o el efecto fonético de las sentencias pronunciadas sino en el espacio escrito mismo.

Estas dos razones podrían servir para explicar la índole o el origen del intento pero, aun así, subsiste una pregunta básica: ¿qué es lo que permitiría comprender el gráfico establecido, uno como el precedente u otro cualquiera pero no menos tentativo ni menos válido, que hubiera surgido de otro movimiento espontáneo o de otro criterio? Por el momento, se diría que lo único que se puede comprender es que existen diferencias o, mejor, que la “diferencia” constituye por un lado el sustento de la significación y, por el otro, que se puede verificar la existencia y acción de un plano rítmico, que es constructivo puesto

<sup>18</sup> Ver *Temas de teoría: el trabajo crítico y la crítica literaria*, México, Premiá, 1987.

que, al advertirlo, se llega a formular o proponer una forma apreciable visualmente y no sólo conceptual o semánticamente.

Si esto es así o, mejor dicho, si este razonamiento explica el gesto, que podría llamar “crítico” en el sentido de atravesar una superficie para llegar a otro lugar, una respuesta a la segunda pregunta puede ser enunciada del siguiente modo: el dibujo logrado tiene relevancia, a los efectos de la comprensión del discurso poético, sólo si es retraducido por códigos comprensibles *in toto* por medio de la mirada. De ahí el impulso a pensarlo en relación con pinturas de Aizemberg o cotejarlo, como si se tratara de una providencial revelación, con maquetas de Pelli, en un movimiento metafórico elemental.

Ahora bien, suponiendo que los trazados tengan cierta correspondencia, ¿podría llevarse la metáfora hasta el punto de que un código sea leído por el otro? Dicho de otro modo, como el trazado del poema “se parece” al de una ciudad, ¿el poema por eso propone una significación de ciudad sólo porque la pintura de Aizemberg o la maqueta de Pelli proclaman sin dudas una ciudad? Si nos quedáramos en este punto estaríamos reduciendo el posible y más peligroso alcance de una significación que la metáfora nos propone. Más aún, estaríamos admitiendo que el “decir” de Aizemberg o Pelli iluminan la “significación” del poema que tratábamos, precisamente, de hallar en un lugar otro que el del decir, estaríamos, en otras palabras, subordinando el “no decir” del poema al “decir” de aquello a lo que se parece una vez que se lo somete a una hipótesis que implica un apartamiento y la construcción de una figura desvinculada por completo de su decir.

Tal vez haya, no obstante, una salida que justifique todas las actuaciones precedentes. Por ejemplo, aplicando a la pintura de ciudades de Aizemberg o a la maqueta de una ciudad de Pelli el mismo método, o sea procediendo como se procedió con el poema, o sea extrayendo de una y otra algún trazado más allá de sus respectivas figuraciones y de las lecturas inmediatas que suscitan —lo que no es fácil puesto que se trata de figuras li-

neales—, se podría establecer en ambos casos una vinculación con una estructura segunda, por ejemplo con un tipo de pensamiento que está detrás de tales figuraciones lineales, a la manera en que Panofski lo dice a propósito de catedrales góticas que serían, según él, realizaciones arquitectónicas del pensamiento de Santo Tomás.

Sin ir demasiado lejos, se podría sugerir, con toda cautela, que el trazado posterior al trazado de las ciudades en la obra de Aizemberg tendría vinculación con el pensamiento surrealista que, lo imaginamos, podría manifestarse como cruces de dobles planos, como un pensamiento de la inagotabilidad o la incesancia; en el caso de Pelli habría que poder entender qué peso tiene en su estructuración visible la relación entre naturaleza y formas, como una modulación particular del viejo esquema iluminista que tanta fuerza tiene en el discurso de la arquitectura.

Se diría, en conclusión, que hacer un trazado de mi poema podría estar indicando que con independencia de lo anecdótico, bulle y actúa un significante al que sólo nos podemos acercar por sucesivas aproximaciones, algunas de las cuales bien pueden ser comparaciones que van de lo evidente a lo oculto. La significación del poema, en consecuencia, surgiría de todos estos cruces, incluso de relaciones incompletas e imperfectas pero semióticamente ricas en la medida en que convocan a una inestabilidad discursiva en la que reside lo que se aprehende y lo que se escapa de un poema.