

Laura Klein
Concordancias de la discordia

Noé Jitrik

No tuve originariamente la intención de escribir un texto sobre *Vida interior de la discordia*, sino hacer algo así como "palabra automática", lanzarme desprevenido e indefenso a asociar para abrazar y entrar en el libro de Laura Klein. Pero esa decisión se me fue debilitando, ciertas frases se iban configurando, no se podía dejarlas escapar. Iban surgiendo con fuerza algunas ideas y, al mismo tiempo, me parecía que no registrarlas, no conservarlas, podía ser perderlas de modo que las anoté; de ese registro sale ahora una suerte de monólogo interno y fantasmal que pide la escritura y sus conjuros, lo que finalmente se me impuso.

Lo primero que se me ocurre es una pregunta algo peregrina: ¿con qué lenguaje se puede hablar de un libro como éste, de un libro de este tipo de poesía -porque ya de entrada se ve que tiene una configuración particular-, o de esta poesía lisa y llana? Y si hago la pregunta es porque siento, antes de hacer ninguna entrada, que este libro ha de ser refractario a los lenguajes con que de ordinario se aborda la poesía.

¿Cuáles son? Yo diría que son sobre todo cuatro. El primero, el más inmediato, se propone comentar la "expresión", destaca las cualidades afectivas o el universal que implica necesariamente, desde una óptica tradicional, lo que la poesía dice. El segundo, que trata de tomar distancia de aquel, pretende ocuparse de lo formal, mide, pesa, recorta, ausculta la obediencia o la transgresión a las normas que rigen el universo de las formas; en el mejor de los casos, trata de entender lo que opera en eso que se llama la "forma", lo cual puede ser tanto el concepto reductivo de la retórica de las formas como un concepto propositivo, el de "lograr" una forma. El tercero es un lenguaje del "más allá", o sea un lenguaje que no se satisface con lo exterior y aparente y trata de discernir en lo que se dice lo que está oculto, un segundo plano que, según él, constituye el secreto de la poesía; es el lenguaje de la hermenéutica para la cual toda poesía, no sólo alguna, es de hecho hermética y descifrable. El cuarto, que me parece más frecuente en la lectura de la poesía, entiende por semejanzas; dicho de otro modo, aborda un texto poético y sostiene que lo entiende porque se parece a otros anteriores; este lenguaje es horizontal, opera en líneas y necesita, como quien necesita el agua y el pan, que haya precedencias que lo autoricen a entender.

Hay algo más que decir respecto de estos modos de "tomar" la poesía. Por ejemplo, en lo que respecta al primero, el de la expresión, me parece que está condenado o aprisionado por la instancia de la confesión, que sería íntima, o de la declaración, que sería pública; ve eso en la poesía o lo presupone, eso le define el ámbito y, en consecuencia, se consagra a glosarlo; yo diría que, por lo general, la glosa es calificativa: termina en un elogio de la confesión o adhiere a la declaración pero, de manera simétrica, desdeña todo intento que a su turno desdeñó esos términos.

En cuanto al segundo, su condena o su prisión es la virtud de la realización o, si la forma es un modo del instrumento poético, de la interpretación. Como es obvio, si ve fundamentalmente eso, no podrá dejar de destacar cualidades o valores que rigen determinada poesía o que esta poesía persigue.

El tercero está condenado a traducir: presupone un "querer decir" que lo dicho no dice y procura esclarecerlo, el mensaje perceptible encierra otro mensaje que hay que iluminar y en ese secreto reside un sentido.

Respecto del cuarto, mucho más no se puede decir: su recinto predilecto son las universidades y academias, supone que el gesto poético sigue un orden de agrupamientos que, a su turno, hacen inteligible cada texto o individuo y lo explican; dicho de otro modo, si existe Parra, y puesto que existe, es posible entender la poesía de Gelman o la de Fernández Moreno.

De esta breve exhibición se sacan, sin duda, consecuencias. Una de ellas me concierne y concierne a esta escena: como es obvio al enumerar estos lenguajes y atribuirles algunos rasgos pretendo situarme en otra parte, no sólo en mi propia búsqueda sino, sobre todo, en relación con el texto que ahora tengo ante los ojos, el libro de Laura Klein.

Pero el avance no debe ser precipitado ni moralizante; debe ser de a poco: se diría que en todos los casos, en todas estas formas de acercarse a la poesía, lo que podría llamarse las "palabras del poema", las palabras que están puestas en el papel, ahí, y que se ven, son consideradas como obvias. Es como si dijeran, por un lado, ¿de qué otro modo que con palabras se puede hacer un poema?, pero, por el otro, y en el mismo orden de obviedad, esas mismas palabras en su materialidad son consideradas como útiles para un "decir". Por lo tanto, no presentan ningún problema: son lo que son y al reunirse unas con otras producen alguna entidad nueva que se reconoce, en el primer caso, como confesión o declaración, como forma en otro, como encubrimiento en otro o como significante de una estructura social llamada "tradición" en el último. Admiten, en suma, que las palabras puestas ahí dicen todo lo que pueden de ellas mismas, lo cual de algún modo podemos conocer. Dicho de otro modo, conocemos las palabras, o sabemos lo que son, pero lo más importante, aun dentro de esa perspectiva, es el punto de partida: unidas por medio del mecanismo de la sintaxis dan lugar a aquello que hay que percibir y que, gracias al distanciamiento crítico, deviene en aquello que hay que buscar, comentar, descubrir o historiar.

A partir de estas consideraciones prudentes y atenuadas se diría que el libro de Laura Klein se resiste, no se ofrece con docilidad a ninguna de estas cuatro alternativas. Empecemos: no confiesa ni declara nada, no establece una forma que responda a cánones, es muy probable que diga algo más que lo que enuncia pero establecerlo llevaría a una traducción que se me ocurre muy artificiosa y agotadora, no se parece a casi nada de lo que yo conozca, al menos yo. En consecuencia, lo que está escrito ahí se niega a estos modos casi rituales de considerar la poesía. Y; sin embargo, se están ofreciendo. ¿A qué? Yo creo que ese ofrecimiento u ofrenda -no es una palabra pobre para hablar de poesía- debe haber sido la razón de fondo para que un grupo de escritores, que tienen cada uno lo suyo, pensara que este libro debía ser "premiado", premio que, en este caso, implica sólo y nada menos que la esperanza de hacer ver lo que ofrece y que acaso otros no han visto.

Y sigamos: en este libro las palabras parecen retraerse de lo que se espera de ellas. Pese a que están ahí y las conocemos todas -no hay aquí un intento a lo Gironde, el de *En la marmédula*, donde se ignora casi todas tal cual ellas son-, conocemos todos sus significados, puestas todas juntas se sustraen a lo que podríamos pensar que es una "comprensión" y tienden, por lo tanto, un manto de oscuridad. Yo creo que todos estaríamos de acuerdo en reconocer este "efecto", por cierto embarazoso pues estamos siempre más cómodos con la luminosidad en el orden del significado. Pero ¿sobre qué se tiende este manto? Yo creo que, ante todo, sobre lo que se podría suponer que Laura Klein "quiere decir": la oscuridad nos envuelve, no podríamos definir lo que es ése su "decir".

¿Es necesario que señale que esto no es una deficiencia? Lo irrefutable de la oscuridad indica algo más que la existencia del efecto; indica, creo, que esa oscuridad ha sido producida, que hay una decantación en su homogeneidad, un depósito y un trabajo -para emplear una palabra un poco rudimentaria que algunos cultores de la poesía rechazarían con justa indignación- de tal modo imponible y perceptible que bien puede dar lugar a una sentencia como la que pronunció Liliana Heer cuando el libro fue presentado, aunque en dos momentos diferentes; Liliana Heer mencionó por un lado la palabra "oscuridad", igual que yo, y, por el otro, "esplendor". Yo reúno las dos y digo de esta poesía que es de un "oscuro esplendor". O, de otro modo, esta oscuridad es esplendorosa. Y, al decirlo, me preservo de toda trivial apelación a la inteligibilidad, me impido pensar en los términos acusatorios de quien cree que una poesía oscura es una poesía para pocos y me sitúo, por el contrario, en un orden significativo que poco tiene que ver con la transmisibilidad de los significados.

"Oscuro esplendor": no puedo sino hacer alguna asociación. ¿Será este libro como el *Zohar*, palabra que quiere decir, precisamente, esplendor? Veamos también aquí de a poco: el *Zohar* parte, también, de una oscuridad de la palabra e impone una búsqueda imposible, en eso reside el esplendor: la palabra de Dios, la palabra perdida, la palabra que deja en sombras acerca de su ser más incomprensible. ¿Le exigiríamos inteligibilidad a la palabra de Dios? Así, pues, el *Zohar* es ese esplendor de lo que no se puede asir nunca y en eso consiste. ¿No sería esta imposibilidad la condición misma de la poesía, la razón fundamental del gesto poético? ¿No trata la poesía de atrapar por medio de las palabras algo que no se va a dejar agarrar nunca y en esto consiste su esplendor? Muchos estarían de acuerdo con esta idea de la poesía y si lo admiten es porque admiten que existe una especie de plurisemia universal que, en el fondo, sería tan solo un equívoco generalizado. Yo me permito disentir; yo creo que esta posición de la poesía tiene que ver con algo más complicado; me refiero a la existencia de la palabra misma o al lugar que ocupa la palabra en nuestro mundo y a lo que ponemos en ella o a lo que buscamos con ella.

Sobre esta imagen quiero empezar a ver este libro, sobre el lugar que ocupa la palabra pero, quiero decir dando un salto, el lugar que ocupa en un espacio determinado, en la hoja de papel. Y para ver quiero mirar, no leer en el sentido de captar lo que las palabras ahí agrupadas dicen sino mirar, tan sólo, cómo están colocadas; empleando una metáfora casi militar diría que están dispuestas en una actitud de ataque, como a punto de lanzarse sobre algo que está más allá del alcance de la vista: se precipitan todas sobre la derecha, como las ovejas al precipicio, dejando vacíos en la izquierda de donde salieron. Por supuesto, se dirá que se trata de una estructura corriente de la escritura latina -no es una escritura semítica que se oriente en otra dirección- pero me parece que hay algo más que esa norma; ese algo más es una caída, como si -y no puedo menos que valerme de metáforas- cada palabra se encadenara con las otras para caer, sosteniendo cada una a la otra para precipitarse en una zona de vacío apenas acotado por un signo de puntuación que no corta ese movimiento sino que restituye, en un respingo, esa continuidad, una reapertura y un regreso a ese modo de combate muy secreto, muy particular, que se da en el papel.

Pero también veo las palabras y las reconozco, una por una. Me parece que son palabras desesperadas: admito que esta expresión es a su turno oscura y no sé si logro transmitir lo que quiero con ella. Haré, por lo tanto, un rodeo: las palabras son objeto de uso cotidiano, eso se sabe, y se empobrecen con el uso; algunos, Rubén Darío es un ejemplo excelso, las enriquecen, las usan como si fueran bienes preciosos, joyas, extrayendo de ellas tesoros escondidos; para hacerlo, deben poseer un universo verbal mayor: palabras exquisitas, muchas y diferentes, de escaso uso, de mínima circulación.

En este libro eso no ocurre: las palabras no están puestas por su eventual riqueza o rareza ni tampoco para proclamar un cotidianéismo sino como si fueran seres vivos que se están debatiendo en la búsqueda de algo que no sé qué es. Escritas, parecen más bien agarradas al papel y en ese asirse es donde reside la desesperación. Correlativamente, el papel aparece como una estructura susceptible de ser tomada por los múltiples garfios, ganchos afilados, que están en las palabras. Las imagino clavándose en el papel, escarbando en él, queriendo, en esa hiriente tentativa, penetrar en la superficie lisa y pasar al otro lado, penetrar en su secreto. Y puesto que el papel es un recorte pequeño del espacio mayor, el secreto que intentan penetrar es el del espacio en blanco, cifra del desafío que entraña y entrañó toda poesía, la expresión "espacio en blanco" como metáfora de la ancha tierra en la que ponemos el pie e implantamos todas las obras humanas. Creo, contra toda precisión, que puedo permitirme esta analogía.

Y para seguir en esta indagación, quiero decir que por lo general nos valemos del papel para cantar proezas y desdichas humanas que acontecen sobre la tierra con el objeto de ocupar un espacio mental en el espacio de los otros, de todos los que componen una sociedad, pero no advertimos cómo las palabras que transmiten ese cantar de proezas y desdichas ocupan al mismo tiempo el espacio de la misma manera o, si esto es demasiado decir, cómo reproducen el mismo gesto, tratando, del mismo modo, de conquistar el espacio en blanco del papel inscribiéndose en él, clavándose en él. Por cierto, lo mismo que la tierra, el blanco del papel es irreductible, a la vez triunfante y en parte derrotado, siempre se escapa, siempre lo perseguiremos y siempre, también, resplandecerá en la reivindicación de su soberanía. ¿No será eso que estamos por tomar y se escapa lo que llamamos el "sentido"?

Pero las palabras no están solas y aisladas sobre el papel; se juntan, se precipitan -decía antes-, se apoyan unas a otras. Establecen secuencias que, si admitimos cierto movimiento en esa organización, semejan caravanas, de las que escribía Rubén Darío, que se dirigen a alguna parte; a esas caravanas de palabras las llamamos "versos". Así que, si se trata de un libro de poesía, las secuencias configuran versos y los conocemos, tienen estructura, tanto mental o intelectual como ideológica, medida, ritmo, acentos, que tienen que ver con un modo de la comunicación. Pero no con éste, si, como lo señalé antes, no se trata de un "decir": aquí las secuencias son otra cosa, son, más bien, "per-versos" antes que versos, aspiran a ser puramente líneas cuya forma renuncia a toda transformación de un caos; surgen, por lo tanto, en cualquier lugar de la página, terminan en cualquier lugar, interactúan, por cierto, pero de una manera superpuesta y secreta, niegan cualquier convención y no parecen querer instaurar otra, como lo quería la vanguardia, más razonable de lo que su pretensión de pulsionalidad podía admitir.

Si las líneas son "perversas", o sea marchan por otros carriles, en este trabajo hay una declaración que, desde luego, no es de sumisión sino de resistencia. Ante todo a otros órdenes retóricos y por el simple y mero hecho de retirarse de ellos y aun cuando no proclamen, por medio de la innovación, tal actitud, como lo hicieron simbolistas y modernistas y versolibristas y antiversolibristas. Pero también resistencia, sin duda, a diversas formas, campos y niveles de opresión, porque no puede ser que la resistencia a la retórica, que es algo así como la presencia de la Ley, se limite a eso, toda resistencia tiene efectos en cadena, consecuencias prolongadas, repercusiones que actúan en el objeto y en su circulación. O sea, en lenguaje clásico, en la pétreo configuración ideológica que pesa sobre los seres humanos y sus maneras de estar en el mundo. ¿O sólo en lo explícito de los mensajes, que suelen ofrecer el espectáculo de la resistencia, se da la resistencia?

Dicho esto ¿cómo seguir? La afirmación es fuerte, es un puerto de llegada, pero todavía queda incertidumbre y ansiedad, todavía estoy, me parece, en las orillas de un hecho que llamamos poético por su presentación y por el reconocimiento que hacemos de él.

Tomo, en consecuencia, por este lado: si nuestro saber, o nuestra configuración cultural y mental, exige hablar de poemas se diría que este libro es un solo poema: es un continuo de líneas no interrumpido, que pueden ser leídas sin leer, si por leer se entiende capturar los significados de las palabras y el sentido que instauran en su articulación. Aquí no -y otra vez empleo, esta expresión-, aquí podemos establecer con las palabras una relación más que una intelección, las podemos separar y abrazar, podemos llegar a comprender su carácter de desesperadas y su intento de clavarse en el papel.

Por la misma razón, o porque es un solo poema, no parece tener comienzo ni fin. Y no porque declare una circularidad, a la manera en que Lezama Lima dice, al concluir, "volvamos a empezar", sino porque todo está en desarrollo y en regreso. Pero, sin embargo, algo empieza, hay una primera página y una primera palabra, y algo concluye, hay una última página y una última palabra. Difícil situación: ¿cómo interpretar este contradictorio desafío, esta violación a todas las leyes del equilibrio? Porque si bien la idea del continuo ilimitado está recortada por lo que podríamos llamar una convención social, la duración conveniente, el recorte material del espacio, su valor económico inclusive, es el continuo lo que da sentido al poema. Dicho de otro modo, lo que este libro, o poemario, intenta hacer es establecer el imperio de un continuo, entretejer las palabras con el tiempo mismo en su relación con el espacio.

Hay algunas pistas del intento en el libro, algunos indicios que en un primer momento confunden -sanamente, en el sentido de que obligan a detenerse y a preguntarse por lo que pueden implicar-, por ejemplo, y quizás no consigne nada más que eso, los signos de puntuación tal como están usados; se diría que la frecuencia de los dos puntos (:), observable, obedece a un deseo de prolongar el continuo que parece instaurado mediante otras articulaciones porque, en el sistema, su función es abrir, siempre, a una sentencia que es nueva aunque explique lo que la precede; pero, a su vez, la sentencia nueva se abre, mediante otros dos puntos, a otra de manera tal que no cabe duda de que se trata de no interrumpir o, para repetir los términos, de garantizar la continuidad.

La observación sobre los dos puntos sería un mero añadido si no se pudiera convertirla en pista; en efecto, si se reúnen dos puntos de un final de línea con dos puntos de comienzo de la siguiente, o sea poniendo en relación de horizontalidad dos líneas -siempre en la perspectiva de una continuidad- que están en dos niveles diferentes, tendríamos cuatro que esquematizan lo que en lingüística o en matemáticas, supongo, se llama una "proporción", lo que quiere decir, si a cada punto se le confiere un valor señalado por una letra (A,B,C,D), que A es a B como C es a D; en suma, la proporción encierra el movimiento de la metáfora, por cierto, pero igualmente, y para lo que estoy queriendo encontrar, un plano de equivalencias activas, metonímicas, sobre las cuales se establece la ya afirmada continuidad o el deseo o la búsqueda de tal.

Pero hay además otras pistas: si una línea comienza en un lugar cualquiera, lejos del margen, y concluye entramándose con el otro margen, empieza a cobrar relevancia el blanco que queda atrás. Dicho de otro modo, quizás no sea que la línea haya empezado en el punto en que lo ha hecho sino que se ha dejado de poner algo antes, algo, que ha sido elidido, permanece en alguna parte y se suma a otras elisiones de modo tal que configura una masa suspendida, negativa por cierto, que es lo que hay que entender admitiendo una compleja dialéctica de la negatividad. En suma, lo que hay que entender en esta poesía es lo que falta, que falta porque ha sido borrado o porque nunca llegó a estar o porque, estando, se recubre de vacío para gravitar con más fuerza en lo aparente que hay que atravesar para pasar al otro lado.

En lo que falta, en la zona del silencio inscripto, en la lucha en y por el espacio, en este oscuro esplendor, residiría algo, alguna brizna significativa que podría servir como punto

de partida para empezar a mirar y admirar el libro de Laura Klein. En todo caso, y para no renunciar al sentido que tiene hablar de un libro que comienza a mostrar su paso entre los otros libros y las ávidas miradas, todos estos rasgos configuran un desafío que bebe su fuerza en los momentos más audaces de la poesía contemporánea. Aquí hay algo que nos acerca a su riqueza, que debe ser mucho mayor de lo poco que he logrado balbucear aquí.