

## Décio Pignatari: Retrato en Blanco y Negro \*

El título de este trabajo trata de evocar los títulos que daba James McNeil Whistler a sus cuadros; también alude al sobresalto que experimenté al enterarme de que el cuadro que yo conocía como "Retrato de la madre de Whistler", se titulaba en realidad "Composición en gris y negro". La molestia producida por este sencillo cambio de título fue resultado de un cambio de lenguaje: cuando pensaba que el cuadro no era más que un monumento a la piedad filial, podía burlarme de él tranquilamente, pero cuando me dí cuenta de que el asunto del cuadro era en realidad la yuxtaposición de dos colores, tuve que cambiar abruptamente de idea.

Algo semejante a aquella diferencia de títulos, aquella lectura equivocada de un texto (un cuadro es también un texto ya que utiliza un código o lenguaje para expresarse), es lo que quiero analizar en esta presentación de un solo poema de Décio Pignatari. Quisiera empezar diciendo que aunque Pignatari escribe lo que se ha llamado "poesía concreta" (y ha escrito muchos textos teóricos sobre la poesía concreta y la semiótica), no voy a relacionar este texto con la poesía concreta. La razón de este silencio es que no puedo hablar en general sobre un movimiento que contiene tantas tendencias heterogéneas y contradictorias en una manera que ayude a explicar el texto de Pignatari.

Voy a hablar, en cambio, sobre el proyecto de leer este texto (sin llamarlo poema) y, en realidad, mi tema es el acto de leer--aunque sería más correcto hablar de los *actos* de leer, la acción entendida como algo divisible en elementos independientes como los actos de un drama. En juego está aquí nuestra aprehensión (lo que llamamos lectura) de una configuración verbal, un texto (del latín *texto*, *texui*, *textum*: tejer, construir, fabricar) que quiere que miremos su configuración además de leer sus palabras. La experiencia del texto de Pignatari es entonces simultáneamente visual y

lingüística, visual no sólo porque cualquier texto inscrito tiene que ser aprehendido por medio de los ojos, sino en el sentido de que ya la distribución de las palabras en la página es una parte de la empresa estética. El texto que (llamaré "inscripción" por razones que espero aclarar después), conscientemente conecta dos clases distintas de sistemas semióticos, las palabras y la pintura.

Sería oportuno recordar aquí las observaciones de Lessing en el *Laocoonte*,<sup>1</sup> sobre los límites de cada medio expresivo: se puede pintar un retrato con pinturas, pero no se puede pintar un retrato con palabras. La necesidad que siente Lessing de establecer límites viene irónicamente al caso cuando pensamos en el texto de Pignatari, y nos lleva a preguntarnos si los límites postulados por Lessing tuvieron alguna vez vigencia, si la descripción verbal entró nunca en competencia con la pintura, si de hecho hay tal cosa en el lenguaje como una imagen visual.

Cuando leemos la frase de Shelley "la mente durante la creación es como una brasa moribunda", ¿es absolutamente necesario que veamos aquella brasa con nuestro ojo mental? Creo que no; creo que oímos algo en la frase que nos comunica su patetismo. Pero el caso de Pignatari es distinto: no tiene nada que ver con las llamadas imágenes visuales; es más bien un texto en que las palabras en la superficie visible (que no es una página) expresan algo por medio de su distribución. Esta relación entre las palabras y su ubicación es el asunto del prefacio de Mallarmé a la primera edición de "Un coup de dés"<sup>2</sup> Primero Mallarmé afirma que la poesía lírica impresa ocupa más o menos la tercera parte de la página; el resto queda en blanco. Dice que en su texto mantiene la misma proporción pero que las palabras están esparcidas en vez de aglomeradas, con el resultado que: "Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres..." (8)

Esta idea parece normal para la poesía lírica hasta que nos damos cuenta de que la sucesión es espacial además de intelectual. Mallarmé clarifica la noción: "comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers—plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte" (8) Lo que quiere decir, creo, es que tenemos que tomar el arreglo físico del texto en cuenta porque las palabras están arregladas según su relación a la idea enunciada en el poema. Cuando Mallarmé habla de lo verosímil, evoca la idea de *mimesis* o imitación, no de la realidad, sino de la idea, como ésta pudiera expresarse como configuración. Es decir, las palabras se esparcen en la página según la forma de la idea.

Lo importante entonces no es lo que vemos en poemas sobre gatos escritos en forma de gato o poemas sobre flores escritos en forma de flor. La técnica de que habla Mallarmé, que es también la de Pignatari, tiene muy

poco que ver con *carmina figurata* o *calligrames*. Estamos investigando aquí lo que en el arte de tallar inscripciones se llama la delineación. El término inscripción es, por supuesto, ambiguo: es cualquier cosa inscrita o tallada sobre cualquier cosa; pero quiero enfatizar que es un texto hecho para ser visto y no leído en voz alta. Y, en las mejores inscripciones, como dice John Sparrow, "el autor piensa en líneas, la división de las líneas está determinada no por las necesidades métricas o por un patrón visual sino por su deseo de presentar lo que tiene que decir en una forma visual que comunicará su significado clara y plenamente al espectador".<sup>3</sup>

Sparrow también señala que la inscripción como género literario alcanzó su ápice en el Barroco, pero que sobrevivió en el siglo XVIII incorporándose a los grabados satíricos. Un aspecto curioso de estas inscripciones es que muchas veces están trucas, y dice Sparrow: "Utilizar una inscripción en un cuadro de manera que su eficacia dependa de su invisibilidad parcial, y la palabra más importante la palabra no vista, implica un nivel de cortesía por parte del artista, más típico de la agudeza de los epigrafitas barrocos que del entusiasmo del Renacimiento". (85) Obviamente, Décio Pignatari no es ni un escritor del Barroco ni un clásico del Renacimiento, pero sí es el creador de una inscripción que recuerda aquella tradición. Lo que dice Sparrow sobre el ingenio de los escritores que utilizan inscripciones parcialmente visibles o parcialmente obliteradas revela mucho sobre el texto de Pignatari. La ironía generada, por ejemplo, cuando se tacha la primera sílaba de la palabra "inmortal" en la estatua rota de algún héroe olvidado es mordaz, como lo es también la omisión de la palabra clave de una cita o de un lema, omisión que invierte el sentido original. Lo que está sólo parcialmente presente (parcialmente borrado) o ausente de hecho, y cuya ausencia se proclama por medio del espacio en blanco, puede servir para fijar los parámetros de la inscripción tal como Pignatari la usa.

Sabemos que hay un fenómeno, documentado por la sicología de la Gestalt, que ocurre cuando el ojo encuentra una configuración conocida en que faltan ciertos detalles. La mente compensa aquella ausencia añadiendo ella misma lo que falta. Este acto se parece al acto del lector que contribuye mentalmente la palabra que falta de una cita--para luego gozar la ironía producida por la ausencia. La inscripción está ya, en su forma completa, en el cerebro del espectador, y las ausencias se llenan automáticamente: el espectador completa el mensaje de manera que los papeles de autor y lector se invierten. El espectador da no sólo lo que falta de la inscripción--una ironía doble ya que las palabras representan objetos ausentes--sino que da también el creador ausente.

Ahora el texto de Pignatari. Notamos inmediatamente una situación que subraya la naturaleza segmentada del acto de leer. La inscripción aquí es, vista desde lejos, una mancha blanca en un fondo negro. En realidad, la relación física del texto con los observadores repite la relación que tiene con todos los lectores: para la persona más distante, el texto no es más que una mancha; los que están más cerca advierten bultos individuales; los más

cercanos pueden ver las letras. Este proceso crea el tipo de situación que se podría encontrar al descubrir una inscripción real en un edificio o en una ruina, como el fondo negro sugiere un lugar oscuro sondeado por una luz incierta que brilla en una inscripción: la luz danzante sólo revela al espectador fragmentos de la inscripción.

En realidad hemos penetrado en la tumba aquí, pero en vez de encontrar una momia o un ataúd, hemos encontrado palabras, una inscripción parcialmente borrada cuyo significado tendremos que descifrar. Pero mientras lo hacemos, debemos considerar la tumba: aquí la tumba es imaginaria, no está presente como una representación (un cuadro con una tumba) ni como un objeto real (una tumba verdadera). Y lo que debemos recordar es que las lápidas siempre nos señalan algo más que una ausencia: como dice Eugenio Donato, comentando a Hegel y a Jacques Derrida, "Los monumentos funerarios no indican solamente la ausencia; lo que significan es que la naturaleza irrevocable de la ausencia es repetida por la mediación inevitable de los signos gráficos"<sup>4</sup>. La inscripción, la escritura en la pared, nos recuerda, mientras consideramos el texto de Pignatari, que el lenguaje no es nunca presencia, y que los signos, y en particular los signos escritos, tienen la misma relación con el significado (significante con significado) que el cuerpo tiene con el alma: una cáscara que contiene un soplo.

Dejemos al margen por un momento la imagen de la tumba violada con sus connotaciones elegíacas y eróticas. La relación entre las letras blancas y el fondo negro es aquí una inversión: la relación tradicional entre letras y fondo queda invertida y nuestras expectativas frustradas. Tenemos, al parecer un negativo, en el sentido fotográfico. Puede ser un caso de inversión por la inversión misma, el proceso de hacer extraño lo familiar que los Formalistas rusos consideraban un rasgo fundamental de la literatura. Puede ser también otro tipo de verosimilitud: lo negro puede ser el cosmos a que el lenguaje da significado o el cosmos visto como un vasto libro que la humanidad ha tratado de descifrar a través de los siglos. Otra interpretación tomaría lo negro como un espacio cerrado, la inscripción como una fisura en la oscuridad. Si esta lectura es la que prevalece, entonces tenemos una inversión de nuestras ideas normales de lo público y lo privado: la inscripción no está en un libro, pero está, sin embargo, encerrada, encerrada dentro del lenguaje mismo. El código entero se transforma en oscuridad, violada por el espectador que la penetra, dejando entrar la luz cuando emplea el código para sus propios propósitos. El espectador-lector es simultáneamente autor y lector, activo y pasivo: las palabras son de él, de nadie, de todo el mundo, del lenguaje mismo.

Las palabras que no vemos a la distancia, que no están allí a la distancia, están parcialmente borradas cuando nos acercamos al texto, pero son, a pesar de todo, legibles porque, otra vez, la inscripción ya está dentro de nosotros. Leemos (primer verso): "somos como o outro como somos", una frase incompleta que contiene un símil. Seguimos (segundo verso): "semeion, semen, anthropon, simil," una combinación de palabras com-

puestas y raíces sin verbos. Seguimos: "omen," un fragmento basado en "omen" con un pequeño agregado. Terminamos, notando un cambio en la letra y un cambio en la manera de borrar las letras: las letras del último verso son más grandes; no están cortadas en todos los lados como en los primeros tres versos sino en los lados derecho e izquierdo. El verso es éste: "OS SIG OS ESP MA HOR D," otro fragmento, que termina con una preposición sin objeto.

Ahora añadimos nosotros mismos algo al texto; dejamos que el poema hable por medio de nosotros mientras que nosotros hablamos por el poema. Por supuesto (primer verso), somos como el otro, porque nosotros, los espectadores-lectores, utilizamos el código lingüístico. Pero la voz verdadera aquí no es nosotros--nosotros sólo somos el eco del nosotros del primer verso--sino el lenguaje mismo. Son los signos que hablan aquí, y ellos nos utilizan para expresarse. "Semeion, semen, anthropon, simil," refuerzan esta idea: los signos y el semen son como semillas que brotan, según donde quedan plantados, en la comunicación o en la poesía; se parecen, son una parte de la humanidad y engendran al juntarse. El tercer verso enfatiza precisamente esto: "omen", la palabra que tal vez indica hombre, está parcialmente borrada, tal vez en el proceso de llegar a ser plural, sólo tiene sentido cuando hay un receptor presente para completarlo. La oscuridad se transforma en el útero donde los signos, las semillas, quedan plantados.

El útero es el lugar donde el semen y el huevo se funden, donde el código genético (otro lenguaje o sistema semiótico) se establece: nada ocurre en el lenguaje a menos que haya por lo menos dos comunicantes--las dos cabezas neoclásicas de Saussure. Debemos señalar que aquellas cabezas son dobles: cada una puede hacer lo que hace la otra porque cada una es la otra. Narciso se mira a sí mismo: el texto se transforma en el espejo del lector y él ve sólo lo que aporta al texto. El texto literario, cuya comunicación es estética, cuyo intercambio de información no es como el intercambio en la comunicación normal, es un caso de comunicación postergada: cuando el emisor está presente, el receptor está ausente, cuando el emisor está ausente, el receptor está presente. Cada verso de la inscripción de Pignatari refuerza esta idea porque está incompleto, esperando al espectador-lector. El último verso, impreso--en una alusión patente al código genético-- como si estuviera en una cinta, lo declara: los signos esperan el momento de--de llegar a la fruición. Una vez inscrito, el texto espera su lector; el estar parcialmente borrado lo hace elegíaco porque recuerda su separación del creador vivo: el autor está, en efecto, muerto. Los signos esparcidos hablan por sí mismos, pero sólo cuando están de nuevo completos en los ojos reflejantes del doble vivo del autor, el lector.

*Ezra Stiles College  
Yale University*

ALFRED J. MAC ADAM

stele pour vivre n.5 - décio pignatari/são paulo brasil maio 1974/arte final: neili b. ayoub - elza tsumori - osvaldo bisordi

SOMOS COMO O

SEMELHON SEMELH

UMIEMI

OS SIG OS SPI

QUE RECOMO SOMOS

AN IRRIDEN SIMII

M A HOR D :

## NOTAS

\* Este texto es la versión castellana de una ponencia leída en la sesión dedicada a la literatura brasileña en la reunión de la Modern Language Association realizada en New York, diciembre, 1976.

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laoccon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (1766), traducción de Ellen Frothingham (New York: The Noonday Press, 1961), ver el capítulo 16.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, "Observation relative au poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*", *Cosmopolis*, no. XVII (May, 1897).

<sup>3</sup> John Sparrow, *Visible Words: A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p 2. La traducción es mía.

<sup>4</sup> Eugenio Donato, "The Mnemonics of History: Notes for a Contextual Reading of Foscolo's *Dei Sepolcri*", aparecerá en *Yale Italian Studies*. La traducción es mía.

N.B. El texto de Pignatari apareció en la serie "Stèle pour vivre", no. 5 (São Paulo: Arte Final, mayo de 1974).