

Alejandra Pizarnik: el lenguaje como pareja de tango

JESÚS GÓMEZ MORÁN

A ya sabe quién

Abro el libro de amarillas páginas. El escenario está prácticamente vacío. De fondo el sonido de un bandoneón saliendo quizá de una ventana abierta. Sólo una mesa. Una mujer en una silla con los ojos cerrados. Por eso no ve cómo empantanadas en la hoja las perras negras en minúsculas, o mejor dicho, simplemente las cachorras juegan mordándose los rabos.

I. Liminar

En el ámbito musical autóctono de Argentina, el tango es el género más difundido y logrado. Como vehículo de expresión ha servido, entre una gran variedad de propósitos, para la difusión del lunfardo, que más que una realización del caló folclórico argentino es otro idioma dentro del español. Respetando las reglas de construcción castellana, ha derivado en la constitución de un léxico completo que no intenta cubrir los huecos de referencias a la realidad con palabras nuevas que el español no tenga contempladas, sino sustituir la ya existentes con el giro novedoso de otra: hacer una casa en miniatura dentro de la mansión de la lengua española. El éxito de esta variante del idioma está sin duda en el arraigo y la identificación que da a los individuos que la manejan, los cuales han llevado su necesidad expresiva hasta un férreo radicalismo: ponerle máscara a la máscara, porque la primera es correcta pero no precisa. Como lo proclama el dicho, "no es igual pero es lo mismo" (y respecto a la poesía acontece algo similar, pero en otro nivel, como se verá más adelante).

Sin embargo, la justa precisión desde la Torre de Babel jamás se ha vuelto a conseguir, y la conciencia de este fenómeno lingüístico ha forjado la visión de varias generaciones de escritores en la Argentina, para quienes español, lunfardo y silencio son intercambiables parejas de tango a fin de elegir la

mejor. Y entre ellas, hubo una escritora que se arriesgó a asumir tal condición mutable del lenguaje para desoladamente vivir en medio de imágenes multiplicadas. Alejandra Pizarnik: "He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos" ("Un sueño donde el silencio es de oro").

II. Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar

El investigador Davi Arriguchi en *O escorpião encastrado*¹ concluye que Julio Cortázar en *Rayuela* ha llevado la aventura del lenguaje a tales vuelos que, de acuerdo a la dicotomía saussureana, el significante se ha tragado al significado.² En Cortázar este hecho es resultado de una búsqueda sin concesiones hacia una salida que ordene este caos disfrazado. En cambio en Pizarnik es el arribo a un paisaje en ruinas. Para el primero es la ocasión propicia de reconstruir la realidad a partir de cero. Para la segunda es el retorno (maléfico) al lugar de origen donde indagar por los elementos que sustentan un mundo personal, y verlos derruidos: choza de paja que sólo conserva su esqueleto de madera porque las palabras ya no remiten a lo que en algún tiempo significaban.

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardidos.

("Fragmentos para dominar el silencio")

En ambos modos escribir es un homenaje al fracaso, y la poetisa asume el papel de Pandora destapando una caja muy

¹ *Op. cit.*, p. 10.

² Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, primera parte, cap. 1, pp. 103-104.



alejada de aromáticas esencias: "Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo."

El lenguaje aparece entonces como la problemática a desarrollar en la poesía de Pizarnik. Sin embargo la crítica especializada, intentando rastrear posibles influencias, ha destacado al surrealismo como característica central de su discurso poético,³ cuando, a pesar de que no trato de negar tal presencia, éste (el surrealismo) bien podría ser resultado de esta conciencia sobre el desfase que muestra la realidad y el modo de aludirla a través de los signos lingüísticos, punto al que me abocaré desde dos perspectivas: primero desde una visión periférica, y después desde un acercamiento medular.

III. El poema como problema

La construcción de todo poema es similar a la de un puente: traza una conexión entre lo que se quiere decir y el cómo se dice, entre el comienzo del poema (con qué palabras se alzarla la voz) y el final del mismo (a dónde se quiere conducir al lector). Y como todo puente no se sostiene sólo por un lado.

Partiendo de lo anterior, la estructura de los poemas breves (en especial, aunque esta misma fórmula se repite en los poemas un poco más extensos) de Pizarnik entraña den-

tro de sí la resolución de un problema (cómo llegar a la otra orilla, cómo superar el abismo del silencio, o integrarlo al texto), o mejor dicho, de un planteamiento problemático, cuya respuesta o salida será posible si antes la escritora queda introspecta en dicha situación:

Esta lila se deshoja
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra
He de morir de cosas así

(“Vértigos o contemplación de algo que termina”)

En “La de los ojos abiertos” concluye la autora (los subrayados son míos): “pero no *quiero* hablar / de la muerte”; en “Linterna sorda”: “palabra por palabra *yo escribo* la noche”; en “Comunicaciones”: “yo *esperaba*”. El “yo” romántico que pudiera aquí detectarse en realidad es subvertido por un “yo” psicológico al momento en que las cosas de afuera, eso que denominamos *realidad*, funciona para Pizarnik como un espejo, y lo que aparenta suceder fuera de la conciencia de quien habla acontece más bien, simultáneamente, dentro de ella: “Desnudo soñando una noche solar. / *He yacido* días animales. / El viento y la lluvia *me bombaron* / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro” (“Madrugada”), e incluso el pensamiento mismo, constituido una cifra del lenguaje y simulando un ente autónomo, atrapa y conduce a dicha conciencia del recuerdo hacia la pérdida:

la vida juega en la plaza
con el ser que nunca fui
y aquí estoy
baila pensamiento
en la cuerda de mi sonrisa [...]
pero quiero saberme viva
pero no quiero hablar
de la muerte
ni de sus extrañas manos

(“La de los ojos abiertos”)

Sin embargo la tesitura discursiva que Pizarnik mantiene a lo largo del texto evita todo desbordamiento sentimental, y aún más, lo permea de una sequedad recia que permite a cada poema convertirse en el vapor que despiden un hierro candente por la emoción, pero templado en el agua de una estructura lingüística sumamente contenida:

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

(“La carencia”)

Una vez atemperada la expresión, el lenguaje puede entonces servir de almacén para los recuerdos:

³ Guillermo Ara, *Suma de poesía argentina (1538-1968)*, vol. 1, Crítica, p. 155 y Daniel Barros (comp. y prol.), *Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana*, pp. 51-52.

Arpa de silencio
 en donde anida el miedo.
 Gemido lunar de las cosas
 significando ausencia.

(“Memoria”)

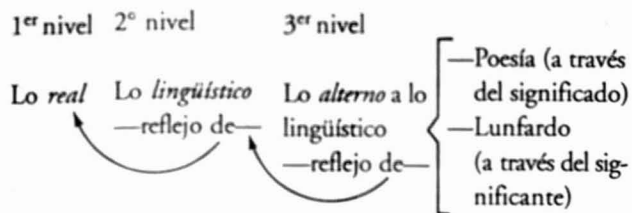
y volverse una posibilidad para retrotraer lo que se ha perdido irremediamente: “bosque musical // los pájaros dibujaban en mis ojos pequeñas jaulas” (“Antes”).

Pero tal posibilidad es mera ilusión: “¿Cómo se llama el nombre? // Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás. // ¿Y cómo es posible no saber tanto?” (“En un otoño antiguo”), por lo que como resultante de la falta de aprehensión de la realidad a través de las palabras, se crea un efecto de espejos jugando con una imagen que, reflejada al infinito, en última instancia no parte de nada: “Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda” (“El hermoso delirio”), o se transforma en una inmersión dentro de un hoyo negro donde el final del viaje es el punto de partida: “[...] Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.” El desvanecimiento de la realidad perseguida con las palabras es el panorama más desesperanzado a que nos conduce la poética de Pizarnik, al no alcanzar de las cosas del mundo más que su difuso reflejo.

Desarrollándose pues todo el drama de la poesía dentro del aparato lingüístico, he concebido una forma gráfica para ejemplificar cómo podría visualizarse esta problemática del lenguaje enfrentado a una realidad a la que designa, pero con la que no puede fundirse, empleando para ello los componentes del signo lingüístico:

ESPECTRO DE REFERENCIALIDAD

Niveles:



La aparición en este cuadro del lunfardo no intenta conectar o descubrir alguna determinante en la poética de Alejandra Pizarnik. Antes que esto, el objetivo que persigo es colocarlo como contrapeso en el interior de las realizaciones lingüísticas en el ámbito argentino (en específico, porque en las hablas de otros países iberoamericanos podríamos localizar también el mismo fenómeno de un caló particular, pero —como ya se explicó— considerablemente matizado en comparación): así como la poesía es una alternativa a lo establecido por la norma idiomática, y explora

las posibilidades de la misma (tensándola) para arribar hacia otra visión de las cosas procurando cambiar o desviar el sentido de las palabras, es decir el significado, el lunfardo por su parte hace lo propio con el otro elemento constituyente del binomio lingüístico y, manteniendo prácticamente incólume (si bien esto no es enteramente siempre así) el significado, lo que cambia o desvía es el significante, es decir, hace el *enroque* de una palabra por otra.

Conforme a esto, si habíamos sostenido que Pizarnik procura asentar dentro de sí lo que sucede fuera de ella, es momento de precisar esta afirmación. Más que reflejar a través del lenguaje un fenómeno exterior captado por la conciencia, lo que opera interiormente en su propuesta poética es una perforación: la imagen proveniente del mundo real, como un ácido, perfora el lenguaje y perfora incluso la construcción poética:

en esta noche en este mundo
 extraordinario silencio el de esta noche
 lo que pasa con el alma es que no se ve
 lo que pasa con la mente es que no se ve
 lo que pasa con el espíritu es que no se ve
 ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
 ninguna palabra es visible

(“En esta noche, en este mundo”)

IV. Hazme una máscara (Dylan Thomas)

Como en un torbellino que todo lo confunde para hacer pie es necesario ir desmenuzando por pasos y tentativas el asunto,



así en el ruedo del lenguaje se dan una serie de simulaciones y certezas que tornan el ritual trágico: “una palabra tuya bastará para salvar mi alma...” Hagamos un poquito de historia. Antes de Saussure (porque la cuestión no se había analizado científicamente) las palabras se concebían integradas a las cosas. Eran insolubles de ellas. Pero después de descubierta su función enmascarante, ¿dónde vamos a ubicarlas?

Al respecto opina Alejandra Pizarnik: “las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia” (“En esta noche, en este mundo”). Sólo podemos nombrar lo que no se tiene (de ahí a considerar que no existe hay sólo un paso). Esto supuestamente contradice el espíritu original con el que fue ideado el lenguaje y nos lleva a una paradoja: el hombre *nomina* las cosas para diferenciarlas unas de otras, es decir las clasifica. Las palabras son un vestido que nos permite reconocerlas con una particularidad propia más (y que de momento aparece como la más importante): “esto es una *silla*”. Pero después nos hemos quedado solamente con los vestidos: “¿dónde está la *silla*?” El lenguaje pasó entonces de su función de señalar a la de comunicar. En términos filosóficos es quien convierte a las *cosas* en *objetos*.

Por tanto el lenguaje es el instrumento que facilita el manio-
brar con las cosas volviéndolas ideas, conceptualizándolas, y con la ligereza que les da consigue transportarlas con mayor efectividad de una conciencia a otra. De esta forma, la intención que persigue el proceso comunicativo es poner al oyente (lector) en el mismo sitio que el hablante (autor) para que vea la maravilla que está contemplando: un hecho concreto que se abstrae y se transmite al otro con la esperanza de que lo concrete o lo perciba igualmente. Nueva paradoja: a la vez lo consigue y no. Operación imperfecta como todo lo inventado por el hombre, la pretensión del lenguaje es idéntica a la de Víctor Frankenstein, el personaje de la novela de Mary Shelley. Igual que él, todo poeta intenta dotar de vida (en palabras) a lo inerte (en tanto ausente se halle), pero en su búsqueda, en su manipulación lingüística crea seres impuros, monstruos deformes en el sentido de que es imposible lograr que el oyente o lector concrete la imagen que las palabras le proyecten en su mente, del mismo modo como se refleja en la de quien procura comunicarla.

Pizarnik parece que tenía razón: no se puede dar vida con el lenguaje (igual que Dios) cuando él mismo estatiza y petrifica la realidad para volverla transmitible. Pero si en vez de mirar por el lado de lo perdido echamos una ojeada por el de lo ganado, la palabra no es un ejemplo del fracaso ni de la mentira; como lo asegura la autora: “todo lo que se puede decir es mentira” (“En esta noche, en este mundo”). Sin considerar el aspecto pragmático, el lenguaje (como el arte) no es la realidad (ni la naturaleza), pero gracias a su función *representativa* es la más efectiva aproximación que tenemos hacia ella.

En tal panorama, el poema es la manifestación artística suprema porque trabaja con el material comunicativo mejor logrado: la palabra. Su objetivo, la palabra perfecta, si bien es una pretensión imposible, del mismo modo antes descrito se cumple con la instancia aproximativa, pues si de principio sabemos que entre realidad y lenguaje hay un hueco, el poema se propone

asumir tal hueco y procura hacerlo habitable. Por ello sus alcances serán más importantes en tanto consigan enlazar a los hombres: poesía será aquello que *mejor* comunique. Y mejor no quiere decir “más” o (en cuanto a elaboración) “preciosistamente”. Simplemente es eso: “la palabra precisa, la sonrisa perfecta...” Un vuelo a la luna sin más transporte que la voz y el canto.

V. El lugar donde todo sucede

La estructuración de las palabras en un poema roza por un lado con la (divina) providencia azarosa. Un poema sin “la palabra precisa” presenta un boquete indisimulable. Su circularidad se logra con el encuentro, el feliz encuentro de la mujer esperada pero no buscada: el mismo sitio, la misma hora... Pero este azar no tiene nada que ver con la suerte, con lo impredecible. Si acaso con el destino. Cortázar ya lo había definido como un azar objetivo: se le espera porque uno transita por donde debe estar el objeto requerido, pero nunca se le busca porque entonces no se le encuentra. El azar pues representa el orden en medio del caos.

Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, y entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico.⁴

En consonancia con lo anterior, Alejandra Pizarnik (quizá al igual que César Vallejo) aprendió a lanzar las palabras del poema como piedras a la cara. Palabras que horadando heridas abren la puerta, disparan la luz para evitar que la poesía se encierre bajo llave, y así el propósito de escribir consista en, a través del lenguaje (porque no se nota que lo tenga), darle un sentido al mundo, y entonces “el deseo de la palabra” encarne en una realidad factible.

La misma Pizarnik en alguna ocasión dijo: “La poesía es el lugar donde todo sucede.”⁵ Inmersos como estamos en la era de la información *mass media*, lo que “sucede” llega a perder relevancia incluso respecto al hecho comunicativo. El sentido de transmitir y renovar la información, a través de los medios masivos, radica en convertir en noticia los asuntos más banales, y cuando se presenta un suceso de real importancia, por regla general la posesión de dicho informe, tan básico como un buen desayuno, resulta ser estéril en cuanto a que no conlleva una reacción ni una asimilación del hecho dado. La única acción se basa, no en considerar las repercusiones de lo sucedido, sino en reemplazarlo con la información de otro acontecimiento, aunque se halle vinculado con el anterior.

Por lo tanto el fenómeno de los medios masivos culmina en una información (si acaso), pero no en una comunicación,

⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, cap. 1, p. 11.

⁵ Guillermo Ara, *op cit*, p. 160.

cuestión que a pesar de su desplazamiento al privilegiarse otros vehículos más técnicos, o de lenguaje más asequible, sigue ostentando la palabra poética. Ya antes lo decíamos: poesía es lo que mejor comunica. Sin embargo, tocante al acceso posible a este tipo de comunicación, ha prosperado un grave malentendido: lo que comunica la poesía no es algo que esté antes o fuera de ella, sino algo que "sucede [...] dentro de la palabra".⁶

El oficio poético opera pues *con* las palabras y no *por medio* de ellas (es precisamente por este lado por donde conectamos a Pizarnik con Vallejo). En la narrativa, básicamente, las palabras, en su papel de significantes, remiten al lector a sus respectivos significados. En la poesía en cambio, el significado del significante es el propio significante (por eso, como los casos más representativos, entender a Vallejo y a Pizarnik implica,



antes que entender lo que dice, entender el porqué del cómo lo dice). La tensión eléctrica que el poeta experimenta frente a un motivo que lo impele a escribir, es cifrada dentro del poema, no con sus vocablos específicos, sino con una tensión eléctrica paralela dentro del lenguaje, al cual se le estira para que de forma alterna las palabras digan más y den más de sí, en comparación con lo que regularmente están acostumbradas.

De tal manera que el entendimiento es antes comprensión en un texto poético. Junto con las posibilidades del intelecto, su realización apela también a las posibilidades sensitivas del ser humano. Pulsar el idioma como un instrumento musical.

Exactamente lo mismo que en alguna charla explicaba el maestro Eliseo Diego sobre la problemática del traductor, y que también podemos extender para el poeta cuando quiere "poner algo en palabras", e incluso para el lector cuando intenta asimilarlas: traducir un poema (o como es la función del poeta, traducir el pensamiento al lenguaje) no es verter literalmente lo que se dice de un idioma a otro, sino trasladar la misma sensación, el mismo aroma que despiden en su versión original.

Con base en todo esto, mi descripción de la poesía de Pizarnik ha configurado la imagen del vapor que desprende un hierro candente al templarse con el agua fría, la cual es exactamente la misma, por ser a la inversa (aunque obviamente mejor escrita) que la de Octavio Paz en el prólogo al *Árbol de Diana*: "lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas".⁷

Tal vez sea por ello que en las pocas fotografías de que se dispone, el rostro de Pizarnik aparece apenas delineado, o casi cubierto como el de las mujeres árabes, puesto que su verdadero rostro se oculta del otro lado de la luna y bajo las sombras de las piedras gigantes: "Por eso me doy en fragmentos, me hundo en el lenguaje y existo en las palabras" ("La donante sagrada").⁸

La mujer se ha parado y, aunque ya no hay música, también baila. Ahora está desnuda y el vestido que llevaba se deja conducir mansamente por los pasos que ella inventa. Las luces se apagan mientras las negras cachorrillas aplauden a rabiar la magnífica función. ♦

Bibliografía

- Ara, Guillermo, *Suma de poesía argentina (1538-1968). Crítica y antología*, Guadalupe, Buenos Aires, 1970.
- Barros, Daniel (comp. y prol.), *Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (comp. y prol.), *Antología de la poesía hispanoamericana* (Col. Tierra Firme), FCE, México, 1985.
- Croglano, María Eugenia (comp. y notas), *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX* (Col. Grandes Obras de la Literatura Universal, 122), Kapelusz, Buenos Aires, 1975.
- Jorge Becco, Horacio (comp.), *Poetas argentinos contemporáneos*, Extensión Cultural Dos Muñecos, Buenos Aires, 1974.
- Ortega, Julio (comp., prol. y notas), *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (Col. La Creación Literaria), Siglo XXI, México, 1987.
- Paz, Octavio, *Puertas al campo* (Col. Serie Mayor, 5), Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Pizarnik, Alejandra, *Breve antología*, prólogo y selección de Miguel Ángel Flores (Serie de Poesía Moderna, 93), Material de Lectura UNAM, México, 1980.
- , *Poemas*, Ediciones Equis, Buenos Aires, 1960.
- , *Zona prohibida: poemas y dibujos* (Col. Luna Hiena, 3), Ediciones Papel de Envolver, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982.

⁶ *Idem.*

⁷ Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 112.

⁸ Alejandra Pizarnik, *Zona prohibida*, p. 25.