



# La palabra impotente: ¿cómo se llaman los nombres?

## The Powerless Word ¿How are named names?

Alejandra Hurtado Tarazona  
Julián Andrés Pacheco Martínez  
Universidad Santo Tomás, Colombia

### Resumen

Este artículo de reflexión está basado en el ensayo del pensador alemán Walter Benjamin “Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916) y la concepción del lenguaje que allí se presenta. Benjamin postula que el “lenguaje puro” es el lenguaje divino, en el que el nombre es la misma cosa que menta; luego de la caída (el pecado original) aparece el lenguaje de los hombres, que es sólo denominación, mimesis y ya no tiene poder creador. A la luz de ese postulado se analiza la poética de la escritora argentina Alejandra Pizarnik y se estudian las correspondencias que se dan en las nociones de un lenguaje puro o cero en contacto con una dimensión religiosa, y el fracaso de la palabra en la modernidad, donde sólo se tiene el paraíso perdido.

Palabras clave: Filosofía del lenguaje, Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik, poesía.

Abstract

This article is based on the essay “On *Language* as Such and the *Language* of Man “ (1916) of the German philosopher Walter Benjamin, and the conception of language explained there. Benjamin teaches that “pure language” is the divine language, in which the name is equivalent to the creation of the thing that is named; after the fall of this kind of language, it appears men language, which is only denomination, mimesis and no longer has magical powers of being creative. Based on this postulate, the poetics of Argentinian writer Alejandra Pizarnik is analyzed, by the relations of the notion of a pure language or zero language in contact with a religious dimension, and the failure of the word in modernity, as a lost paradise.

Keywords: Language philosophy, Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik, Poetry.

*En Dios el nombre es creador porque es verbo,  
y el verbo de Dios es conocedor porque es nombre*

WALTER BENJAMIN

*Tú eliges el lugar de la herida en donde hablan-  
mos nuestro silencio. Tú haces de mi vida  
esta ceremonia demasiado pura.*

(EL POEMA) ALEJANDRA PIZARNIK

## Introducción

La concepción del lenguaje ha tenido importantes cambios a lo largo de la historia, y se pueden identificar momentos clave de dichas transformaciones del Renacimiento a la modernidad. En términos muy generales, podría resumirse de la siguiente manera.<sup>1</sup> En el Renacimiento, por ejemplo, el lenguaje es concebido como un misterio: las palabras no son arbitrarias sino “naturales”, y es necesario descifrarlas. En el neoclasicismo, momento en el que los estudios de la gramática estaban en auge, el lenguaje era la forma de ordenar el pensamiento, el configurador del mundo. A partir de un desarrollo espontáneo de la representación, se podía dar un orden visible de las cosas. No obstante, en el siglo XIX esta noción del lenguaje como representación del mundo entra en crisis, dado que ya no hay una relación “natural” entre las palabras y las cosas,

<sup>1</sup> Este recorrido lo traza claramente Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1990).

y su función comunicativa fracasa. En el siglo XX, con la filosofía del lenguaje, se ha reconocido que no es posible pensar el lenguaje fuera del lenguaje, y que no existe un estrado pre-lingüístico que permita al hombre acercarse al mundo fuera de él, sino sólo a través de él. Esta concepción es la que aquí nos interesa. Pensadores como Wittgenstein –con sus postulados del lenguaje como juego, paradoja y aporía en la obras *Tractatus* e *Investigaciones filosóficas*– y Gilles Deleuze –quien trabaja el lenguaje como acontecimiento y puro devenir en *Mil Mesetas* y *Lógica del Sentido*–, entre muchos otros, han sido de gran importancia en el campo de la filosofía del lenguaje.

Después de lo anterior, que nos ayuda a esclarecer la cuestión principal, abordamos nuestro objeto de estudio: el texto de Walter Benjamin (1892-1940), “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje los hombres”, donde se desarrolla una teoría del lenguaje que va a marcar gran parte de su obra. Aquí, postula que el “lenguaje puro” es el lenguaje divino, en el que el nombre es la misma cosa que menta; luego de la caída viene el lenguaje de los hombres, que es sólo denominación, mimesis<sup>2</sup> y no tiene facultades creadoras. Sin embargo, Benjamin afirma que, en la secularización del mundo moderno, recuperar la experiencia poética<sup>3</sup> es la posibili-

---

<sup>2</sup> El idólatra tratando de imitar el comienzo inimitable.

<sup>3</sup> Esta idea de poesía como oportunidad de redención se relaciona con la idea de los primeros románticos cuya pregunta fundamental era la del infinito: siempre se quiere llegar de lo uno (la obra finita) al todo, al Absoluto, a la sabiduría. Entrar al infinito por la puerta de lo finito. Expresar la universalidad en la individualidad, que, en otro nivel, podría equipararse a tener contacto con el lenguaje puro y total a partir de un poema. De esta intención de Schlegel de exponer la idea del arte en la obra total, surge la noción de “poesía universal y progresiva”, la cual se refiere a que esa poesía universal romántica está en constante desarrollo, que su esencia está en continuo perfeccionamiento, en un proceso de cumplimiento infinito cuyo tiempo se da en la inmanencia, ya que sólo se puede seguir la progresión de las proposiciones que surgen de una idea que tiene infinitas posibilidades de presentarse. Esta poesía es la ordenación de un caos en el que se

dad de una posible redención, donde se pueda volver a establecer contacto hacia la magia del lenguaje, al despertar del letargo moderno.

En este sentido, dicha teoría benjaminiana es análoga a la concepción del lenguaje en la poética de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972)<sup>4</sup>, cuya obra es un permanente intento (conscientemente fallido) por llegar al lenguaje puro, a la materia verbal pretendida como un conjuro que nos remite a las palabras fundacionales de “al principio fue el verbo”. Aunque aquí también hay una concepción inicial de la poesía como experiencia redentora, sus poemas cada vez están más marcados por el fracaso de ese intento y por la inevitable creación dada desde el lenguaje de los hombres. Respecto a el poema “En esta noche, en este mundo”, donde Pizarnik afirma que las palabras “no hacen el amor/ hacen la ausencia”, la crítica Lidia Evangelista comenta: “La Modernidad se ha edificado sobre la grieta abierta entre los signos y los objetos: la función de la palabra se establecería en los estrechos límites de la designación. Las palabras haciendo el amor refieren a la pérdida de unidad entre el decir y el existir a un tiempo donde el Ser del lenguaje y el Ser del mundo eran una y la misma cosa” (Evangelista, 1996: 5).

---

hace sensible el *médium* absoluto, la manera en que el poeta ordena el bosque de signos. Debe entenderse por progresión un proceso infinito de cumplimiento, y no tener en mente la noción moderna de progreso. La poesía progresiva es, en otras palabras, una determinación de la idea del arte. Esta perspectiva de que cada poema es la expresión de una idea superior de obra absoluta, también va a estar en Novalis a partir de lo que llama la poesía trascendental.

<sup>4</sup> Esta relación se propone de modo general en la tesis de maestría de Alejandra Hurtado Tarazona *Otoño o los de arriba: edición y estudio de una obra de Alejandra Pizarnik*, de la Universidad de Los Andes (Colombia), y fue desarrollada posteriormente en conjunto con Julián Andrés Pacheco Martínez en el marco de la Maestría del Instituto Caro y Cuervo (Colombia).

El objetivo de este trabajo es analizar la poética de Pizarnik a la luz de lo postulado por Benjamin, y estudiar las correspondencias que se dan en las nociones de un lenguaje puro o cero en contacto con lo religioso y el fracaso de la palabra en la modernidad. ¿Es la poesía de Pizarnik un terreno en el que hay un nuevo acercamiento a la palabra mágica? O, ¿su poesía poetiza la reflexión de esta problemática sin poder huir de la herida fundamental del lenguaje a través del lenguaje?

### Sobre el lenguaje en Walter Benjamin y en Alejandra Pizarnik

En “Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres” nos encontramos con una teoría del lenguaje que contrasta en gran medida con el Curso de lingüística general (1916) de Ferdinand de Saussure y con las teorías de Roman Jakobson, quienes ocuparon las primeras planas de la lingüística durante muchos años. En términos generales, y sólo para esbozar la diferencia fundamental, recordemos que para Saussure el lenguaje es una herramienta pragmática, cuya operación se da mediante la suma de un significado y un significante que tiene como resultado un signo lingüístico; así mismo, Jakobson define las funciones del lenguaje, cuya operación se da mediante un emisor, un mensaje, un código, un contexto y un destinatario. El hecho de pensar que una persona puede comunicar un objeto a otra al designarlo con una palabra es para Benjamin una vacua concepción “burguesa” de la lengua (como una herramienta de intercambio), por lo que sus postulados distan mucho de esto. “Tal teoría dice que el medio de la comunicación es la palabra, que su objeto es la cosa y que su destinatario es un hombre. Mientras que la otra teoría no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación. Dice:

en el nombre el ser espiritual del hombre se comunica con Dios” (Benjamin, 1971: 149).

Para Benjamin, el lenguaje es el medio donde son las cosas, no es un sistema referencial; además, tiene un carácter místico, aspecto relacionado con su tradición judía, donde la palabra tiene facultades mágicas y es la manera en la que el hombre se ubica en el mundo. “Benjamin’s earliest view of language reads like a peculiar amalgam of Kantian ‘mysticism’, Early Romanticism (Schlegel and Novalis), Hölderlin’s poetry, Hamann’s aphorisms, and the kabbalah” (Hansen, 2004: 56). Es por este carácter religioso que en “Sobre el lenguaje en general...”, cuando habla de un primer estado del lenguaje, Benjamin se refiere al lenguaje creador del Génesis, donde Dios nombra y, en ese instante, crea lo que nombra. Aquí, el nombre equivale a la cosa; la palabra es un conjuro mágico que en efecto construye mundo. Esta magia es el carácter metafísico que encierra el lenguaje, su conexión con lo Absoluto, su comunicación de contenidos espirituales. Dichos contenidos espirituales, hay que aclarar, se comunican en la lengua misma y no a través de ésta; lo que comunica la lengua es la lengua, ya que no hay nada por fuera de ésta; el nombre no comunica algo externo a él, sino que comunica la lengua misma. El ser espiritual se comunica mediante el ser lingüístico:

En esta terminología cada expresión, en cuanto es una comunicación de contenidos espirituales, está vinculada con el lenguaje. Y no hay dudas de que la expresión, en su entera esencia, sólo puede ser entendida como lenguaje; y por otra parte, para entender a un ser lingüístico es necesario preguntarse siempre de qué ser espiritual es él la expresión inmediata (Benjamin, 1971: 146).

La poética de Pizarnik está signada por esa comunicación entre ser espiritual y ser lingüístico, y la conciencia del poder mágico y

fundacional de la palabra.<sup>5</sup> El poema, en sus primeros años, es concebido como un refugio de encuentro donde ese lenguaje puro se puede dar: “En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema –tierra prometida–. Cada día son más breves mis poemas [...] desde allí la invocación, la evocación, la conjuración” (Pizarnik, 2000: 230).

La argentina toma la poesía como refugio, ya que, como lo afirma Benjamin sólo a través de la experiencia poética existía la posibilidad del lenguaje puro o lenguaje cero; esa materia verbal que era objeto de un conjuro que nos remite a las palabras fundacionales de “al principio fue el verbo”. Veremos cómo esta concepción del lenguaje es clave en el desarrollo de su obra, dada la grieta que se da entre este lenguaje “paradisiaco” y el de los hombres, que cada vez erosiona más su creación poética.

El otro tipo de lenguaje es el de los hombres, cuyo origen es el lenguaje adánico, el cual existía antes de la caída (el pecado original). En un primer momento, Adán es el dador de nombres, y con este poder complementaba la creación de Dios. “El denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisiaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras” (Benjamin, 2006: 232). Sin embargo, este estado paradisiaco se pierde y se da paso al lenguaje de los hombres, que es sólo mimesis.

<sup>5</sup> Se podría trazar una correspondencia entre Benjamin y Pizarnik en relación con la palabra en la tradición judía; no obstante, el judaísmo como tal no tiene mucha presencia en la obra de Pizarnik, salvo por ser causante de su sensación constante de exilio. La familia de Pizarnik hizo parte de los muchos inmigrantes que llegaron a Argentina huyendo de la Segunda Guerra Mundial, pues eran perseguidos para llevarlos al holocausto. Este hecho sí es determinante, no tanto a partir de referencias directas al judaísmo (que en sus diarios menciona algunas veces), sino a partir de la constante sensación de extranjería y no pertenencia a algún lugar que aparece desde su primera obra, *La tierra más ajena* (1955).

En el mito judeo-cristiano, cuando se da la división entre el bien y el mal, se pasa de la palabra creadora a la palabra que intenta comunicar algo fuera del lenguaje, ya sin la armonía divina del estado paradisiaco. Richard Wolin, en “The Path to Trauerspiel”, diferencia el primer estado lingüístico del posterior a la caída por medio de dos figuras: el Árbol de la vida (relacionado con el Absoluto) y el Árbol del conocimiento (relacionado con el juicio que hay que emitir después de la separación del bien y del mal). Es aquí cuando la relación entre el nombre y lo nombrado cambia, dado que aparece una distancia entre los dos. El lenguaje se degrada en un proceso inacabable porque opera siempre en referencia a algo externo que sólo se puede comunicar a partir de más lenguaje. Así, el proceso de nombrar se separa de la vía mística y depende ahora de elementos dados por el juicio. “El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra humana [...] La palabra debe comunicar algo (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico” (Benjamin, 1971: 160).

En un fragmento de *Extracción de la piedra de la locura*, de Pizarnik, se vislumbra la caída que describe Benjamin como una “desgracia”; el paso del lenguaje puro que conjura al lenguaje de los hombres: “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser mí si nada rima con nada” (Pizarnik, 2000: 113). Acá, aparece el elemento del silencio como una clave de lectura en Pizarnik frente al lenguaje de los hombres, lo cual va a ser desarrollado más adelante.

Así las cosas, con la caída el hombre está condenado a la arbitrariedad del nombre y a una pluralidad que no le permite aprehender ni acceder a lo Absoluto. Esta es la “herida fundamental” del

lenguaje que se ve claramente en el pensamiento moderno, donde el lenguaje está reducido a la concepción burguesa anteriormente mencionada, a un mero intercambio, y cada vez más lejos de su carácter místico. Respecto a esto, Benjamin afirma, desde su materialismo histórico, que el hombre moderno está aletargado por las utopías progresistas y necesita despertar de ese sueño basado en la devoción a la mercancía que cada vez lo vuelve más un objeto que opera como engranaje de una gran máquina que sería el capitalismo. Existe, según Benjamin, la necesidad de pasar de esa experiencia moderna (Erlebnisse) a una experiencia a través de la poesía (Erfahrung) como posibilidad de redención.

Pizarnik, en un principio –hago constantemente esta aclaración porque no será siempre así en su obra, como ya veremos– parece apostar por la redención de la experiencia poética, aunque no con ingenuidad: el poeta moderno no puede escapar de la conciencia de la caída. El poeta está, como afirma Benjamin, frente a un bosque de signos que debe configurar. En el siguiente poema, *Los trabajos y las noches*, Pizarnik se refiere a la errancia del poeta como una loba en el bosque –feliz coincidencia–, en búsqueda de la palabra del lenguaje puro:

para reconocer en la sed mi emblema  
para significar el único sueño  
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda  
un puro errar  
de loba en el bosque  
en la noche de los cuerpos  
para decir la palabra inocente (Pizarnik, 2000: 82).

Para continuar, es necesario exponer que en la obra de Pizarnik hay un cambio en la concepción del lenguaje que hasta ahora

hemos señalado y en su proceso escritural, desde su primer libro *La tierra más ajena* (1955) hasta sus últimos textos de 1972. Este cambio está determinado fundamentalmente porque la experiencia poética redentora, que en un inicio se intentaba dar para escapar del lenguaje de los hombres, cada vez está más acorralada. Es decir, los efectos del fracaso del lenguaje se hacen más fuertes, y la experiencia poética se vuelve en sí misma una reflexión constante de dicho fracaso: el lenguaje como terreno de lo mágico y creador pasa a ser un terreno convulsivo y descontrolado, que desde lo formal evidencia y lleva a su máxima expresión la gran caída.

Por ejemplo, en poemas iniciales como los de *Árbol de Diana* la escritura de la autora opera en el sentido de una búsqueda de las palabras precisas, pero también hay un espacio para el lenguaje creador. Veamos dos ejemplos.

Pero con los ojos cerrados  
y un sufrimiento en verdad demasiado grande  
pulsamos los espejos hasta que las palabras  
olvidadas suenan mágicamente (Pizarnik, 2000: 71).  
Nos hemos arrodillado  
y adorado frases extensas  
como el suspiro de la estrella,  
frases como olas,  
frases con alas (Pizarnik, 2000: 53).

En esta etapa se da un arduo trabajo —es bien conocida la obsesión de Pizarnik por corregir una y otra vez sus poemas— entre la exactitud y precisión lingüística. “César Aira sostiene que poemas como el de *Árbol de Diana* antes citado manifiestan la concepción pizarnikiana de la literatura como juego combinatorio de la sintaxis. El dominio de la técnica no sólo revela un estilo personal e inconfundible; refleja —tal como lo lee Aira— la penetración de una Alejandra Pizarnik ni loca ni al borde del abismo sino plenamente

consciente de que la forma es el elemento fundamental del arte” (Galiazo, 2009: 137).

Más adelante en su obra, volviendo a las figuras de Wolin mencionadas anteriormente, la permanente conciencia de estar limitada al Árbol del conocimiento cuando se quiere el Árbol de la vida, lleva a Pizarnik a ir de una creación medida, en la que un poema se corrige infinidad de veces buscando la palabra que es, a escribir obras como *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*, donde se evidencia una tendencia hacia la prosa y un “descontrol” de las palabras.<sup>6</sup> Su poética se vuelve más alucinada y polifónica; hay frases rotas, largos monólogos y una necesidad frustrada de mentar, que genera cada vez más lenguaje. Allí, el fracaso del lenguaje se vuelve palpable; no sólo se trata por medio de lo conceptual sino por medio de la forma misma de sus poemas, por su relación con las palabras, de su plasticidad.

La experiencia escritural gira alrededor de la constante reflexión sobre el lenguaje caído y, desde una mirada nostálgica –al final, también caricaturesca y hostil– de aquel lenguaje mágico perdido, configura otra dimensión poética. Hemos de introducir aquí un concepto clave para la comprensión de este aspecto. El hombre que después de la caída no puede referir lo infinito con la palabra finita, sólo tiene una vía: hablar alegóricamente. Benjamin trata este concepto con relación al mundo del Barroco en *El origen del drama Barroco alemán*, donde la historia (mundo de los hombres) no es una historia continua, sino más bien una repetición de caídas, de catástrofes; a su vez, la naturaleza (mundo natural) es

<sup>6</sup> Es importante aclarar que este proceso de cambio en el manejo del lenguaje se concibe aquí como el resultado del trabajo constante con las palabras que tuvo Pizarnik como escritora, y no como resultado de la Pizarnik biográfica “al borde del abismo” y caracterizada muchas veces por estar cada vez más alterada mentalmente. De ahí, que este trabajo tenga en el mismo nivel de importancia literaria sus primeras obras y sus textos finales, tales como *Los perturbados entre lilas u otoño o los de arriba*.

una naturaleza caída. Esta noción del mundo caído, de la historia como ruina (Buck-Morss, 1995), lleva a una crisis de sentido, a la mirada melancólica de un mundo vacío que podemos reconocer en la modernidad. Para el hombre del Barroco el mundo sólo puede ser leído de manera alegórica,<sup>7</sup> ya que es una serie de signos ambiguos (que pueden llegar a entranar en sí la coexistencia de dos significados opuestos) que no logra descifrar. De esta manera, la pluralidad de sentidos hace que el hombre se encuentre en un mundo de signos que no entiende, que no encierran en sí mismos una verdad total ni refieren a una realidad unívoca. La alegoría no es ya la convención de la expresión, sino la expresión de la convención, tomada como recurso ante este vacío. Así, todas las alegorías son alegorías de aquello otro a lo que no se puede acceder, como el lenguaje primero.

Esto es muy claro en la poesía de Pizarnik, donde hay una renuncia a la búsqueda de una esencia común a todos los actos de comprensión de una palabra, por la consciencia (que la poeta explicita en sus textos) de ese proceso alegórico que hace imposible estatizar un sentido. Un verso de Pizarnik explicita este punto. “Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa” (2000: 111). Acá, se pone en entredicho la palabra “yo”, que todos creamos habitar y la hacemos propia, y muestra cómo no habla del mismo “yo” que cualquiera puede leer por enésima vez en un día, sino que tiene otro tipo de significado dado por un proceso mental diferente.

Otro claro ejemplo de la conciencia alegórica a la que está condenado el hombre del lenguaje caído es el siguiente fragmento, tomado de una entrevista que le hizo Martha Isabel Moia a Pizarnik: “me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Cuando algo –incluso

<sup>7</sup> La alegoría entendida como expresión, como relación histórica. “El tema de lo alegórico es historia sin más. Que se trata de una relación histórica entre lo que aparece, la naturaleza manifiesta y lo significado” (Adorno, 1991: 123).

la nada— tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible [...] Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad” (Moia, 1973: 8).

¿No es esta la explicitación de un proceso alegórico en el que todos los sentidos son “resbalosos”? ¿No se cuestiona el ser lingüístico (incesantemente variable e inaprensible) en el famoso poema *Solo un nombre*? Estos son signos ambiguos que no revelan ningún tipo de certeza. Está aquí articulada la melancolía del ser moderno que vive entre signos sin saber cómo configurarlos o que, después de intentarlo, sólo corrobora la imposibilidad de superar la “trampa” del lenguaje. Pizarnik en una de las lecturas que hizo de Alberto Caeiro, subrayó las siguientes líneas en su edición, las cuales contienen lo dicho:

El poeta inocente es un mito pero es un mito que funda a la poesía. El poeta real sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo y por eso, para reestablecer una precaria unidad entre el hombre y el mundo, nombra las cosas con imágenes, ritmos, símbolos y comparaciones. Las palabras no son las cosas; son los puentes que tendemos entre ellas y nosotros. El poeta es la conciencia de las palabras, es decir, la nostalgia de la realidad real de las cosas. Ciertamente, las palabras también fueron cosas antes de ser nombres de cosas (Pessoa, 1962: 165).

Dicho saber del poeta, en donde las palabras no son las cosas, es lo que paulatinamente se vuelve protagonista en la obra de Pizarnik, cada vez con más fuerza. Después de haber visto algunos ejemplos de sus primeros poemas, donde había todavía una alusión al lenguaje puro propia del poeta mítico, veamos un ejemplo de la segunda etapa, con el poema “Alguien cae en su primera caída”:

criatura en plegaria  
rabia contra la niebla  
escrito                    contra  
  en                        la  
  el                        opacidad  
crepúsculo  
                          no quiero ir  
                          nada más  
                          que hasta el fondo  
oh vida  
oh lenguaje  
oh Isidoro

(Pizarnik, 2000: 218).

Además de *El infierno musical*, hay dos obras importantes – aunque no suficientemente estudiadas e incluso poco leídas– que evidencian de forma particular la relación con el lenguaje en esta segunda etapa de la obra de Pizarnik: las piezas teatrales *Los perturbados entre lilas* (1969) y *Otoño o los de arriba* (1971). En el primer caso, la gran paradoja del lenguaje no se explicita del mismo modo que en sus poemas, sino que opera a partir de juegos de palabras, frases incompletas e inversiones a nivel sintáctico y semántico, cuyo efecto es el humor, la ruptura constante del sentido, la obscenidad, la deformación. “Macho: ¿Me querés? Futerina: Mal, gracias. ¿Y vos? Macho: ¿Yo qué? Futerina: ¿Me querés? Macho: Como el culverston. Futerina: No me evoques buenos recuerdos Macho: ¿Me deseás? Futerina: Sí, ¿y vos? Macho: También. A pesar de todo, se para bien. Futerina: ¿Qué? Macho: El triciclo” (Pizarnik, 2001: 172).

El segundo caso es el de una obra inédita donde los límites entre vida y poesía son difusos, ya que hay una “poética del cuerpo” (Depetris, 2004) en la cual el ser del poeta se pierde en el ser del poema y parece que son las palabras quienes toman el control; de

este modo, los textos “se escriben solos”; es el descontrol total del lenguaje que ya ni el poeta puede moldear. Esto se ve claramente en Otoño o los de arriba, donde son los personajes quienes manejan la misma máquina de escribir; Alejandra personaje y escritora, no es ya la creadora de sus propia obra.<sup>8</sup> Podría decirse que en esta obra el fracaso del lenguaje de los hombres se lleva a sus últimas consecuencias; aquí, se puede ver la degradación de las palabras que pasan de ser un conjunto de letras con un sentido dado, a una secuencia de letras que se atropellan caóticamente y terminan en puro ruido. En nada.

Hasta 1968, la búsqueda poética de Pizarnik orientada por este imperativo de acertar desde la poesía con la esencia de la palabra poética y de la poesía, estuvo marcada por un extremo cuidado compositivo (...) Ahora bien, Alejandra Pizarnik anuncia, después de escribir Extracción de la piedra de la locura, un cambio en su trabajo de escritura. Básicamente, este cambio se manifiesta en un desplazamiento de la autoridad exclusiva de la poeta en la composición para introducir, en contraparte, la posibilidad de que sus textos queden liberados a una conformación inmanente (Depetris, 2008: 64).

Después de intentar llegar a la palabra exacta y volver a tiempos adánicos, en su obra se ve cómo su proyecto poético queda cada vez más atrapado dentro de la conciencia tortuosa de las imposibilidades del lenguaje de los hombres. De este modo, la poeta recurre al silencio como una forma de inmovilizar la constante paradoja del lenguaje. No obstante, se encuentra con otra paradoja: el silencio tampoco se puede dar fuera del lenguaje, y sólo se puede buscar

<sup>8</sup> Para más información de esta obra inédita que nos es imposible citar aquí por razones de derechos de autor, *vid.* Alejandra Hurtado Tarazona “La obra (in) completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita a partir de Otoño o los de arriba” (2015).

a través de él. Se quiere llegar al silencio en el que no existe esa bifurcación palabras-cosas, pero esa búsqueda sólo se puede dar a través del poema. “Una vez comprobada la imposibilidad de lograr el rescate a través del lenguaje, sólo queda como vía de acceso –en tanto que camino hacia un silencio perfecto– el poema. El silencio perfecto para Pizarnik equivale a la música, su ‘infierno musical’, su ‘verbo encarnado’” (Cadavid, 1990).

Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me  
suceden. ¿Y qué deseaba yo?  
Deseaba un silencio perfecto.  
Por eso hablo (Pizarnik, 2000: 108).

De este modo, el silencio se vuelve, de nuevo, algo que se busca a través del poema, pero nunca se llega a él, nunca se llega al “silencio perfecto”. Es así como, de manera casi trágica, nunca se logra atajar el constante proceso de búsqueda del lenguaje puro o del silencio perfecto; no obstante, es gracias a esa incesante búsqueda que se da paso a diferentes configuraciones del lenguaje y, por ende, a más poemas, a más literatura.

## Conclusiones

A pesar de que Pizarnik no menciona entre sus influencias a Walter Benjamin, no deja de ser fascinante cómo se puede leer su obra y su proceso escritural a la luz de la concepción del lenguaje del alemán, enriqueciendo los abordajes posibles de filosofía del lenguaje que atraviesa toda la obra de la argentina. Como vimos, Benjamin caracteriza dos tipos de lenguaje: el lenguaje puro (el que crea, conjura) y el lenguaje de los hombres (que es mimesis y no la cosa misma), y afirma que la experiencia poética es la única posibilidad de redención del lenguaje caído. Definimos que Pizarnik, en su obra temprana, se inscribe “aunque no por completo ingenua” dentro

de ese tipo de experiencia poética redentora, trabajando para que sus poemas tuvieran las palabras exactas, y aludiendo a ese poder de conjuro del lenguaje del Génesis. En un segundo momento de su obra se da un cambio importante, ya que la reflexión conceptual y formal sobre caída del lenguaje de los hombres se vuelve protagonista tanto en sus poemas como de su prosa. Así, se da lugar a un estilo donde los juegos de palabras, el humor, lo obsceno, lo deforme, el descontrol verbal y la completa degradación de la palabra pasan a ser centrales.

Alejandra Pizarnik como escritora moderna nunca tuvo la completa inocencia del poeta mítico a la que alude Caeiro; no obstante, su obra puede ser leída como un recorrido que comienza en el intento de llegar al lenguaje puro, y la posterior “caída” al lenguaje de los hombres, donde ya no hay palabras exactas sino un constante devenir de más lenguaje. Pizarnik no sólo hace una reflexión conceptual sobre este tipo de lenguaje, sino que lo materializa formalmente en sus obras, lo hace operar, lo degrada hasta el extremo, lo lleva hasta su límite, lo descarga de sentido.

Finalmente el poema (y el silencio, o acaso pueden ser aquí equivalentes) no es ya una puerta de posible acceso a lo Absoluto y mágico-religioso del lenguaje, sino la materialización de la paradoja del lenguaje; así, el bosque de signos sigue operando y configurando la material verbal de modo que permite que haya más poemas, más escritura, pero siempre dado desde un infinito incumplimiento.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor, 1991, “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía* José Luis Arantegui Tamayo (trad.), Paidós, Barcelona.
- Benjamin, Walter, 1971, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” y “La tarea del traductor”, en Angelus Novus H.A Murena (trad.), Edhasa, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 2000, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, J. F. Yvars y Vicente Jarque (trad.), Ediciones Península, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 2006, *El origen del drama Barroco alemán*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Abada Editores, Madrid.
- Buck-Morss, Susan, 1995, “Naturaleza histórica: ruina”, en *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Nora Rabotnikof (trad.), Visor, Madrid.
- Cadavid, Jorge Hernando, 1990, “Alejandra Pizarnik: el poeta el borde del silencio”, *Universitas Humanística*, vol. 19, núm. 32, pp. 10-14.
- Cadavid, Jorge Hernando, 1998, *El caso Pizarnik o el fracaso de la palabra*, Universidad Javeriana, Bogotá.
- Depetris, Carolina, 2008, “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la ‘crueldad’ poética”, *Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 31, pp. 61-76.
- Depetris, Carolina, 2004, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, UAM Ediciones, Madrid.
- Evangelista, Lidia, 1996, “La poética de Alejandra Pizarnik”, *Ateña: Revista de Ciencia, Letras y Artes*, núm. 473, pp. 41-51.
- Foucault, Michel, 1990, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.

- Galizaco, Evelyn, 2009, “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, núm. 6, pp. 135-158.
- Hansen, Miriam Bratu, 2004, “Language and Mimesis in Walter Benjamin’s work”, en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David Ferris (ed.), Cambridge University Press, Cambridge / New York.
- Hurtado Tarazona, Alejandra, 2015, “La obra (in)completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita a partir de Otoño a los de arriba”, *Lexis*, t. I, núm. XXXIX, pp. 199-217.
- Moia, Martha Isabel, 1973, “Con Alejandra Pizarnik”, Algunas claves. *Plural: Crítica, Arte, Literatura*, núm. 18, pp. 8-9.
- Pessoa, Fernando, 1962, *Antología*, Octavio Paz (sel., trad., pról.), UNAM, México.
- Pizarnik, Alejandra, 2000, *Obra completa: Alejandra Pizarnik*, Editorial Árbol de Diana, Medellín.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona.
- Wolin, Richard, 1994, “The Path to Trauerspiel”, en *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley, pp. 29-63.

Recibido: 3 de septiembre de 2015

Aceptado: 24 de mayo de 2016