

ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA

**CUESTIONAMIENTO
DEL LENGUAJE EN LA POESÍA
EN PROSA ARGENTINA:
ALEJANDRA PIZARNIK
Y MARÍA ROSA LOJO**



Separata de LETRAS N° 34

JULIO-DICIEMBRE 1996

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires*

CUESTIONAMIENTO DEL LENGUAJE EN LA POESÍA EN PROSA ARGENTINA: ALEJANDRA PIZARNIK Y MARÍA ROSA LOJO

0. INTRODUCCIÓN

ACERCA DE LA POESÍA EN PROSA

Mucho se ha debatido y escrito acerca de la poesía en prosa. Se comprende la dificultad de una definición, si se tiene en cuenta el escollo que significa el querer explicar qué cosa es la poesía. ^N

Esta, ligada en sus orígenes al canto, tiene relación con el hallazgo estético en su más noble testimonio; y es insoluble de la figura que, desde los clásicos, resume en ella el concepto de perfección: Bien-Belleza-Verdad (*kalón-agathón*), que accede al más puro goce. Se trata de un goce en gratuidad cuyo fin, como la naturaleza misma, consiste en *ser, ser*, simplemente, *en-sí*.

Ya leíamos a Croce:

[...] Tenemos que añadir (...) un motivo de verdad: la necesidad de discernir la poesía pura y el arte puro de la poesía y del arte aparentes y extrínsecos, admitiendo, más o menos claramente¹ que la forma expresiva es ahora pura y libre, y solamente ella misma¹

Teniendo en cuenta los aportes de la Semiótica contemporánea, hallamos en Julia Kristeva (que parte de reflexiones de Román Jakobson), una propuesta que parece definir la cuestión:

¹ B. Croce, *Breviario de Estética*, Buenos Aires, Austral, 1967, pp. 129-130

Vamos a tratar (...) acerca de un tipo particular de práctica significativa: el lenguaje poético, englobando bajo esta denominación la "poesía" tanto como la "prosa" como lo ha postulado Román Jakobson. (1)

El lenguaje poético será por lo tanto para nosotros, un tipo de funcionamiento semiótico entre las numerosas prácticas significantes, y no un objeto (terminado) en sí canjeado en el proceso de la comunicación.²

Y lo demuestra por la definición hegeliana de lo negativo por lo cual la oposición, en tanto tal, descansa sobre sí misma como *diferencia absoluta* y es, por consecuencia, *exclusiva de identidad*, ya que respecto de sí misma es esa identidad misma que la negatividad excluye (Cfr. G. W. F. Hegel. *Science de la logique*, París, Aubier, 1947, II, p. 58).

Expresándolo en nuestros términos, desde un punto de vista especulativo, entendemos por poesía en prosa la plasmación de la belleza (lo que está "bien hecho", como quería Pierre Francastel), ligado a una pretensión de verdad;³ todo ello en la instauración de la metáfora como "innovación semántica",⁴ a través del canal discursivo sintagmático.

Pocos son los poetas que han cultivado, en la Argentina, este tipo de poesía. Puede afirmarse que el fenómeno tiene su origen en Leopoldo Lugones aunque, tratándose de antecedente más próximo se erige la figura de Alejandra Pizarnik, en quien creemos hallar un ejemplo paradigmático. Sin que esto signifique filiación alguna surge, encuadrada dentro de este tipo de discurso, otra voz que se destaca con caracteres propios sumamente peculiares; se trata de María Rosa Lojo quien, sin embargo, comparte con Pizarnik (aunque con diferente orientación) un rasgo común: el cuestionamiento del lenguaje.

En este artículo nos referiremos a ambas poéticas, confrontando los diferentes aspectos de tal cuestionamiento, a fin de llegar a una síntesis esclarecedora que abra, ante los ojos, el espacio de una interpretación.

¹ J. Kristeva. *Semiotiqué*, París, Seuil, 1969, pp. 246-247. De la nota {1} relacionada con R. Jakobson transcribimos: "Esta función (la función poética) no puede ser estudiada con provecho si se pierde de vista los problemas generales del lenguaje, y de otro lado, un análisis minucioso del lenguaje exige que se tome seriamente en consideración la función poética. Toda intención de reducir la esfera de la función poética del lenguaje a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética no conduciría más que a una simplificación, excesiva y tramposa", París, Minuit, 1963, p. 218. Puesto que esas particularidades poéticas son más patentes en eso que se llama poesía, solicitaremos nuestros ejemplos a esta-última. Insistimos por tanto en el hecho de que el desarrollo de la práctica literaria posterior al final del s. XIX, ante la ciencia, borra en lo sucesivo la distinción hecha por la retórica tradicional entre "prosa" y "poesía". (La traducción es nuestra).

² H. Urs. Von Balthazar. *La glorie et la croix*, París, Aubier, 1964, Int.: 15-105 ⁴ P. Ricoeur. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, VI,VII,VIII.

1.- ALEJANDRA PIZARNIK O LA DESTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

A fin de orientar nuestra exposición creemos necesario expresar que, considerando las Obras Completas⁵ y sin dejar de lado la totalidad de su producción, tendremos en cuenta los últimos libros de Alejandra Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), así como haremos un breve comentario de *La bucanera de Pemambuco o Hilda la Polígrafa* (1970-1971).

Entrando en materia, resulta insoslayable determinar las fuentes generales de la obra pizarnikiana ya que, seguir un itinerario de su biografía y atender a la predilección de sus lecturas, excedería los límites propuestos para este artículo.

En primer lugar, nos encontramos con la figura de Isidoro Ducasse, llamado Conde de Lautréamont, que constituye una sombra portentosa que planea sobre su escritura. *Cantos de Maldoror*⁶ signa la obsesiva búsqueda de nuestra poeta, en pos de la palabra que pueda dar expresión justa al poema. Bien conocido es el último texto que supuestamente ella escribe: "Oh vida Oh lenguaje Oh Isidoro". Ducasse y la "cretinización"⁷ junto al descenso, por parte del hombre, a los infiernos, donde la atrocidad y las fuerzas del mal impulsan a perder la vida por la palabra (nótese la estrecha relación con A. Bretón).⁸ Dice Ducasse: "Retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal" (Cfr. *Poesías*, p. 13). Al referirse a "poesía impersonal" propicia la negación de todo signo subjetivo, un descarnar la creación hasta quedar abolida la persona. Si bien en esto la lírica pizarnikiana se aparta (pues se trata de una lírica altamente subjetiva), la textura de su quehacer escriturario tiende al silencio total, *silencio como pérdida irremediable*. Posiblemente lo más grave de esta influencia constituye la inducción al juego: *angel-demonio* y viceversa, juego de permanente presencia en los *Chants*; propuesta del hombre como pequeño dios monstruoso, cuyo signo es el arribo al sitio de la poesía en su más dura desnudez. El proyecto supone continuar hasta la muerte. Tal universo produce, en la lírica que nos ocupa, *oscilación-fractura*; crisis sin salida, aunque con cierto dejo de una espe-

¹ A. Pizarnik, *Obras Completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.

² I. Ducasse, *Chants de Maldoror*, Paris, Ed. de la Table Ronde, 1970.

³ El lector dirá de él: "Es necesario rendirle justicia. El me ha cretinizado (vuelto estúpido) mucho. ¡Qué no habría hecho si hubiese podido más! ¡es el mejor profesor de hipnotismo que conozca! (Cfr. *Chants*, p. 326)

⁸ A. Bretón, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992.

ranza de *amor-palabra* que finalmente, y, siguiendo el fatalismo que signa esa Poética, fracasa.

Los textos que transcribimos ilustran lo expresado:

La que murió de su vestido azul está cantando
("Cantora nocturna" *EPL*, p. 117)⁹

Y a pesar de la niebla verde en los labios y de frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso
("Cantora nocturna" *EPL*, p. 117)

Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. [...] Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con los pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia. ("Contemplación" *EPL*, p. 119)

Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo
("Fragmentos para dominar el silencio" *EPL*, p. 123)

La oscilación, como puede observarse, conduce al desdoblamiento:

[...] algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella. ("Piedra fundamental" *EIM*, p. 152)

En relación con el Surrealismo y en lo que éste tiene en común con el Simbolismo (pensamos en Mallarmé), surge el sentido de la *palabra* en su identificación con la *música*. De allí el título *El infierno musical*, ya que la imposibilidad para allegar a la palabra (donde no podemos dejar de reconocer las huellas del Romanticismo), hace de la escritura el infierno donde naufraga la perspectiva de continuar viviendo:

Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria (...) Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un

⁹ A partir de aquí citaré los títulos de los libros (en las transcripciones de los poemas), en general, por medio de iniciales.

punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. ("Piedra ..." *EIM*, p. 153)

Por otra parte, hallamos en esta lírica la resonancia de los "poetas malditos" (Rimbaud, Baudelaire). Así, la vacilante fluctuación entre el mundo surrealista y el mundo del simbolismo, prospera aquí en la acentuación de sus notas más disgregantes:

Las muñecas desventuradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa (pura estepa de tu memoria) ("Piedra ..." *EIM*, p. 153)

Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar ("Piedra ..." *EIM*, p. 154)

Se trata de un infierno que recuerda al *Huit des* de Sartre; no obstante, construye un "paraíso artificial" donde el "je est un autre" emerge como única patria.

Universo kafkiano el de esta poesía, donde el esoterismo y lo mágico oculto (filiación de la poética de Olga Orozco) ensanchan el ámbito sombrío de núcleos poéticos que proyectan, de cara a lo abismal, la pregunta por el ser:

¿En donde estoy? ¡Estoy en un jardín! Hay un jardín! ("Piedra ..." *EIM*, p. 154)

Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme ("Piedra ..." *EIM*, p. 153)

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban una ronda feroz sobre corceles negros ("Piedra ..." *EIM*, p. 153)

mi desconocida que soy, mi emigrante de sí ("Ojos primitivos" *EIM*, p. 154)

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis
piernas
La cantidad de fragmentos me desgarran ("El
infierno ..." *EIM*, p. 155)

Como los títulos de los poemas lo expresan, vibra en este ámbito textual "El
deseo de la palabra" (*EIM*, 157). Por toda respuesta, está la *noche*. *Noche*
premonitoria y connotativa de *muerte*:

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro ("El
deseo ..." *EIM*, p. 156)

Esta espectral textura de la oscuridad
("La palabra ..." *EIM*, p. 157)

Antes de finalizar este breve paso por la poética de Alejandra Pizarnik, en
tanto testimonio del tema propuesto acerca de la destrucción por la palabra, no
podemos eximirnos de comentar siquiera sea brevemente, cierto aspecto de esa
desintegración en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*.

Lectora de obras paródicas y satíricas como los Cancioneros medievales
españoles, así como de Rabelais (en vinculación con el Grotesco del siglo XVI);
de Quevedo y de los argentinos Borges y Bioy Casares, nuestra poeta no deja de
sentir la influencia de lo que guarda relación con su mundo interno torturado. Sin
olvidar al Darío de *Los raros* y siempre bajo el signo de *Maldoror*, *La bucanera*
... resignifica el *estallido de la existencia*, donde *eros* y *tánathos* rebasan todo
intento de expresividad, y sólo puede cumplirse la manifestación caótica del
mundo caótico que origina el fenómeno.

Hilda ... constituye un apelativo que, enmascarando una voz lírica más
profunda, parodia a través de lo diverso dislocado (polígrafa), la magnitud del
obstáculo.

Progresivamente el texto subsume distintos niveles semánticos, creando un
eficaz mecanismo a favor de la parodia:

Y yo me lo llevé al río al Pericles pensando que era platónico —dijo el
hada Aristóteles.

—Para platónico me alcanza lo que me enseñó de la sorija cuando
frecuentaba la calesita. (Riendo.) Me acuerdo del poema que me consagró
Gertrude Stein y que en el fondo se consagró a ella. Así reza el poema de la
gorda:

Tu rosa es rosa.
Mi rosa, no sé. (*La bucanera* ..., p. 300)

En este contexto verbal, abundan connotaciones acerca de la geni-talidad, como puede verse en el siguiente texto:

[...] supong quel tsac tlamet laloc; más jus pong pen por yá jus ¡yajúslaloc!, ¡alborozay!" (*La bucanera* ..., p. 312)

Oscila el discurso entre la parodia y lo eminentemente poético:

tanto desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa, esto es: algo de un color altivo, de sonidos delicados y temibles como un pífano haciendo el amor con una siringa. En fin, algo parecido a un dios que entra a los tumbos en un alma donde la noche oscura se inflama por silencio y por escalas celestes y luego, ya no hay qué contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche (*La bucanera* ..., p. 354)

La bucanera ... no es, como algunos (por falsos pudores) han creído, una obra desdeñable. Tampoco casual. Escrita entre 1970 y 1971, en parcial simultaneidad con *El infierno musical*, es preanuncio de la muerte, y núcleo de un aspecto de esta poética que sería necesario examinar: la disolución.

En *El infierno* ... leemos textos de lo que, de algún confuso modo, quiso anticipar la existencia de *La bucanera* ... :

Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio allí donde comienza la realidad verdadera. Entre tanto, ¿Puedo decir hasta qué punto estoy en contra?

Car, te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino que se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperé todas las puertas, porque sacaré afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan

Sólo las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte ... el lobo gris ... la matadora que viene de la lejanía ...¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si están todos muertos? ¿Y cuando vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo

dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo, ¿Dónde?
¿Cuánto? ¿Porqué? ¿Para quién?
("Los poseídos entre lilas" *EIM*, pp, 275-276)

El grito desgarrador desde lo más íntimo del ser que clama, a la manera agustiniana, por el momento en que lo que se espera (¿Palabra? ¿Verbo?) llegue y resplandezca. "La palabra es palabra; sólo habla",¹⁰ expresa Heidegger. Cuando esto no es posible el *ser* se oculta, y sólo queda espacio para la destrucción.

CONCLUSIÓN

A través de los textos estudiados y teniendo en cuenta nuestro propósito acerca del cuestionamiento del lenguaje, aparecen algunos puntos cuya interpretación, brevemente, desplegamos.

El mencionado cuestionamiento emerge, según nuestra opinión, en el contexto referencial del mundo de la segunda mitad del siglo, en plena época post-moderna. Es el momento en que asistimos a la legalización ideológica de la *hybris* como signo específico. En este sentido, la lírica pizarnikiana comparte el ámbito de quienes, desde las postrimerías del siglo XIX instauran, en el arte y la literatura, la sospecha y la dispersión. Es la época científica por excelencia que, en nombre de la especialización, fracciona el mundo del hombre; es la época de la técnica que impulsa el progreso, paradójica disposición de servicio para el hombre, en detrimento del hombre.

"La palabra dice el ser", como quiere Heidegger. Y el ser no puede advenir a su pastor, el hablante, si éste se halla sumergido en la confusión de un mundo disociado.

Poesía "maldita", pero en apertura hacia cierta esperanza contradictoria: "sólo quiero llegar hasta el fondo", la lírica pizarnikiana, desde nuestra apropiación, nos inclina a pensar que aún puede haber una salida. Entre tantas opciones y quizá desde toda muerte, es posible suponer que en ese fondo puedan hallarse los orígenes; y nos sea dado entender —desde allí— el devenir humano y su expresividad en orden a la poesía.

Queda en pie la disposición del horizonte.

¹⁰ M. Heidegger. *Achemhiewrnt veis la parole*. Traduit de Tallemant par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, París. Gallimard, 1986, p. 16.

2.- MARÍA ROSA LOJO O LA PERSECUCIÓN DEL DIOS

Antes de dedicarnos al análisis de lo que calificamos como la *Poética* de María Rosa Lojo, caben ciertas consideraciones preliminares.

Extraeremos los lincaamientos de esa *Poética* de la lectura de su cuento "La ciudad de la Rosa", del libro *Marginales*, así como de sus dos libros de poesía en prosa y de su novela."

Interesa expresar que, ya se trate de poesía o de textos explícitamente narrativos, creemos que toda la obra de Lojo constituye un extenso poema, en permanente tensión respecto del misterio del mundo y el destino humano.

Centrada en la temática de la *visión*, la actitud de esta lírica alerta sobre la existencia de territorios inexplorados. Aunque se trate de los temas focales de la literatura universal: el mundo y el hombre, ella esgrime una originalidad que elude toda filiación literaria. Por otra parte, resulta por demás interesante el que posibilita una interpretación, teniendo en cuenta aspectos del pensamiento heideggeriano¹- así como de la actitud poética de Hölderlin, que mostraremos oportunamente. En lo concerniente a Heidegger, podemos discernir la originalidad de esta obra afincando en su concepto de *diferencia*, que es la cosa del pensar.¹³ Es por la *diferencia* que las cosas reposan en el favor del mundo y pacífica dejando al mundo contentarse en la cosa. Ello nos lleva al silencio primigenio: "Qu'est-ce done que *die Sille*, la paix où regne le silence?" "La Différence est ce qui enjoint."¹⁴

De esto se trata: del itinerario del poeta que, a través del lenguaje

" María Rosa Lojo. *Marginales*, Buenos Aires, Epsilon Ed., 1985. Son de su autoría, además: *Visiones*, Buenos Aires, Exposición FERIA Int., 1984. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, Buenos Aires. Torres Agüero, Ed., 1987. *Forma oculta del mundo*, Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1991.

¹ Fundamentamos esta toma de posición dada la índole de esta poesía, ya que la originalidad de Heidegger "lo releva como el único que ha conducido el pensar hacia el ámbito de la correspondencia entre palabra y ser." (Cfr. Ana María Rodríguez Francia y Pablo Scervino, *El Pöpol Vuh en la perspectiva de una aproximación hermenéutica*, Buenos Aires, CELA. 1991, p. 18, nota 9. En cuanto a Hölderlin, ha sido citado especialmente por Lojo como epígrafe de la última parte de *Visiones*.

¹⁵ M. Heidegger. *Achaminement...*, pp. 27-29. Ver referencia a Hölderlin, p. 27, nota 7.

¹⁴ M. Heidegger. "Qué es pues el silencio, la paz donde reina el silencio? La Diferencia es lo que ordena." *Achaminement ...*, p. 33.

que se cuestiona a sí mismo, llega al silencio donde reposa la suprema diferencia: aquella de la poesía pura, sitio donde pensamiento y lírica confluyen.

Intentaremos desplegar estas ideas en tanto nos adentremos en la reflexión textual.

"La ciudad de la rosa" es una saga que manifiesta, a lo largo de una expectante tensión, la búsqueda del poeta. Se trata de un juego simbólico cuyos ejes están determinados por las figuras del Artesano-Imaginario, la Cazadora, el Arquitecto y el Recolector de residuos. Si bien aparentemente cada figura constituye un núcleo que preside acontecimientos, en realidad Arquitecto-Cazadora-Artesano representan facetas del símbolo donde está sumida la imagen del poeta.

El Artesano sabe "ver": "Siempre me ha gustado pensar [...] las vidas del Arquitecto y de la Cazadora me ofrecían (le ofrecerían a cualquiera que supiera ver) (CR, p. 91); la Cazadora, en cambio, siente urgencia por obtener lenguaje: "dame palabras antes de que perezca conmigo la visión, antes de que yo misma muera en la visión" (CR, p. 92). la situación conflictiva que visión y *poder decir* plantea, gravita sobre el obstáculo que el Artesano-Imaginario verbaliza: "Pero yo, el Maestro, no la tenía visión antigua, y la lengua [...] se me negaba". "Este lenguaje de nada me sirve", expresa la Cazadora (CR, p. 92). En el primer libro de poemas de nuestra poeta, *Visiones*, se lee: "un esplendor para unos ojos más densos" ("Son los ojos ..." *Visiones*), "Ayer lo viste todo y eras mudo; hoy tienes el habla y cuesta la visión" ("Es el monte ...", *Visiones*). Se trata, como se puede observar, de aspectos que en diferentes textos de esta lírica apremian al hablante en una encrucijada: llegar al equilibrio entre lo que se *ve* (que aparece como inefable) y la vital necesidad de hallar cauce expresivo.

En un estudio que sobre la obra poética de María Rosa Lojo hemos llevado a cabo, escribimos:

"[...] oscilan la presencia y la ausencia, la búsqueda y el desencuentro, en un vacío incomprensible que la ciega mudez del hombre tenazmente sostiene. Sin embargo, esta mudez no es mera obstinación; más bien significa sitio de fractura entre la palabra y la cosa. Por la ceguera, paradójicamente, puede ver; pero la palabra no logra traducir la visión. Tema reiterado que constituye un motivo en esta lírica, explicitante de angustia y desvelo."¹⁵

¹⁵ Ana María Rodríguez Francia. *Perspectivas religiosas en la Poesía Argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995, p. 148.

La necesidad aludida que simboliza la Cazadora establece espacio de contradicción y, a la vez, esfuerzo hacia el hallazgo de *esa palabra*. Dicha palabra, afincada en la *diferencia*, apunta sin embargo a *la identidad absoluta*, donde nada puede provocar fisura, ni siquiera la mediación del *en-sí consigo*:¹⁶ "Toda mi palabra es una gran torpeza, ducha en entrelazar visiones indecibles" ("Así es ..." *Visiones*), "Ese otro abismo sin fin donde está la libertad" (*Canción perdida* ..., p. 30).

Aparece entonces el recurso paradigmático:

El ser se pone en pie, inmenso, abierto
("Los días nublados", *Visiones*)

Qué es este ser que viene a ti? ("Has
visto unas alas", *Visiones*)

Expresa Heidegger:

[...] el rasgo distintivo del hombre consiste en que, por su cualidad de ser pensante está abierto al ser, colocado delante de él, permanentemente relacionado con el ser y de esta manera le corresponde. El hombre ES propiamente esta relación de correspondencia, él es sólo esto. "Sólo esto": estas palabras no indican una restricción sino más bien una sobreabundancia.¹⁷

Y concluye:

Lo que domina al hombre es su apertenencia al ser, y esta apertenencia (Gehören) está a la escucha del ser (*auf das Sein hört*), porque ella le está trasapropiado (*übereignet*).^K

A la luz de estas ideas se puede entender que la tensión poética, que los textos manifiestan, está directamente relacionada con lo que Heidegger nombra *das Ereignis: el acontecimiento*; porque el hombre (memoria del *ser* y *ser* que se identifica con el *pensar*), logra acceder a la unión entre el *pensar* y el *ser* que adviene cuando puede *decir*. Ese decir es *la palabra poética*.

¹⁶ M. Heidegger. *Identität und Differenz*, Tübingen, Neske, 1957, p. 22. (La traducción es nuestra)

¹⁷ M. Heidegger. *Identität* ..., p. 22.

¹⁸ M. Heidegger. *Identität* ..., p. 22.

Estableciendo un diálogo entre textos, leemos la poesía de María Rosa Lojo:

La Patria es la raíz del preguntar y debe ser encontrada (La ciudad ..., p. 93)

Alguien te ha hecho de belleza Otra, clandestina y terrible {*Forma ...*,
p. Yi)

Dios es oscuro, y ninguna palabra, sacra o profana, lo manifiesta (*LR*,
p. 93)

Notamos la imbricada relación que se establece entre los conceptos registrados: ser y *pensar*, *hombre-memoria del ser* y *das Ereignis*, todo ello inmerso en el sentimiento frente a este Dios (seguramente el dios hólderliniano), en todo caso *Memoria absoluta del ser*:

Nah ist
und schwer zu íassen der
Gott.¹⁹

En la saga que estudiamos el poeta, implicado en la constelación simbólica que Imaginero-Cazadora-Arquitecto troquelan, está consustanciado con el Arquitecto (¿el dios?) quien logra construir la ciudad de la Rosa.

Expresa:

El *Lenguaje de lo real* es la Rosa, el durar se concentra en la piedra de la Rosa, el canto de la vida es el centro de la Rosa ("La ciudad ...," p. 86)

Mientras el Arquitecto logra construir la ciudad de la Rosa, el Artesano y la Cazadora conviven con la búsqueda y la duda. Creemos intuir en esos dos personajes aspectos disgregados del *hombre-poeta*, en permanente lucha por acceder al sitio del *dios* (la palabra).

El Artesano, al modo como en la Antigüedad se concibe el arte: la *tejné*, produce imágenes "para imitar lo que puede verse con los ojos y palpase con los dedos" (*LR*, p. 92). La Cazadora por su parte resignifica, en la polifónica configuración del símbolo, el sitio de la muerte,

" F. Hólderlin. "Próximo está el dios/ y difícil es alcanzarlo" En "Patmos". *Hymnen. Die Va teda n disclten Gesange*.

desde donde se puede interpretar la existencia, lo que sólo puede entenderse en la finitud:

La Cazadora había visto la muerte y (...) ella misma había matado, por eso conocía la muerte ("La ciudad ...", p. 96)

Ejemplificamos con textos de *Visiones* y de *Forma ...*:

¿No piensas que la Rosa no existe, que el Lenguaje no existe? ("La ciudad ...", p. 96)

tiempo, corta tu rosa imposible de eternidad (*Forma ...*, p. 45)

[...] una palabra como una rosa importuna en la desgarradura más antigua del otoño, una palabra como un pozo insensato, una palabra que se destroza como la ñor de una granada contra el sueño delicado, contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta (Último poema de *Visiones*)

Nos aproximamos ahora al climax de la gesta de la Rosa, que el hablante lírico desarrolla en torno a la conquista de la Poesía; lo hacemos deteniéndonos un instante en la implicancia simbólica del término: *rosa*.

No podemos pasar por alto la resonancia cultural del lexema, con-notativo de excelencia, excelsitud y ámbito sacral y místico. En "La ciudad ...", la Cazadora porta dos rosas: una es roja, significativa de pasión; la otra es blanca y ésta es la que regala al Arquitecto. La rosa blanca es conocida desde antiguo como figura indicadora de magisterio v primeras transformaciones.*' Notamos en esto anticipación de lo que luego el texto confirma: la construcción de la ciudad de la Rosa por parte del Arquitecto. Ello ocurre en medio del progreso de los hombres:

Los pueblos cercanos se hicieron lentamente ciudades, altas de muros, jactanciosas de claros estandartes. Habían variado los hombres y las lenguas, la riqueza y la miseria. Nuevos barcos anclaban cada día en las costas próximas, pródigos de perfumes y de viandas, de sedas y de rasos, de modas opulentas o grotescas, volubles como las estaciones.

J. E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Labor, s. a., pp. 64, 390.

Entre el vasto crecimiento de toda nuestra Rosa parecía la obra delicada de un aurífice. [...] Hace una luna dimos por concluida nuestra Rosa. Los viajeros se detenían a mirarla. Es que la Rosa, era para ellos una obra inverosímil. ("La ciudad ...", p. 97)

Cabe destacar la intervención del Artesano-Imaginero, en su colaboración con el Arquitecto, para construir la ciudad de la Rosa: tejné y poesía como síntesis histórica de toda elaboración estética.

La Cazadora, por su parte, que hacía tiempo había abandonado al Arquitecto y al Artesano, regresa cuando el primero ha muerto; viene, en realidad, a buscar el cadáver y entre sus dedos

tenía [...] la silueta quebradiza de su rosa roja
("La ciudad ...", p. 98)

Antes hemos elaborado una lectura de la Cazadora como figura de la muerte misma. Tratando la temática que nos ocupa, no es un detalle mínimo; más aun cuando en esta saga, ella no logra destruir la posibilidad de la poesía; ello conlleva la certificación de una certeza del poder decir.

El Recolector de residuos, que aparece al comienzo y al final de la historia connota, al modo bíblico cuando se habla del "resto de Israel", a aquéllos que eligen iniciar la senda hacia el ideal, aunque (y quizá por eso mismo) se trate de lo más precario y humilde. No olvidemos que se transforma en discípulo del Artesano:

—Eres buen artesano, Recolector [...] Te turban las palabras que no conoces, pero no te han hecho falta para practicar el saber del oficio, el que tú ya posees. ("La ciudad ...", p. 100)

Así, a través de los núcleos:

Oficio	Artesano
Muerte.....	Cazadora
dios/Poesía.....	Arquitecto

se llega a al palabra primigenia. Como anotamos en nuestro estudio:

Su alerta nos conduce a reflexionar acerca de posibles visiones sobre el sentido de la historia y la densidad del devenir humano; y propone una actitud de crecimiento en la búsqueda frente al muro insoslayable de la finitud.²¹

Los textos lo confirman:

Es el río de los pájaros, es la mañana de la certidumbre. Amanecen las ventanas, blancas como novias o muertas, y el pescador lleva al hombre su carga salina, voceándola por las calles sin dueño ("En la mañana ...", *Forma ...*, p. 69)

CONCLUSIÓN

La Poética que hemos examinado aparece, en el contexto referencial del lenguaje en el mundo contemporáneo, en primer lugar con una actitud crítica ante la precariedad del lenguaje. En segundo término, como una propuesta que, arrojando una mirada sobre la historia y teniendo en cuenta aspectos del pensamiento filosófico de nuestro tiempo, configura un alerta y una invitación. El alerta intenta discernir el *mirar*, de la *visión*; y produce apertura horizontal a fin de que la visión logre el acierto. La invitación, por otra parte, ofrece posibilidades metafísicas para el *decir*

[...] Y es allí, en esa potencialidad y en ese hacerse presente donde se llega al punto en que Poesía y Pensamiento, Lírica y Metafísica confluyen.⁹⁾

De otro lado, no se puede dejar de notar que este sitio de la palabra, *pathos* y *eidōs* al mismo tiempo, se encuadra en un ámbito cuya sacralidad nutre la apertura de lo *Ereignis* o acontecimiento del hallazgo entre *ser* y *memoria*; y lo *Erlebnis* o sentido de lo arcaico a través de lo que le es dado a la palabra manifestar.²³

Tal sacralidad conlleva el sentido del *dios* de Hölderlin concebido como fuerza inspiradora. El dios está próximo y distante, sumido en el silencio (*die Stillé*), lugar de la revelación.

²¹ A. M. Rodríguez Francia . *Perspectivas ...*, p. 172.

- A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas ...*, p. 174.

^B Z. Mirkin y Y. Rosas. *Diosas del sur*, Northridge, CSU, 4 (En prensa).

En nuestro estudio transcribimos:

Alguien te arrastra, insomne: Dios, estrella o demonio, conductor im-
pasible de ojos ávidos que apacienta sus manos en el vértigo.
("Fuera", de "Duelos", *Forma ...*, p. 73)-⁴

CONCLUSIÓN FINAL

Hemos transitado brevemente a través de textos de poesía en prosa de Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo.

Preciso es subrayar los rasgos comunes que vinculan ambas poéticas a saber:
a) La poesía en prosa como concreción escrituraria, b) El cuestionamiento del lenguaje.

En la primera lírica nos sumimos en un universo nocturnal, donde la imposibilidad de expresar la vivencia poética asume la destrucción como categoría sustentadora. Tal destrucción es abarcadora de la vida.

En la segunda, persiste una gesta que nutre y persigue, reflexiona y no se detiene hasta llegar al umbral de un fundamento filosófico.

Emergente de una literatura donde (desde los orígenes hasta la actualidad) el elemento fractura constituye un epistema, la lírica de Pizarnik confirma el vacío de la existencia aposentada en la inseguridad de lo sombrío.

Como quien toma los restos del despojo, la obra de María Rosa Lojo proyecta "hacia lo abierto", para que la Poesía halle su fundación en el ser adviniente.

Ambas inquietan en nombre de la Belleza e impelen, en el ejercicio del más exigente rigor estético, hacia la indagación de la palabra que, reflexionamos, es siempre creadora.

ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA
*Centro de Investigaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
de la Universidad, Nacional de Córdoba*

-⁴ A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas ...*, p. 171.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETÓN, A. *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992. CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*, Buenos Aires, Labor, s.a. CRCKE. B. *Breviario de estética*, Buenos Aires, Austral, 1967. DI CASSE. I. *Chants de Maldoror*, Paris, Ed. de la Table Ronde, 1970. HEIDEGGER, M. *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1986. —. *Identität und Differenz*, Tübingen, Neske, 1957.
- HÖRDERLIN, F. *Obra poética completa*. Ed. bilingüe, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1986.
- KRISTVA, J. *Semeiotique*, Paris, Seuil, 1969.
- LOJO, M. R. *Visiones*, Buenos Aires, Expos. Feria Int., 1984. —. *Marginales*, Buenos Aires, Epsilon Ed., 1985. —. *Canción perdida en Buenos Aires al oeste*, Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1987. —. *Forma oculta del mundo*, Buenos Aires, Ed. Ultimo Reino, 1991.
- MIRKIN Z., ROZAS, Y. *Diosas del sur*, Northridge, CSU. En prensa.
- P.ZARMK, A. *Obras Completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
- FRONZONI, R. P. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M. y SCERYNO P. *El Popol Vuh en la perspectiva de una aproximación hermenéutica*, Buenos Aires, CELA, 1991.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M. *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995.
- HE VON BALTHASAR, H. *La gloire et la croix*, Paris, Aubier, 1964.