

de paradójicas perplejidades insostenibles empuja a Pizarnik a preguntar en su extravío:

¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz⁶.

(«Fragmentos para dominar el silencio», *Extracción...*)

Así pues, una de las claves de la fuerza de esta poesía está en la inconformidad vital de la argentina, que se traduce, ya desde sus libros iniciales, en una extrema tensión verbal. Pizarnik exige tanto a la palabra que cada poema es un microcosmos en ebullición, un estallido celular, apuntando a todas las direcciones. De ahí, a veces, la frenética movilidad verbal, haciendo y deshaciendo significaciones en el palmo de un verso: «es muro es mero muro es mudo mira muere» («La verdad de esta vieja pared», *Los trabajos...*). Aquí se esboza el desatado juego verbal que son sus textos finales. El poema no es materia sólida, sino fluctuación incendiándose, donde el comienzo y el fin de la expresión coinciden un momento —el desarrollo del poema es su intensidad—. Fuerzas opuestas: la que busca un mundo y la réplica de esta búsqueda:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje (...) Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo.

(«La palabra que sana», *El infierno musical*, 1971).

Este toma y daca aumenta el voltaje de los últimos libros, hasta el punto de provocar un cortocircuito, una explosión en el espacio habitable que era el poema:

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

(«Fragmentos para dominar el silencio», *Extracción...*)

Antes, encontramos a Pizarnik en medio de la ausencia de lo real, ahora la vemos a la intemperie del decir:

Las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo *agua* ¿beberé?
si digo *pan* ¿comeré?

(«En esta noche, en este mundo», 8 de octubre de 1971)

La escritura es un manoteo a ciegas, tratando de rescatar algo. Ni aventura ni terapia, sino desconfianza y desesperación:

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna.

(«Como una voz», *Extracción...*)

Estamos al borde del desquiciamiento. El poema no es un discurso sobre la tristeza, sino una sucesión de imágenes patéticas, incluso repugnantes. La desorientación, por ejemplo, puede estar en esta frase que intenta llegar a una explicación pero simplemente se vuelve sobre sí misma: «Si no vino es porque no vino». El poema ya no crea realidad ni la convoca ni la transparenta. Parece, más bien, aniquilarla. El lenguaje se cierra sobre sí mismo y sólo da paso a imágenes confusas, que parecen salir del hueco antiguo que hay entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y la lucidez. Se diría que el poema empieza a volverse en contra de quien lo escribe. La palabra no encuentra la salida. Estamos casi en los escombros de la significación, incluso de la misma noción de realidad. En este caso, la repetición de frases refleja claramente una escritura de la obsesión, que merodea en torno a la impotencia y la necesidad de decir lo fundamental: eso que siempre se escapa pero que se intuye es lo que importa. La verdadera forma está en la crispación verbal que transmiten: importa más decir como sea que decirlo de modo intachable. Así, el lenguaje se sale de sus moldes habituales y empieza a subsistir. El lenguaje está aquí en carne viva.

Llegamos al despeñadero verbal y, por tanto, de la consciencia, perdida en la escritura. Estos textos están sostenidos por la inercia del nombrar, son ecos de nada. No estamos ante el lenguaje desarticulado pieza por pieza de *Altazor*, de Vicente Huidobro, sino ante el lenguaje ridiculizado que se ríe incluso de sí mismo. Estamos

⁶ En «Acerca de la condesa sangrienta», Pizarnik comenta el libro de Valentine Penrose Erzébet Báthory, la comtesse sanglante (*Mercure de France, Paris, 1963*), exponiendo con detalles y prosa despojada la cadena de crímenes, llevada a cabo por dicha condesa en su castillo medieval. El profundo sentido de este peculiar ensayo reside en mostrar cómo alguien, desde su locura, trató de abolir la muerte, ocupando su lugar cada vez que torturaba. En la poesía de Pizarnik, la muerte, de alguna manera, también es conjurada, al convertirse en presencia activa del poema. «Desde tiempos remotos la muerte es experimentada como la oculta que oculta. En cuanto al acto de matar, incluye fusión con la muerte, y esto, a su vez, implica identificación con la ignorada asesina que siempre se esconde» («Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo'», incluido en A. Pizarnik, *El deseo de la palabra*, opus cit.).

ante desechos de significaciones y ante un desencadenante de ocurrencias que propende a un humor basado en estériles juegos de palabras, más repulsivo que atractivo. En este sentido, Pizarnik maneja refranes, trastocándolos ligeramente, haciendo lo mismo con palabras y frases hechas:

Estoy satisfaciente, muchas Gracias
Estoy buey como Fortinbrás.
Estoy como reloj en muñeca ajena, en Jena, enaj-pajenada
en Jena y en Jaén.

(«Una musiquita muy cacoquímica», 1970)

Aunque el texto no es del todo ininteligible, sí está ya lejos de guardar una coherencia significativa. El humor que desarrolla este tipo de composiciones enmascara, en verdad, una angustia irrefrenable y una total falta de asideros. Este trizado espejo verbal hace desaparecer a todas las Alejandras que en él se reflejaban. Se diría que al suprimirse el sentido renovador de la escritura, Pizarnik empieza a no existir. «Crisis de la vida y crisis de la escritura poética son, pues, una misma y sola cosa»⁷. ¿No está aquí la verdadera muerte por la que preguntaba un verso de la argentina? El lector difícilmente consiente este lenguaje, al no saber con quién dialoga o, mejor, al comprobar que ya no hay nadie y que la tabla de salvación que era antes la poesía, ahora son pedazos de madera a la deriva. Esta escritura terminal culmina el proceso convulsivo de esta obra⁸.

La condición de ser de esta poesía es fundamentalmente el riesgo. Pizarnik se está jugando la vida en cada línea. Tal vez, por esto, muchos poemas de sus últimos años

no alcancen la perfección de los anteriores: esa impresión de irreprochabilidad que nos deja siempre un gran poema. Sin embargo, ningún texto de la argentina causa indiferencia. Constituyendo un mundo poético tan intransferiblemente personal, el lector no siempre puede compartir las experiencias vitales de la escritora, aunque sí las experiencias verbales, es decir, Pizarnik hace que el lector viva en el texto. En definitiva, el poema es la realidad de la que se participa: rabia, ansiedad, incomformidad. Esta poesía es un sacudimiento, no un modelo de realidad definida. De ahí que en ella no exista el tiempo, sino una convulsión de ser. Poesía donde no hay lugares comunes, sino lugares inéditos, que nacen al ritmo de la escritura y, únicamente de éste dependen. El lector, ante estos poemas, se queda en la intemperie, no en la complacencia. Es aún más desconocido de sí mismo que antes de leerlos.

Francisco José Cruz Pérez

⁷ Guillermo Sucre, «La metáfora del silencio», en *La máscara, la transparencia*, F.C.E., México, 1985.

⁸ Sobre este tipo de textos, escribe Osías Stutman: «Son guirnaldas de sonoros calembours con capacidad de maravillarse que retienen el poder de contar historias. Ésa es su eficacia. (...) Pero el querer descifrar esa palabra en su nueva forma es también una parte del juego, y el juego es el motor de esa creación. Sin embargo, el juego es maniobra de exhibición y ocultamiento porque oculta lo que muestra» (en «Seis cartas inéditas de A. Pizarnik», opus cit.). Bajo mi modesto entender, los textos a los que alude Stutman no pueden desligarse de la trayectoria profunda de esta obra y por consiguiente, además de constituir, efectivamente, un juego, sobre todo, son el testimonio de una derrota. Si, en ocasiones, el juego desmitifica y airea la expresión, en otras, como creo que es este caso, refleja descreimiento, negación creativa y, más aún, imposibilidad de trascendencia verbal, trascendencia que es la atmósfera electrificante de casi toda la poesía de Alejandra Pizarnik.



Otra mirada sobre el flamenco

El cante flamenco alcanzó su madurez como arte hace ya mucho tiempo. Este proceso se produjo en el período que se conoce entre los estudiosos como «Edad de Oro» (1870-1920) y que tal vez fuera más apropiado denominar «Edad Clásica», pues en él culminó la estructuración definitiva de las formas expresivas fundamentales del cante. Sin embargo, su consideración social como arte es aún hoy discutida y sólo concedida a regañadientes. Unas veces porque se le desprecia sin más, actitud que por fortuna es cada día más minoritaria, y otras porque se trata de hacer valer la distinción entre arte «culto» y arte «popular» (el calificativo de «popular» hace aquí las veces de eufemismo que oculta hipócritamente lo que en verdad se está diciendo: inculto), con lo que indirectamente se pretende sostener la diferencia entre arte grande y arte menor.

Sobre el cante flamenco pesan todavía muchos estigmas, se le sigue asociando al antro, a la taberna maloliente, al prostíbulo, a «los gitanos», como si de ahí no pudiese salir jamás nada bueno. Se le sigue despreciando, a veces, como música de los miserables, con lo cual se amontona injusticia sobre injusticia y se le niega al paria hasta la grandeza de su queja.

Quienes amamos el flamenco debemos soportar a veces con amarga resignación la altanería del culto ignorante, la postergación y el olvido de los poderes oficiales y la promoción comercial de músicas (¿músicas?) que más parecen ruidos sintéticos destinados a descerebrar y robotizar al incauto que les preste atención.

En definitiva, existe una desproporción evidente entre la grandeza artística, la profundidad expresiva del cante flamenco y el valor social y cultural que se le concede. La superación de esa injusticia y la dignificación del flamenco es una de las tareas principales que debemos asumir quienes nos sentimos atraídos y conmovidos por esta música doliente y enigmática.

Por ello, sólo cabe saludar con alegría y agradecimiento el que aparezcan sobre el cante trabajos serios y rigurosos como el que vamos a comentar. Se trata del libro *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, del que es autora la profesora cartagenera y experta en el mundo del flamenco Génesis García Gómez¹.

Se trata de una obra singular por muchos conceptos, pero destaca sobre todo por la originalidad de la perspectiva adoptada. Tal y como indica el subtítulo, es una interpretación del cante flamenco en la que se intenta mostrar la base social y cultural de la que surge y de la que se alimenta este arte universal.

El libro está dividido en dos partes, la primera titulada «El cante flamenco, entre la Ilustración y las vanguardias», y la segunda «Lo popular, lo gitano y lo minero en el cante flamenco».

En la primera parte la autora realiza un magnífico recorrido histórico a través de las distintas actitudes intelectuales hacia el cante, partiendo del rechazo radical y extremado de los ilustrados (Jovellanos, Cadalso, Larra), pasando por las ondas románticas en favor del flamenco (Estébanez Calderón y Machado Álvarez), el noventayochismo y el modernismo (Antonio y Manuel Machado) hasta llegar a la decisiva figura de Federico García Lorca, mostrando su importancia para la definitiva consideración del flamenco como una música universal y su influencia en las posteriores generaciones de intelectuales defensores de este arte.

A mi entender, es esta primera parte la que contiene el núcleo principal de la obra, sin que ello suponga demérito para la segunda parte. Iré entresacando de ella

¹ García Gómez, Génesis: Cante flamenco y cante minero. Una interpretación sociocultural, coedición de Anthropos y Editora Regional de Murcia, colección de Antropología, n.º 27, Barcelona, febrero de 1993.