

## **Cómo volarle el tejado a la casa del lenguaje (¿y morir en el intento?)**

Maximiliano Brina

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

mbrina@filo.uba.ar

### **Resumen**

La alienación que el lenguaje impone a los hablantes, la distancia que el código lingüístico/literario imprime a la palabra respecto a lo que esta refiere son elementos sobre los que operan los textos en prosa de Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini. Dejándose contaminar por dicho código, fundiéndose con él para explicitarlo y explicitar su materialidad, estos textos desarticulan la estructura de la casa del lenguaje a la que le vuelan, literalmente, el tejado. La propuesta de la presente exposición es explorar esta operación y sus resultados. En primer lugar, la elaboración sobre los restos del código; los géneros, locuciones, convenciones, etc. que pueden encontrarse entre los escombros de la casa del lenguaje, reordenados, resemantizados. En segundo lugar, las consecuencias que esa contaminación tienen sobre la posibilidad de sostener desde un YO un proyecto de escritura como el que se proponen desarrollar estos autores.

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

Pizarnik, 1968

La escritura verdadera se funda en el cuerpo y la muerte; de esa forma marca el límite de lo posible y pone ese límite en un lugar distinto al que estaba. Varios han advertido en el lenguaje y sus derivados un cierto sesgo autoritario. Este, en parte, se reconoce en la alienación que el lenguaje impone a los hablantes; el hecho de que estos hablan con palabras ajenas, son hablados por el lenguaje. Se reconoce también en la disociación de la palabra y las cosas. La cháchara, el balbuceo vacío, la retórica imponen al lenguaje una distancia respecto a lo que refiere. Distancia que implica también una restricción y eventualmente una prohibición: siempre queda algo fuera de los límites y ciertos límites no deben sobrepasarse.

Es sobre estos elementos que operan *El fiord* y *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* de Alejandra Pizarnik. Estos dos textos de Pizarnik fueron editados póstumamente aunque la mayoría de los materiales que los componen están fechados alrededor de 1970. Tienen la particularidad de ser textos en prosa –aunque una prosa marcadamente poética, si se me permite– con una fuerte carga humorística que contrasta con el resto de su producción, incluida su única obra en prosa editada en vida: *La condesa sangrienta*. Los dos textos de Lamborghini fueron publicados en 1969 y 1973, respectivamente. En consonancia con el agitado momento histórico en que fueron escritos, estos textos desarticulan la estructura de la “casa del lenguaje” volándole, literalmente, el tejado.

Esta operación entraña un riesgo: infectarse con el código. Requiere dejarse contaminar por los discursos vacíos del código para ponerlo en acto. Es decir, fundirse con él para explicitarlo, ponerlo en evidencia y poner en evidencia su materialidad. A partir de esta operación es posible, en primer término, recuperar en los textos restos del código. Entre los escombros de la casa del lenguaje pueden encontrarse dispersos géneros, locuciones, convenciones reordenadas y resemantizadas. En segundo lugar permite explorar las consecuencias que dicha contaminación tiene sobre el YO, más

particularmente sobre la posibilidad de sostener un proyecto de escritura desde un YO.

En relación a los escombros, sobresale el trabajo con el fragmento. El fragmento, en oposición a lo completo, a lo totalizante-totalitario, parece ser el principio constructivo de *La bucanera...* y los textos de Lamborghini, quien lo explicita en el comienzo de *Sebregondi retrocede*: “Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada” (Lamborghini 1973). A lo largo del texto la “cosagrande” será fragmentada con la “maquinita de afeitar de mutilar”:

No se puede responder o se puede responder se puede responder e puede responder puede responder uede responder ede responder de responder e responder responder esponder sponder ponder onder nder der er r. (Lamborghini 1973)

El trabajo sobre el fragmento excede lo tipográfico: en “¿Así?¿Has she?¿Haschich?” (Pizarnik 1982), por ejemplo, se mantiene una misma unidad fonética mientras que en lo tipográfico se desarrolla una progresión ascendente, a la vez que, en el plano semántico se mezclan significados e idiomas. Hay varios ejemplos similares, entre otros: “Felicite en fellatio” o “Marcos Sastre y Jean-Sol Partre” o “Bien -dijo Vian” (Pizarnik 1982). En *El fiord* se aprecian procedimientos similares. En sí, el título es un anagrama de “Freud” realizado desde lo fonético y no desde lo tipográfico; similar al “TOTAL ESTOY = TOLSTOY” (Pizarnik 1982). Asimismo, los nombres de los personajes, o más específicamente sus iniciales, dirigen el sentido hacia otros planos: Clara Greta Terón = CGT o Atilio Tancredo Vacán = Augusto Timoteo Vandor. Es decir, se realiza una disociación entre distintos planos: el tipográfico, el fonético, el semántico; que rompe la unidad del sentido, la totalidad, enlazando los distintos planos a partir de una misma unidad. Es paradójico pero a través de la economía, a través de mínimas unidades, se llega al exceso, a la saturación.

Este exceso se percibe también en la mezcla. Entre los escombros, distintos restos del sistema literario se incorporan al texto en una suerte de continuo donde no parece haber jerarquías. Esto se registra en (I) unidades aisladas –referencias puntuales a “Dracula” o “calle Morgue” en los textos de Pizarnik; “Porchia” o “Macbeth” en los de Lamborghini–, (II) unidades combinadas –como “Perry Sigmund Shelley-Holmes” o “Udolfo de Otranto” (Pizarnik 1982)– y (III) fragmentos de obras que se interpolan y fusionan con el texto: “...una especie de compás: música porque sí, música vana...” (Lamborghini 1973) o “–Time is mami –dijo Edipo a la Esfinter. Entonces esa fula a quien le faltaban las gambas desapareció, y ya nunca su jeta de goruta apesadumbró el alba de los madruguitas” (Pizarnik 1982). Poesía, teatro, lunfardo, retórica, arcaísmos, todos estos elementos coexisten en un entramado de significantes *orales*, succionados, y significados *anales*, que no pueden retenerse y son expelidos –“la lengua revela (...) lo que el culo esconde” (Pizarnik 1982).

Los retazos de anécdotas que construyen estos textos, y que no llegan a cuajarse en una representación, conforman narraciones fragmentarias que parodian y reelaboran discursos y registros. “La pájara en el ojo ajeno”, uno de los textos de *La bucanera...*, reformula el pasaje bíblico transformando “paja” en “pájara” para devenir discurso publicitario: las “pajarerías ‘el ojo ajeno’” a partir del que traza un recorrido por distintos lugares comunes de este tipo de discurso: menciones al “sueño del pájaro propio”, la “distinción en el arte pajareril”, el “gran stock de calandrias” o la apelación al otro. Sin embargo, su función es diferente. Son utilizados para explicitar el artificio, para poner en evidencia al código. En frases como “usted puede (usted debe)” y “usted podría (usted debería)” (Pizarnik 1982), a las apelaciones características del discurso publicitario –en potencial– agrega, entre paréntesis, el verdadero significado: la prescripción, de forma que la sentencia se anula a sí misma. Similar funcionamiento tiene la autorreferencia: “–Sacha, no jodás. Dejá que empiece el cuento” (Pizarnik 1982) o “Estos renglones saltan a la vista. Los artificios y el candor del hombre/No tienen fin” (Lamborghini 1973).

En una conferencia dictada en 1970, Foucault reconoce una restricción del discurso operada a través de distintos “procedimientos de exclusión”. El más evidente es la “prohibición” (Foucault 1973)

que se dirige, básicamente, a lo sexual y a lo político. La inclusión de estos tópicos en el texto transgrede y amplía los límites de lo decible. “La pájara en el ojo ajeno” introduce el sexo. “Pájara”, “pájaros”, “pajarillas” aluden a lo genital: “Más vale pájaro en mano que en el culo”, “si le arde la pajarilla, aplíquese nuestra proverbial pajarita de las nieves (...) hasta que el suyo propio sea más eructo, es decir más erecto” (Pizarnik 1982). No es esta una operación inocente ya que reconoce destinatarios a los que se provoca abiertamente: “nota de Concha: Lo de *Garo* es por los chicos de la censura. ¡Ujú! ¡Vean lo que me estoy tocando sin que se den cuenta!” (Pizarnik 1982). La provocación también abarca a la política, en “La polka” de *La bucanera...* se degrada la marcha peronista hasta el grotesco: “Homogéneo, ¡qué grande sos! / Mi Co Panel, / ¡cuánto cosés! / Merdón, Merdón / Merdón, Merdón / para pa pá / pá pá pá pá” (Pizarnik 1982). En los textos de Lamborghini esta provocación suma la violencia que atraviesa al sexo y lo corporal. Mientras que en los textos de Pizarnik el sexo se introduce generalmente a través de dobles sentidos y otros recursos retóricos, en los de Lamborghini el proceso es más directo y, si se quiere, más excesivo: “Y todos nos perecíamos por minetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos” (Lamborghini 1969). En *El fiord* la provocación llega al límite mismo de lo decible cuando se compara a un personaje extremadamente delgado con “un judío de campo de concentración”, para luego agregar “—si es que alguna vez existieron los campos de concentración—” (Lamborghini 1969).

La inclusión de lo sexual, el fundar la escritura no sólo en la letra sino también en el cuerpo, y la inclusión de la política en los textos hacen presente la materialidad del lenguaje y la literatura; anulan la (falsa) separación entre lo material y lo simbólico. Estos textos dan cuenta de la existencia material de las palabras y el papel que juegan en la construcción y transformación de la cultura. Pizarnik ya había enunciado esto en sus poesías: “Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar” (Pizarnik 1971), concepto que retomará en *La bucanera...*:

Quien versifica, no verifica.  
Vates de toda laya:  
no versifiquen,  
¡Verifiquen!  
(Pizarnik 1982)

Puede pensarse en este sentido la fórmula de “un acto por cada palabra” (Lamborghini 1973), o las “palabras pegadas a los órganos” (Lamborghini 1969) como una explicitación de esta puesta en acto del lenguaje. No se trata ya de palabras y cosas en relación de representación sino de signos y acciones fusionados; “la lengua como máquina de actos” (Pauls 1989). Así, en “Matinales” (Lamborghini 1988), el gesto de girar el dedo índice en la sien no es la representación de la locura sino el acto de volverse loco. Hay entonces un desvío, un corrimiento de lo connotativo en favor de lo denotativo, un relegamiento del plano de lo simbólico en favor de lo material. Ambos ponen de manifiesto la existencia material de las palabras y la forma en que construyen y transforman la cultura, la “realidad”.

El debate deja de desarrollarse en el plano de los signos para inscribirse, con violencia, en los cuerpos; ahí está “El niño proletario”. Parodiando cierta idea de escritura “comprometida”, Lamborghini toma el discurso burgués y lo actualiza, lo materializa al inscribirlo en el cuerpo del niño. Decía el autor en una entrevista:

¿Por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? (...) un pronombre: yo.

Recupero entonces la pregunta inicial acerca de la posibilidad de supervivencia del YO tras esta

operación. La respuesta parecería ser negativa ya que en los textos el YO, en tanto entidad enunciadora/organizadora, se disgrega, se fragmenta en múltiples voces. La violencia ejercida sobre el lenguaje se transfiere al cuerpo. La fragmentación se extiende también al YO:

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces (...) algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, indeciblemente distinta de ella (...) ¿Adónde conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.

(Pizarnik 1971)

En *La bucanera...* se sintetiza en la figura del loro, que concentra multiplicidad de voces, discursos y registros:

–¡Coronela cojíbara! ¡Hasta en las tetas tenés pelos, igual que el Cisco Kid! ¡Orgiandera perniabierta llena de permanganato! Papusa inane: tu peripatetismo te arrastra a bailotear pericones cual perinola de Perigod. La verdad, papusa: no servís para parafrasearme a mí, que soy un pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más. Porque yo no peroro para vos ni para nadie Perséfone. ¡Pedrito se caga en Perséfone!

(Pizarnik 1982)

A su vez, también él, en tanto *personaje*, cae en esa fragmentación/multiplicidad al ostentar varios nombres –como todos los personajes del texto–; nombres que se da a sí mismo –se autoimpone– y que le son dados por otros –le son impuestos–: “Pericles”, “Perióscuro”, “Petroilo”, “el ente del plumerito verde”, “Pos me llamo Pancho Percha (...) dijo Peripancho...”, etc. (Pizarnik 1982).

El loro, en su discurso repetitivo y fragmentario, condensa la operación realizada por estos textos. Conforman una resistencia frente a ese autoritarismo lingüístico ante el cual solo parecen posibles el silencio o la proliferación discursiva. El loro, los textos de Lamborghini y Pizarnik, optan por lo último: fragmentar el discurso autoritario, ponerlo en evidencia; exhibir su materialidad y ampliar sus límites aun a riesgo de perderse en esa operación.

## Bibliografía

Anónimo. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. En *Lecturas críticas*, año 1, N° 1, Buenos Aires: diciembre de 1980.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1973.

Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

Libertella, Héctor. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Pauls, Alan. “Lengua ¡sonaste!”, en *Babel* N° 9. Buenos Aires: junio de 1989.

Pizarnik, Alejandra. *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

\_\_\_\_\_. *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

\_\_\_\_\_. *Textos de sombras y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.