

Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik*

por Anahí Diana Mallol
(*Universidad Nacional de La Plata*)

Introducción

Poética de la extrañeza la de Alejandra Pizarnik. Escritura hermética y resultado trabajoso de los desvelos de un autor maldito, mezcla perversa de pureza y provocación, de inocencia y crueldad. Escritura que va dibujando su trazo complejo como un cruce entre diversos caminos, que la alejan del mundo, como un modo de afirmación de una nueva cercanía con el mundo.

Si el fracaso del formalismo ruso y del estructuralismo en su afán de definir una “esencia de la literatura” (la *literaturnost*) o de hallar un modelo universal que fuera el modelo de todo texto posible ha dado lugar a la convicción de que cada texto busca las teorías desde las cuales sea posible pensarlo y cada teoría busca los textos en los cuales funcionar adecuadamente, será necesario entonces encontrar el lugar de esta escritura. La poesía de Pizarnik ocurre en sus palabras, sus frases, sus ritmos, sus metáforas de modo tal que a poco de recorrerla nos encontramos sumergidos en un lenguaje hermético, un mundo cerrado cuyas claves de apertura deben buscarse en su interior mismo. El trabajo de lectura y relectura, el retorno paciente sobre los textos será el que pueda descubrir algunas de las múltiples entradas que permiten recorrer su poesía con vocación de madriguera; el que nos permita “comprender” esta escritura, entendiendo esta comprensión no como un modo de acceso a un mensaje único ubicado en cierto centro laberínticamente labrado sino como pistas para ir buscando las entradas y salidas, diversas y ambivalentes, de las redes de sentido.

Ubicada en los márgenes de la lejanía, la poética de Alejandra Pizarnik irradia hacia lo otro teórico esa misma lejanía como estrategia productiva y la propone como estrategia crítica para descubrir y describir la proximidad de su experiencia.

Si dentro del panorama cultural argentino de los años sesenta la poética de Pizarnik asume conscientemente la responsabilidad de su propia irresponsabilidad, si se hace cargo de retomar la línea de la tradición romántico-simbólico-surrealista de la poesía, si se decide por el eje de la gratuidad por oposición al “compromiso” de las poéticas y los poetas que le son contemporáneos, su “compromiso” con la autonomía se constituye en el soporte mismo de la práctica poética.

Podemos vislumbrar entonces la constitución de una escritura que es una sucesión de instancias de alejamiento con respecto a una realidad que se concibe en términos vagamente político-revolucionarios, pero también con respecto a una realidad y a unos códigos estéticos que se vuelven cada vez más permeables a las leyes del mercado y a los mecanismos de construcción y recepción característicos de los medios de comunicación masiva.

El alejamiento múltiple y cruzado que opera como principio constructivo del poeta y su poema persigue varios caminos sucesivos o simultáneos que intentaremos trazar.

A. Sobre el extrañamiento y otras cuestiones

1. Hacia un lenguaje puro

El primer modo del distanciamiento está propiciado por la posibilidad de guarecerse en el lenguaje. Si para los poetas de la vertiente social o politizada “la poesía debe hablar como la gente de cosas que le pasan a la gente”,¹ la reclusión, el diseño de una locución que hable como

* Este artículo es el resultado de una investigación que culminó con la entrega de una tesina de licenciatura. Algunas de las cuestiones allí tratadas se han omitido o se mencionan, sólo brevemente debido a las condiciones de extensión a respetar en esta presentación.

la tradición literaria de cosas que le pasan a la literatura o que le pasan al sujeto *en* la literatura, puede, en más de un sentido, convertirse en la manifestación de una oposición.

Desde este punto se disparó desde el comienzo la travesía de la poesía pura. Hugo Friedrich² da esta explicación cuando intenta elucidar la razón por la cual la poesía moderna sólo se deja definir por medio de categorías negativas: “Más tarde (hacia mediados del siglo XIX), la poesía se situó en oposición a una sociedad preocupada por las garantías económicas de vida, se convirtió en portavoz de las querellas contra la interpretación científica del mundo y contra la falta de poesía de la opinión pública”. Los signos de la nueva poesía serían entonces la oscuridad, lo absurdo, la desorientación que alcanza a la relación con los lectores.

Pero también el Formalismo Ruso, desde un marco conceptual diferente, toma como punto de partida para explicarse y explicar la literatura el tendido de una línea divisoria entre la lengua cotidiana y la lengua poética.³

A partir de la existencia de una dificultad propia a la decodificación de la obra artística Shklovski descubre que si hay algo que justifica al hecho poético como constitución de un lenguaje que se define por su diferencia es precisamente el poder, que desde allí se abre de acercar el lenguaje a la vida, no por la vía de la incorporación de materiales verbales o extraverbales de la cotidianeidad, sino justamente por la toma de distancia con respecto a ellos.⁴ Frente a la automatización que devora los objetos, las personas, las emociones, la *ostranenie* o procedimiento de singularización utilizaba imagen como medio de refuerzo de la impresión y presenta una percepción particular del objeto (y de la palabra como objeto); al hacer retroceder el reconocimiento crea una visión y permite entonces la experimentación del objeto en su devenir.

También Theodor Adorno⁵ define a la poesía lírica por su capacidad de oposición, oposición a un orden social pervertido por la estructura de la mercancía. Atacando, a partir de la poética de Valéry, la rígida antítesis que se suele establecer entre arte comprometido o *engagé* y arte puro, antítesis que es el síntoma de una peligrosa tendencia a la estereotipia que ubica a los administradores de los valores eternos por un lado y a los poetas de la desgracia por otro; rechazando la idea de que sea posible un arte que hable directamente a los hombres porque en este mundo de universal mediación no es posible ya realizar inmediatamente lo inmediato; repudiando el uso de la palabra y de la forma artística como meros medios que siguen la línea de mínima resistencia de los consumidores, y que no pueden vislumbrar el hecho de la mutua extrañación de los hombres en la sociedad del trueque, Adorno se ubica frente a la lírica como más allá de una “esfera de expresión que tiene precisamente su esencia en no reconocer o en superar con el pathos de la distancia la persocialización”.⁶

El antagonismo entre el sujeto individual y la totalidad social se transmuta en la lírica en posibilidad de resistencia, resistencia a la cual el poeta accede si atina a escuchar su propia lengua como una lengua extraña, y si por esa vía. “supera la enajenación del lenguaje, la enajenación por el uso, exagerándola hasta enajenación de una lengua propiamente ya no hablada, una lengua imaginaria en la cual describe lo que sería posible en su composición aunque nunca fue”.⁷

Cita de lo inexpresado perdido por el lenguaje, utopía de la más próxima proximidad y

¹ Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman, Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires, Almagesto, 1993

² Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral., 1961.

³ Shklovski, Víctor. “El arte como artificio” en Todorov, Tz. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

⁴ Dice Shklovski: “En el proceso de automatización del objeto, obtenemos la economía máxima de las fuerzas perceptivas: los objetos están dados por uno solo de sus rasgos, por ejemplo el número, o bien son reproducidos como siguiendo una fórmula sin que aparezca siquiera en la conciencia. (...) Así la vida desaparece transformándose en nada. (...) Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte”.

⁵ Adorno, Theodor. “El artista como lugarteniente”. En: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1984.

⁶ Adorno, Theodor. “Discurso sobre lírica y sociedad”. En: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1984.

⁷ Adorno, Th. Op.. cit. p. 71

de la extrema lejanía, “el lenguaje puro representa al “ser en sí” del lenguaje contra su puesta al servicio en el reino de los fines”.⁸

2. El encuentro insólito

Las discusiones en torno a la teoría de la metáfora se han desarrollado en los últimos cincuenta años operando en base a pares oposicionales de conceptos, tales como nominación /predicación, conocimiento /ornamento, transitividad referencial /intransitividad. El par tensional más interesante en relación con el procedimiento de extrañificación poética es el que distingue a la metáfora viva de la metáfora muerta.

El privilegio de la metáfora que más se acerca al polo de la novedad como metáfora más propia está muy extendido, y es posible encontrar numerosas manifestaciones a este respecto.⁹ Sin embargo la metáfora encuentra aquí un límite, porque la innovación semántica se produce sólo si es posible encontrar los semas comunes al marco y al foco metafóricos, es decir, la novedad debe estar regulada. Si la relación es imposible de establecer entonces ambos elementos continúan permaneciendo mutuamente extraños al nivel del significado y su unión se revela como una unión sólo de significantes.

Pero la metáfora en la vanguardia no tiene como límite la ininteligibilidad sino que, en sus propuestas más extremas (Dada, por ejemplo), llega a tenerla como meta. En el caso del surrealismo la extrañeza mutua de los elementos amalgamados por la metáfora es programática desde el inicio cuando se eleva a ideal la definición de poesía propuesta por el Conde de Lautréamont (El encuentro fugaz de una máquina de coser con un paraguas en una mesa de disección).¹⁰

Lakoff y Johnson,¹¹ por su parte, delatan la calidad de prejuicio de esta vieja distinción que termina por asociar lo vivo a lo novedoso. Al mostrar en qué medida las metáforas impregnan nuestra vida cotidiana demuestran también que esas metáforas muertas tan incorporadas a nuestro lenguaje ordinario que ya no notamos como metáforas son las que más vida poseen porque son las que nos mueven a hablar, pensar y actuar de determinadas maneras. Estructuran nuestras experiencias desde el lugar poderoso e invisible del lenguaje automatizado, y se atrincheran y disimulan detrás de, justamente, otra metáfora: la del lenguaje como canal inmaculado de la comunicación.

Aunque siempre se ha destacado la posibilidad que abre la metáfora de acceder a nuevos sentidos, de producir discernimiento por medio, de la asociación de campos semánticos extranjeros, tal vez haya llegado el momento de reconocer que la metáfora también puede ser un modo de disfraz o de ocultamiento. El efecto de filtro muestra algunas cosas pero esconde otras. La misma sistematicidad que nos permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro necesariamente ha de ocultar otros aspectos del concepto en cuestión.

La metáfora es imagen, sensación y sentimiento, y dice o no dice algo acerca del mundo; en todo, caso, entre materia innegable (verbal y visual) y espíritu discutido (conocimiento o confusión) no encuentra su lugar en un universo conceptual donde el conocimiento es conocimiento de la verdad como verificabilidad y el lenguaje ideal es un cristal

⁸ Adorno, Th. Op. cit. p. 72.

⁹ En este sentido se asemejan mucho las formulaciones de Wheelwright, Philip. *Metáfora y realidad*. Madrid, Espasa Calpe, 1979 y Cohen, Jean. *La estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1977, pero quien destaca sobre todo este aspecto es Paul Ricoeur en *La metáfora viva*. Buenos Aires, Megápolis, 1977.

¹⁰ Si, como lo ha destacado Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, el efecto de shock es uno de los componentes fundamentales de la vanguardia histórica y uno de los determinantes esenciales de la inorganicidad de las obras de arte, vanguardistas, este shock como grado extremo de la metáfora halla su límite en la teoría y .no en la poesía, a menos, que desde la teoría se decida no llamar metáfora a estas “meras incoherencias”. Aun así, no debería restársele importancia a un procedimiento que, al menos, tiene la ventaja de exponerse claramente a sí mismo en, su carácter de artificio y de revelar sus mecanismos constitutivos en un “gesto” que quiere ser desmitificador.

¹¹ Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1991.

invisible que refleja el mundo tal cual es.

Frente a las dicotomías entre razón y emoción, ciencia y arte, utilidad y belleza, propuestas por el discurso hegemónico,” hubo quienes eligieron intentar, restaurar la importancia de lo sentimental en el campo de lo valioso (Romanticismo) y los que eligieron autoexiliarse en una redefinición grupal minoritaria de lo valioso (poetas malditos); y por el otro, los que intentaron demostrar, que el arte también podía estar del lado del conocimiento y de la ciencia (los naturalistas, la hermenéutica post-Dilthey).

Tal vez lo más importante no sea preguntarse si la metáfora y el arte pueden transmitir o producir conocimiento, y tal vez, ante la sospecha de la imposibilidad de armonizar arte y racionalidad burguesa, no sea lo más interesante pronunciarse en contra de la razón. El camino podría perfilarse, a partir de ciertas poéticas comprometidas con el hombre como, ser racional, sensorial y emocional, en una problematización general del valor del conocimiento y de una cierta racionalidad al servicio de la técnica o del control de los cuerpos y de los placeres privados.

En el principio fue el Verbo. Pero ¿fue literal o metafórico? Ya es un lugar común afirmar que los poetas, o al menos los poetas modernos (desde Baudelaire) están por definición del lado de Cratilo. Que todo el Nilo esté en la palabra Nilo es algo que justifica de algún modo el detenerse a combinar palabras., a redactar poemas. Siguiendo esta línea de ideas también habría que afirmar tal vez que los poetas están del lado de la hipótesis del origen metafórico del lenguaje, de la idea del lenguaje, metafórico como lenguaje esencial. Si el poeta crea un mundo y lo crea a través de palabras el poeta es un alquimista y las nuevas combinaciones metafóricas son el procedimiento natural e indispensable para la creación de nuevas sustancias, combinaciones que dieron lugar al mundo conocido y darán forma a todos los mundos imaginables.

Desde una perspectiva historizada se puede afirmar que hay una gran corriente dentro de la poesía lírica que se despliega desde el Romanticismo alemán, que pasa por el Simbolismo francés, y llega hasta el Surrealismo, para la cual la metáfora es la forma privilegiada de acortar la distancia entre la letra y el mundo. Los postulados fundamentales de estas poéticas tienen que ver por un lado con el rechazo explícito de lo que se llamaba realidad en sus épocas respectivas y por la búsqueda de un espacio habitable a partir del lenguaje. En principio la poesía surge del convencimiento de la imposibilidad de una reconciliación entre el yo y la sociedad burguesa y entonces la fantasía se eleva a la categoría de potencia liberadora. Pero esta liberación es a la vez el medio de una sujeción a un nivel más profundo: el arte se convierte en religión en el sentido etimológico del término, porque es el único lazo posible entre el poeta y el mundo.

Para los poetas que pertenecen a esta tradición la metáfora consiste principalmente en un procedimiento de develación y de revelación de algo que está más allá del lenguaje pero que sólo es posible por el lenguaje. Si para los románticos el poema podía officiar de conjuro mágico que manifestara las analogías ocultas que unían el mundo sensible al suprasensible, desde el simbolismo el lenguaje crea el misterio al mismo tiempo que lo nombra. La metáfora surrealista, cuando aproxima elementos de los campos más extraños, buscará crear las semejanzas, hacer estallar lo maravilloso en lo cotidiano, pero esa operación será también una operación de designación, porque estará nombrando y dando vida a otro tipo de realidad, una super-realidad, que supera lo que habitualmente se llama realidad; estará nombrando y dando vida al mundo del inconsciente y de los sueños. Por eso lo importante de estas metáforas no recaerá tanto sobre la operación de interpretación sino más bien sobre la de aproximación. La amalgama de elementos extraños tendrá como meta ideal una recategorización de las cosas del mundo de acuerdo con una nueva concepción de racionalidad y con una nueva visión del hombre.

La metáfora entonces, como metáfora novedosa que trabaja sobre el deslizamiento de los sentidos y las connotaciones estereotipadas de las unidades lexicales¹² y sus contextos, que

¹² Siguiendo la idea del significado como estereotipo desarrollada por Putnam, H. en “El significado de significado”.

trabaja sobre las ideologías atomizadas en tanto funcionan en las connotaciones fijadas socioculturalmente (esto es, incluidas en la enciclopedia) como “fragmentos de ideología”¹³ esclerotizados, poseen también un poder extrañante y, por estar (por definición de la Retórica) del lado del placer del lenguaje, poseen también un poder disolvente.

Si la metáfora así entendida tiene el poder, de crear, las semejanzas, de establecer nuevas relaciones entre los sentidos y tal vez, lejanamente, entre los objetos; si las metáforas nuevas pueden recorrer el camino desde el habla a los sistemas conceptuales, y desde ahí a las acciones y las metáforas viejas pueden ser deconstruidas por el camino inverso; si “en una cultura donde el mito del objetivismo está vivo y la verdad es siempre verdad absoluta, la gente que consigue imponer sus metáforas sobre la cultura consigue definir lo que es verdad”;¹⁴ y si, como afirma Rorty,¹⁵ el principal instrumento de cambio cultural es el talento de hablar de forma diferente, hay una literatura para la cual la metáfora es el sueño del lenguaje, un espacio de libertad para la emergencia del deseo.

3) Hacia un lenguaje espurio

El humor también puede ser una estrategia para involucrarse a la distancia, si la risa se entiende como un modo de crítica social sutilmente labrada que no pierde su efecto corrosivo a raíz del placer que suscita sino que lo reafirma justamente a partir de la pequeña distensión de la sonrisa inicial, risa que como el humor negro propuesto por los surrealistas puede ser también un intento de superación de la alienación del hombre.

Según Kayser¹⁶ cuando el grotesco muestra la irrupción de lo nocturno, lo infernal, lo abismal en nuestro mundo conocido y lo pone fuera de quicio, el contemplador no recibe ninguna indicación que le permita orientarse y tomar una posición. Se apela a él tanto bajo la forma del rechazo por la repugnancia como por la atracción que produce lo extraño.

Por eso la risa grotesca no es simplemente la risa de la burla, de lo ridículo, o de la comedia. Por eso no se trata tampoco de la angustia prestigiosa de lo sublime. Lo grotesco parece desplazarse siempre hacia lo otro en cuanto se intenta definirlo en los términos de los géneros tradicionales, porque es transgenérico y, sobre todo, porque es la literatura y el arte al margen de la institución. Del lado de lo prohibido y de la fiesta, del lado del placer y también del displacer; lo grotesco es perverso y también inocente.

Este carácter doble de la risa ambivalente no entraña una funcionalidad consolatoria. La rebeldía se produce como distanciamiento y participación a la vez:¹⁷ no es formulada desde el lugar del Logos, sino vivida y enunciada. Según Julia Kristeva¹⁸ el carnaval es rebelde justamente en la medida en que es dialógico, porque impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo binario 0-1 (verdadero-falso, existente-no existente, ser-no ser) impugna a Dios, autoridad y ley social.

En la menipea el lenguaje escapa a la linealidad para pasar a vivirse en tres dimensiones como drama. El lenguaje se parodia y se relativiza repudiando su papel de representación. Cuando el drama se instala, en el curso de esa exploración, en el espacio del lenguaje, el carnaval saca a la luz inevitablemente el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte.¹⁹ Se organiza entre ellos un diálogo donde intervienen las diadas estructurales del

¹³ Barthes, R. “Elementos de semiología”.

¹⁴ Lakoff, George y Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*.

¹⁵ Rorty, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1994.

¹⁶ Kayser, W. *Lo grotesco*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

¹⁷ Bachtin, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza, 1987.

¹⁸ Kristeva, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1981.

¹⁹ Julia Kristeva en “Poesía y negatividad” en *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981, encuentra que la posibilidad que abre la enunciación poética en tanto actividad de negatividad (de diferenciación) que engloba en el acto de la significación lo que no tiene existencia en la lógica y que es el término negado, es la de un espacio por donde puede hablar lo otro, lo marcado por un índice de no-existencia que es el índice de la exclusión, de la falsedad, de la muerte, de la ficción, de la locura. Une así en sus mecanismos

carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas, y se consagra la ambivalencia, el “vicio”.

La palabra “fuera de lugar”, la palabra que no teme mancharse, no es catártica. Nos hace participar de una fiesta de la crueldad (homicidio y revolución) que es también un acto político; no transmite ningún mensaje determinado salvo el de ser uno mismo la alegría eterna del devenir.

4. El poeta contra el mundo

Pero hay también otros medios de desorientar al lector, de rechazar al gran público y fabricar una literatura que se defina por su antagonismo con respecto a la sociedad. En este sentido comienza a perfilarse desde el Romanticismo la imagen social del artista como genio creador, concepción que actúa como nudo de convergencia de una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas reproductivas; la de originalidad, como meta y valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, como interioridad pre-social del individuo artista y resorte último de su actividad literaria

A partir de la absolutización del yo y de la convicción de la imposibilidad de reconciliación entre el yo y el mundo se podrá llegar a la máxima según la cual es preferible ser odiado a querer ser normal como fórmula de autointerpretación y como sentido de una experiencia donde la proscripción se anuncia como una reivindicación de superioridad.

Si como dice Friedrich “la poesía moderna es Romanticismo desromantizado”, algunas de estas características de la construcción de la imagen de autor van a perdurar, aunque transformadas, y van a dar lugar al perfil del poeta maldito.

En Baudelaire la fantasía pasa a ser una fuerza que debe ser dirigida por la inteligencia, que debe prescindir de todo sentimentalismo personal para volverse clarividente. Porque Baudelaire escribe de sí mismo en tanto víctima de la modernidad, y por lo tanto habla de un sufrimiento que no es sólo el suyo, recogimiento en un yo que ha eliminado los azares de la persona.

La poesía explosiva de Rimbaud, como realización de las ideas teóricas de Baudelaire, construye su propia maldición sobre la trascendencia vacua, la anormalidad deliberada y la música disonante. Si hay fuerzas subterráneas, de carácter prepersonal, que se imponen violentamente y desbordan al yo empírico para constituir el único órgano adecuado de visión de lo desconocido, el artista vidente es el único que, dejándose pensar, puede llegar a convertirse en visionario por el desorden sistemático de todos los sentidos. Para ser poeta hay que convertirse en vidente, pero éste es un trabajo arduo, y puede, como ya lo había anunciado Baudelaire, transformar y transmutar el placer en sufrimiento.²⁰

Walter Benjamin²¹ también ha estudiado el modo en que se configura la imagen del artista a partir del surgimiento de la modernidad estética en Baudelaire, y esta imagen y la modernidad misma del objeto artístico estarán asentadas en gran medida en la conformación de ese sujeto según la imagen del héroe.

Si en la modernidad que descubre ambiguamente Baudelaire como fuente de miseria material y moral, y de belleza y misterio, el perfil del héroe sólo se destaca sobre el trasfondo de las masas empobrecidas, y por ello mismo su mérito es “infinitamente más meritorio, puesto que

significantes al grotesco con la poesía.

²⁰ Baudelaire dice: “La conciencia poética, en una época fuente inagotable de satisfacciones, es ahora inagotable arsenal de instrumentos de tortura”. Y Rimbaud: “El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota, en él todos, los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal el gran maldito ¡y el supremo sabio! Porque él llega a lo desconocido”.

²¹ Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1980.

se ha desarrollado de manera victoriosa en una atmósfera y en un terreno hostiles²², entonces el desposeído, material y espiritualmente, es quien asoma bajo la imagen de ese héroe, sujeto superviviente de la modernidad.²³

También está en relación con esta cuestión lo que Benjamin llama “la poesía del apache”, individuo que se enquista en su diferencia, abjura de las virtudes y las leyes cívicas y rescinde el contrato social. El héroe es para Baudelaire sobre todas las cosas un “outsider”, un individuo de los arrabales de la ciudad y de la sociedad, que antes de él no había tenido lugar en la literatura. Así “el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas tiene también que ser el paso del traperero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza”.²⁴

Pero lo más importante sea tal vez la distancia que se ha establecido entre la experiencia del poeta y la experiencia de los lectores en virtud de una transformación de la estructura de esta última por el avance indiscriminado de los medios “masivos de comunicación, que modifican tanto la tradición como los modos de percepción y recepción de los espectadores. Las estructuras de la información sólo transmiten el en-sí de lo sucedido, pero no llegan a participarlo como experiencia a los que oyen, a lo que se suma un ritmo vertiginoso que atenta contra el estado de contemplación como autocomprensión y autoconstitución en el ejercicio de la memoria.

Sólo el poeta es el sujeto adecuado de esta experiencia. Por su sensibilidad podrá apresar el shock por medio de la conciencia para dar al incidente el carácter de vivencia. El incidente incorporado al registro del recuerdo consciente, puede entonces ser estilizado y configurado para la experiencia poética. La poesía lírica fundada sobre esta experiencia de la vivencia del shock convertida en norma tendrá el sustrato matemático de un plan consciente puesto en obra al hilo de su propia elaboración, lo que establece una línea poética que une a Poe con Baudelaire y Valéry y que funciona también de alguna manera por detrás del intento de los surrealistas por apresar y fijar los procesos del inconsciente.

Desde la inspiración que guiaba al genio romántico hasta el esfuerzo de un poeta heroico que trabaja sobre el recuerdo sustraído a la lógica consumista de la mercancía, ha habido un cambio que podría llegar a hacer aparecer estas dos posturas como opuestas si no subsistiera en el fondo el mismo sostenido trabajo de diseño de la imagen del poeta como quien se ubica más allá de la humanidad, sociedad organizada o masa amorfa, para repudiarla, para guiarla, para salvarla.

5. Más allá del sujeto

Si después de algunas de las apuestas de las vanguardias que atacaron la noción de autoría en sus furor contra la institución Literatura y de otras que intentaron dar cuenta en sus escritos de la parte oscura del yo resultaba difícil contestar a la pregunta ¿quién habla en el poema?, toda esta problemática se agudiza cuando quien intenta aventurarse en la experiencia de la subjetividad es aquel que no puede dar cuenta de su disolución como sujeto porque no ha sido protagonista de su consolidación como sujeto.

Imposible negar ya que quien habla en el poema no es quien escribe en la vida y que quien escribe no es quien existe²⁵, hacer oídos sordos a la refracción del propio discurso en los discursos de los otros y de los discursos de los otros en el discurso propio, y a la evidente separación que se establece entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación ni bien uno acaba de pronunciar la sílaba “yo”.

Si la mujer ha sido históricamente el no-sujeto (a veces el objeto, a veces el otro) de

²² Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. p. 239 de las *Obras Completas*, Tomo II.

²³ El pintor, el verdadero pintor será el que sepa arrancar a la vida actual su lado épico y hacernos ver y comprender, con el color o con el dibujo, lo grandes y poéticos que somos en nuestras corbatas y nuestros botines acharolados”. Baudelaire. “Salón de 1845”.

²⁴ Benjamin, Walter. Op. cit. p. 98.

²⁵ Parafraseando, claro, la frase de Barthes en “Introducción al análisis estructural de los relatos”.

cualquier planteamiento teórico occidental, ¿cómo puede una experiencia de mujer constituirse a través del lenguaje y la escritura?, ¿cómo puede la mujer, como tal, hablar en sus textos? Este es el núcleo problemático al que conduce finalmente el estudio de la cuestión del extrañamiento en la poesía de Alejandra Pizarnik.²⁶

Partiendo de la conclusión de que existe, sobre la base de la diferencia sexual de los cuerpos, una división genérica que es una construcción cultural y que establece los modos de ser hombre y de ser mujer en la sociedad, y de que esta división genérica de corte prescriptivo conforma una experiencia y una percepción del mundo propia de cada género, ¿cómo puede la experiencia de mujer diseñar un espacio posible en la literatura contemporánea cuando no posee un lugar consolidado en la historia literaria precedente?

Según afirma Ana María Fernández²⁷ la filosofía moderna se ha constituido sobre la base de la Episteme de lo Mismo. La llamada Razón Occidental fundó su modo de pensar en el establecimiento de conceptos bajo la forma de pares de opuestos, cuyo despliegue da lugar a los diferentes campos del saber. Hay tres pares antitéticos que se consideran fundamentales: Individuo-Sociedad, Naturaleza-Cultura, Identidad-Diferencia. Cuando las tensiones existentes entre ambos miembros del par se “resuelven” de acuerdo con la lógica de la episteme de lo mismo que ubica a la razón entendida como *ratio* (esto es, como reducción minuciosa de los objetos y conceptos a la medida común de las leyes universales) en el lugar central de la producción de discursos, se pierde el juego dialéctico fundamental entre Identidad y Diferencia. Lo *uno* se cristaliza en figura mientras lo *otro* oficia de fondo” en un esquema básico de irreversibilidad. Lo mismo será entonces siempre el eje de medida y representará la positividad. Lo otro estará condenado al margen, al reverso; al complemento, a lo oscuro, y representará la negatividad. Así lo *mismo* se transforma en lo *único* y la alteridad se inferioriza.²⁸

En el Movimiento Feminista de la década del sesenta los esfuerzos se orientan a favor de una política de la diferencia que intenta poner a la mujer en positivo y al hombre en negativo, es decir que en un primer momento las teorías y prácticas políticas feministas parten de la caracterización esencialista de la mujer propuesta por la cultura masculina para demostrar que propiedades femeninas tales como la espontaneidad, la intuitividad, etcétera, son atributos que merecen una valoración social positiva y son también, las raíces de la fuerza y el poder femeninos.

Esta posición teórica presenta como fundamentales algunos postulados cuya debilidad resulta por demás evidente en la actualidad. En primer lugar, acepta sin discusión la imagen de mujer propuesta por la cultura patriarcal. La discusión se mueve sólo al nivel de las valoraciones, pero no al nivel de las definiciones. Por otra parte, la operación que así se produce resulta simplemente en una inversión de la episteme de lo mismo. La ecuación fundante de la diferencia como inferiorización permanece incólume en cuanto esquema y reconduce a un esencialismo insoslayable.

Pero a partir de la década del sesenta surge un escepticismo crítico ante las bases racionales de la escritura, poniendo en cuestión todo núcleo de significación del arte y

²⁶ Este problema fundamental que afecta a la escritura de mujer alcanza nuevos matices cuando se lo piensa en relación con la historia de la literatura y los mecanismos de su evolución, mecanismos que ponen a las mujeres escritoras frente a la dificultad de oponerse y adaptarse simultáneamente a los modelos literarios históricamente masculinos. La oposición surge en el intento de configurar una experiencia propia que necesita de un “modo” propio; la adaptación, en tanto imposibilidad de rechazar esos modelos (que constituye toda la tradición a la que han accedido como lectoras) si quieren evitar el anacronismo o el solipsismo.

²⁷ Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Bs. As., Paidós, 1993.

²⁸ Existen tres soportes narrativos de la episteme de lo mismo (naturalismo, biologismo, esencialismo) que establecen, operando oposiciones dicotómicas, un sistema binario jerarquizante. De acuerdo con este sistema a los varones les corresponden los siguientes atributos: cultura, mediación, abstracción, sujeto, individuo, esfera pública, actividad, ciencia (podríamos agregar potencia solar y diurna), y a las mujeres: naturaleza, inmediatez, intuición, objeto, género, esfera privada, pasividad, magia (podríamos agregar potencia lunar y nocturna).

considerando especialmente las prácticas subversivas del arte que se rebela contra la sistematicidad. Los críticos post-estructuralistas ponen a prueba tres supuestos básicos: el valor logocéntrico del signo, la organización del discurso, y la función del sujeto escritor como originador de todo significado textual. Estas teorías aparecen como un desafío a los supuestos del humanismo clásico y a la filosofía idealista que lo fundamentó. Desde Barthes y Lacan hasta Derrida y Foucault estos autores tratan de socavar las jerarquías de oposiciones que gobiernan la lógica sistemática y de hacer estallar la autoridad del escritor que es un producto de la mitología burguesa.²⁹

A partir de todas estas concepciones se cuestiona no sólo la relación de inmediatez que se suponía que existía entre el individuo y su lenguaje sino la idea misma de un sujeto unificado y trascendente que funcionara como centro de significación de los discursos.

Se deja así de lado la consideración del significado como significado fijo, unitario, y definitivamente atribuido y atribuible a una obra. Ya el estructuralismo se había desplazado hacia una búsqueda de “la lógica que acuerda la generación de significados”.³⁰ La investigación dirigida hacia los códigos consolida el papel del lector como elemento centrador de la multiplicidad de los mismos. Con el posestructuralismo el texto será ya un “collage de citas”, una “madriguera de múltiples entradas de las que no se conocen las leyes de uso y de distribución”.³¹ El sentido es un proceso, un ir y venir en la lectura, una huida por las líneas de fuga, un detenerse en intensidades.

Aparece entonces junto a estas teorías la posibilidad para el feminismo post-sesenta de acercarse a la deconstrucción como estrategia teórico-política de socavamiento de las jerarquías patriarcales, pero como estas estrategias no pueden ya comprometerse con la existencia de un sujeto unificado y coherente, deberá elaborar algún modo de definir y rescatar aquello que lleva la marca de lo femenino y se opone al ocultamiento y naturalización del dominio masculino tras el telón de la universalidad y la indiferenciación.

En el cruce entre cierta teoría feminista y ciertas formulaciones del post-estructuralismo y en su manera de considerar el trabajo de autor, texto y lector sobre el sentido se pueden establecer estrategias de lectura que parecen lo suficientemente próximas a la experiencia que se manifiesta y se construye en producciones poéticas como la de Alejandra Pizarnik, poéticas que han debido desarticular de algún modo el lenguaje paterno de sus antecesores literarios llevándolo más allá de sí mismo, haciéndolo hablar por sus grietas y por sus silencios.³²

B. Sobre la poética y los poemas de Alejandra Pizarnik

En general los textos de crítica literaria que tratan la obra de Alejandra Pizarnik dividen su corpus textual en dos partes.³³ En primer término se ubican, en un lugar de privilegio, todos

²⁹ Otras posturas teóricas también han contribuido a desestabilizar la noción de sujeto unificado. La lingüística postsaussureana con su análisis de las condiciones de enunciación de los discursos, de las marcas de subjetividad, de los esquemas discursivos, ha distinguido y separado definitivamente al yo que habla de aquél que es ‘yo’ en el discurso. La sociocrítica ha estudiado y determinado perfectamente la larga historia ideológica de la noción de autor y la inserción del escritor como categoría dentro de la vida social, en su relación con el campo intelectual, con su clase social, con las instituciones. La teoría de la recepción ha descubierto las estrategias de composición literaria que tienen al lector en su perspectiva, subrayando la presencia del otro en el acto mismo de escribir. En la teoría de Bachtin el otro está representado en el espacio de lucha de los discursos.

³⁰ Barthes, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980. 32

³¹ Deleuze, G. y Guattari, F. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1990.

³² A esa madre Alejandra Pizarnik la ha encontrado, dentro de la literatura argentina, en la figura de una poeta de la década del cuarenta, Olga Orozco, y ha oficiado, a su vez, de madre literaria de su amiga (y continuadora de una de las vertientes de su poesía), Susana Thénon.

³³ Por ejemplo los trabajos de Fontenla, Alejandro. “Prólogo” en Pizarnik, A., *Poemas*, Bs As, CEAL, 1982; Graziano, Frank. Introducción a Pizarnik, A. *Semblanza*. México, FCE, 1993; Molina, E. “La hija del insomnio”⁹⁵ en Alejandra Pizarnik: *La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Bs As, Botella al mar, 1976; Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Bs As, Sudamericana, 1986; Pina, Cristina. *La palabra*

aquellos textos que pueden adscribirse con comodidad a la gran corriente que se ha desarrollado desde el Romanticismo hasta el Surrealismo. Alejandra Pizarnik es heredera directa y consciente de este tipo de escritura y sus intentos pueden verse claramente como un esfuerzo sostenido hacia la consecución de una escritura pura..

En este sentido los poemas breves de *La última inocencia* (1956) *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965) y las prosas poéticas de *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) pueden leerse como el logro de una escritura que, en lengua española, realiza la poética maldita.

Pero hay otra vertiente de la producción de Pizarnik, un grupo de textos difíciles de encuadrar por crueles, absurdos o burlescos (*La condesa sangrienta*, 1965; *Los poseídos entre lilas*, 1969; *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, 1971) que por su ausencia o por el modo en que son tratados se presentan como una escritura que se alejaría mucho de la anterior en base al establecimiento de pares dicotómicos que opondrían un lenguaje puro a otro espurio la delicadeza a la obscenidad, una inteligibilidad recóndita al sinsentido, la seriedad a la humorada.

Sin embargo, sí se ponen en relación las diferentes teorías que parten de un principio de negatividad o de extrañamiento en la definición del poema y del poeta modernos, es posible descubrir una estrategia que emerge como factor de cohesión de estos dos tipos de escritura. Esa unión estaría dada por un sutil trabajo en contra del lenguaje que busca subvertir un orden opresivo (orden de la lengua, orden del mundo social, orden de los valores) por medio de un gesto o de una mueca que une el placer al dolor,, la risa a la angustia, la crueldad a la inocencia. Lenguaje puro o lenguaje espurio, refugio contra el dolor o centro del horror, el poema puede ser un cuerpo en éxtasis o sometido a tormento, pero nunca indiferente, nunca complaciente. En ello radica su inocencia profunda.

1. La escritura en los bordes

Cuando Philippe Sollers³⁴ basa su teoría de la escritura sobre unos textos de ruptura que elige por su poder de contestación (Dante/Sade; Lautréamont/Mallarmé; Artaud/Bataille), escrituras que ubica cómo momentos de crisis y como saltos de la legibilidad, elige hablar de los puntos estratégicos que han sido excluidos (reprimidos o denegados) por la “historia de la literatura” como institución. Esos puntos son “bordes” y se designan por las palabras mística, erotismo, locura, literatura.

Este concepto de escritura, así como el de Barthes de escritura como moral de la forma que debe continuamente desplazarse en huida a la estabilización institucionalizadora de la literatura,³⁵ permite pensar como una unidad la producción textual de Alejandra Pizarnik, porque su propia escritura se despliega rozando los bordes, buscando, desde la construcción de un modo u otro de lenguaje y de universo poético, dibujarse y desdibujarse en el no lugar del borde.

Más allá de lo dicho, de la poética explícita que constituye el ensayo “El poeta y su poema”,³⁶ donde Pizarnik delimita el espacio de la poesía como un espacio de utopía, como tierra prometida y descanso para la que “estuvo perdida en lo extraño”, pero donde el poema es también evocación, invocación y conjuro de las cosas reconciliadas y de las hostiles, los temas y las operaciones fundamentales sobre los que se va a concentrar esta escritura aparecen desde el inicio.

Las imágenes, los elementos nombrados por Pizarnik, experimentan una travesía

como destino. *Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Bs As, Botella al mar, 1981. Es interesante señalar también que para ninguna de las antologías mencionadas se han seleccionada textos de Pizarnik correspondientes a su “escritura segunda”.

³⁴ Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia, Pretextos, 1978.

³⁵ Barthes, Roland. *Lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1986.

³⁶ Reproducido fragmentariamente en Pizarnik, Alejandra. *Obras Completas*. Nueva versión corregida y aumentada. Bs. As., Corregidor, 1994.

perpetua que circula por los textos, en un curso que los puede destinar a representar su opuesto, pero siempre un opuesto que no anula, que no invalida, un opuesto que descansa sobre el equilibrio inestable de la tensión.

Desde *Las aventuras perdidas a Textos de sombra* siempre la niña, la sed, el viento; siempre la muerte y el canto; siempre un yo que es al mismo tiempo un otro. Tal vez, eso sí, cada vez más angustia y una dirección más firme hacia la muerte.

Lo que los textos van escribiendo es la soledad, es la infancia, es el miedo. Pero lo que dicen es sobre todo el itinerario hacia la muerte de un sujeto que sólo se reconoce en la emisión de una voz³⁷ al mismo tiempo que se disuelve por la duplicación de los espejos, por la mirada de los otros, por el discurso que lo nombra, por propia voluntad o por voluntad ajena.

Lo que llama la atención en este desgajarse del sujeto es la profusión de imágenes que de sí misma da la voz y que tienen que ver con ciertos elementos que se consideran conflictivos en la constitución de una identidad femenina.³⁸

La carencia de una identidad fuerte puede ser vista como la posibilidad abierta a los más extraños devenires (animales, plantas, objetos, niña, asesina, víctima) como se lee en "Formas", poema en que la repetición de las construcciones disyuntivas sumadas a las hipotéticas conducen hacia una intercambiabilidad indiscutible de los sintagmas nominales.

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre lirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
tal vez oral
como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta

(*Los trabajos y las noches*)

También se tematiza el desdoblamiento frente al espejo que afecta a la mujer en la tensión entre la que es y la que los otros ven, o mejor, su propia mirada extrañante: la autocontemplación del cuerpo femenino como objeto de la mirada-deseo del hombre, o de la mirada-deseo de la muerte, una muerte lesbiana que ofrece el amor absoluto porque aniquila. El amor del hombre absorbe (vampiriza) y entonces destruye,³⁹ cuando no castiga por la ausencia.⁴⁰ Frente a ello el amor de la muerte y por la muerte promete al menos la disolución definitiva del yo y el final del sufrimiento que subyace al ansia por constituirse.

La muerte es también el cuarto estadio de la evolución de la mujer, y para Pizarnik, no es el más doloroso. La muerte, en tanto mujer, habita en el interior de este sujeto femenino y lo constituye tanto como la niña o la loba en la reversión continua de los pronombres personales que se acercan desde la tercera persona a la primera, que desdoblan la primera persona o que se

³⁷ Walter Mignolo, en el artículo "La posición del sujeto en la lírica de vanguardia", postula este reconocimiento del sujeto únicamente en la emisión de una voz, pero de una voz que no puede remitirse ya a un sujeto que no escapa de los límites de lo humano (el poeta), una de las características fundamentales de la lírica de la vanguardia.

³⁸ Para Delfina Muschietti "estos textos hablan de una manera fundacional para la poesía argentina de una experiencia: la constitución del sujeto-mujer en nuestra cultura. En: "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada", *Revista de Filología*.

³⁹ Sin ti/ el sol cae como un muerto abandonado./Sin ti/ me tomo en mis brazos/y me llevo a la vida/ a mendigar fervor. *Las aventuras perdidas*.

⁴⁰ La sangre quiere sentarse./ Le han robado su razón de amor./ Ausencia desnuda./ Me deliro, me desplumo./ ¿Qué diría el mundo si Dios/ lo hubiera abandonado así? "El ausente", *Las aventuras perdidas*.

diluyen desde la primera hacia la tercera o la segunda.⁴¹

Junto con la infancia la muerte abre el espacio de un amor próximo a la anulación del deseo, abre la puerta hacia el jardín (Edén o jardín de Alicia), rodea la soledad de un silencio de prestigio hechizante. En última instancia, infancia y muerte aparecen unidas por lo más profundo, que es una proximidad ausente: la proximidad ausente de la pequeña difunta, de lo perdido irrecuperable.

Sin embargo, con la aparición del vampiro, el jardín de la infancia se alejará cada vez más del Edén para acercarse al de Alicia en el país de las maravillas, y la poesía será también cada vez más el gran lugar de la hostilidad, de los miedos, de la muerte. Y el jardín se aleja del Edén porque la relación con la madre de la infancia se problematiza hasta que la madre se convierte en un vampiro⁴², en una entregadora, en una madre, que abandona. Por eso la memoria, que es la memoria del cuerpo⁴³ y la angustia del cuerpo que cambia,⁴⁴ es la memoria de una infancia que jugaba con disfraces y con máscaras, y es la memoria de la soledad que rodea a la niña, porque la prefigura en su aislamiento de una vez y para siempre como un destino:

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada
por la lluvia.
("Caminos del espejo III", *Extracción...*)

Lo que rodea a la infancia y a la muerte es también lo que rodea al poema, es lo que hace que la infancia y la muerte sean infancia y muerte y sean soledad; es, sobre todo, lo que hace que el poema sea un poema: el silencio.

Es por eso que el acto de la escritura aparece siempre al borde de lo que no puede ser dicho, al borde de lo sublime,⁴⁵ y también al borde del grito. El silencio es portador también de la ambigüedad que para él han rescatado las feministas: puede ser aceptación, pero puede ser también la más obstinada resistencia, el aislamiento más brutal.

En "El poeta y su poema" el silencio es el equivalente de una aventura terrible. Es lo que amenaza al poema como página en blanco (muerte) pero también el que lo conforma como poema (da vida al poema pero mata la vida fuera de la palabra: silencio hechizante) y cómo cuerpo. El hacer el cuerpo del poema con el propio cuerpo aparece como límite ideal, como utopía de escritura, también en la medida en que el desdoblamiento del sujeto que apela al estallido del pronombre personal interpela en numerosas oportunidades a la literatura misma (que entonces es vampiro, silencio, muerte, vida, olvido, memoria, etc.) en un gesto al que se

⁴¹ La muerte siempre al lado./ Escucho su decir./ Sólo me oigo. ("Silencios", *Los trabajos...*).

⁴² Sobre todo en *Extracción...*, por ejemplo, "Sortilegios": Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir...

⁴³ Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada, que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz. "Caminos del espejo XIX, *Extracción de la piedra de locura*."

⁴⁴ Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de ti. Sufro, luego no sé. En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aun tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros). "Extracción de la piedra de locura".

⁴⁵ François Lyotard ve que en esa afición fuerte y equívoca de lo sublime, en esa combinación intrínseca de placer y de pena, se dirime la diferencia entre el arte moderno y el posmoderno. El arte moderno es el que consagra su técnica a presentar lo que hay de impresentable, a hacer ver que hay algo que se puede concebir pero no se puede ver ni decir, y se constituye así sobre la nostalgia de la presencia. El arte posmoderno pondría el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su "inhumanidad". "Qué era la posmodernidad". En Casullo, Nicolás (comp). *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

pueden atribuir varias razones.

Por un lado, la constante literaturización de la vida que llevó a cabo Alejandra Pizarnik, en el curso de la cual se transformó en su propio personaje, marginal, decadente, trágico y también cómico, de poeta maldito, y la vivencia apasionada de la literatura como forma de vida, conducen a una tensión siempre irresoluta, a una tensión cuya significación y cuyo encanto profundos radican básicamente en su imposibilidad de resolución, sintética o aniquiladora.

En segundo lugar, desde algunas teorías sobre la escritura femenina elaboradas por las teóricas francesas, teorías de sesgo psicoanalítico que han sido duramente criticadas y que han mostrado sus debilidades pero que no dejan de alumbrar cuestiones interesantes cuando se las acerca a determinados textos literarios, se ha definido la escritura femenina como una escritura desde el cuerpo. Si esto parece remitir en un primer momento a la idea de que frente a la sobreestimación del intelecto desarrollada por la cultura patriarcal para la cual el cuerpo es un lastre que impide el libre desenvolvimiento del espíritu la cultura femenina rescata una valencia positiva para el elemento material por su valor generativo y por su capacidad de goce (múltiple), se trata también de algo que está un poco más allá.

Desde la posibilidad abierta por la idea de una bisexualidad, inherente a todo ser humano, que no sea ya completud y complementariedad de la pareja en la búsqueda de un ser total sino una multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo en todas las partes del cuerpo propio y del cuerpo ajeno; desde la posibilidad de una bisexualidad que no anula las diferencias sino que las fomenta, las provoca, las aumenta, la escritura llamada femenina se define como desplazamiento interminable del significado que gobierna el lenguaje situándolo siempre más allá de la lógica falocéntrica dominante y rompiendo las limitaciones de la oposición binaria (Cixous).

Sin embargo, y en tercer lugar, la aproximación de la configuración textual a la idea de una escritura corporal se venía practicando desde antes de las vanguardias, en parte por medio de la constitución del poema a la manera de un cuadro. Los poemas son también, o sobre todo, un objeto visual.

La palabra también es un espacio problemático, un lugar de lucha entre el discurso propio, que a veces no logra configurarse, y los discursos ajenos, sean aceptados (“Y no haber podido hablar por todos aquellos que perdieron el canto”), sean repelidos (“son mis voces cantando/para que no canten ellos”). Entonces también la palabra puede ser sumisión “o resistencia para un sujeto que no sólo es consciente de la tensión entre monologismo y dialogismo por la cual se constituye en palabra enunciada sino también de la violencia que anida en el lenguaje de los otros. Con las palabras se puede decir/pero también se puede ser dicha.

Peró si la palabra es rumor de muerte, porque la anuncia y la prefigura y porque él tiempo” de la escritura atenta contra el tiempo de la vida⁴⁶ la palabra también es canto, sonido contra el silencio de la muerte y recuperación de la memoria.

El poema es, por lo tanto, el cuerpo construido/ despedazado /recobrado, la patria del exiliado de la sociedad y su mesa de tortúrasela infancia y la “imposibilidad de recobrarla” la muerte y la vida, el lugar del olvido y de la constitución de la memoria, la evocación de lo conocido y la invocación de lo desconocido, el silencio y el arma contra el silencio, una voz que construye un sujeto que habla y una voz que se disuelve, salvación y angustia.

Es por eso que para Alejandra Pizarnik el lugar posible para la poesía y para el sujeto parece ser el no-lugar de los bordes difusos, la barra misma que separa y amalgama vida/ escritura, palabra/silencio, nacimiento/muerte, niña/mujer, cuerpo/letra, en el establecimiento de una tensión siempre inestable en que se asienta la búsqueda de un tercer término excéntrico, impensado.

⁴⁶ “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura , en una entrada del *Diario* que es evidentemente una literaturización de un diario.

2. Los textos del grotesco lingüístico

Si lo grotesco es la imagen de lo incompleto y de lo desarmonico, de una desarmonía de fragmentos que siente la nostalgia de la trascendencia pero sabe que la trascendencia está vaciada de sentido, podría pensarse que hay en el grotesco de obras como *Hilda la polígrafa* o *la Bucanera en Pernambuco* y *Los desposeídos entre lilas* múltiples puntos de conexión con la escritura pura que caracteriza a sus poemas.

Lo grotesco atraviesa los poemas de Alejandra Pizarnik en la niña que juega con máscaras, en la pequeña autómatas, en el cuerpo fragmentado y transformado en planta o animal, en la disolución del sujeto, en la locura. Sin embargo lo importante de la unión entre poesía y grotesco se manifestará a un nivel más profundo: en la capacidad de contribuir, en virtud de su poder extraño y extrañante, a generar una nueva visión de la realidad, visión crítica, visión desautomatizada, siempre visión de una realidad distinta que va en contra de la razón entendida como racionalidad orientada a fines y del lenguaje pensado como instrumento, espejo o cristal traslúcido, al servicio de esa racionalidad.

Hay una literatura que supo, con Alicia, atravesar el espejo para visitar un mundo invertido, que se paseó por los bordes de algún espejo cóncavo de feria,⁴⁷ que no se arrojó frente al azar de un espejo roto en que se estrella la risa como siete pedazos de cristal ensangrentado.⁴⁸

A causa de ello y de la revuelta decidida de la vanguardia contra la institución arte en su desesperado y fracasado intento por acercar la experiencia estética a la praxis vital en la anulación de la autonomía del arte pero también del servilismo realista-representacional a la sombra de los poderes “los espejos que brillaban tan dulcemente están opacos”.⁴⁹

Entonces existe otro modo de pulsar los espejos, de producir incomodidad y descentrar el lenguaje alienado, perdiendo, al borde de la angustia, lo “común” del lugar y del nombre; dejando que la “niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia” cubra su rostro olvidado con una máscara y se lance a escribir obscenidades en los territorios públicos del discurso sagrado de la patria-nación, o erija un absoluto de belleza sobre la precisión, la crueldad y la distancia, o incursione en las realidades incongruentes de personajes, que no se odian ni se aman.

En la prosa de *La Condesa Sangrienta* lo que se nos ofrece, tras una sintaxis sencilla, es la intensidad del horror, la pesadilla sonámbula de un personaje con la identidad alterada por la noche en quien se tocan hasta fundirse satanismo e idealismo. El texto más bello para las escenas más macabras es siniestro no sólo por lo que narra sino también por la distancia y la fría fascinación de quien narra.

Los poseídos entre lilas, en cambio, se presenta como una obra de teatro y se inscribe claramente en el lugar de lo grotesco desde los modos del teatro del absurdo, pero esos personajes que hablan y no se comunican, que se mueven y no van a ningún lado, hablan por momentos la prosa poética de Alejandra Pizarnik, y exhiben, tras cada broma obscena y cada maldición proferida, la gravedad y la melancolía que se tienden entre el deseo de vivir y la voluntad de protegerse contra la vida en el gesto de los que están convencidos de la inutilidad de todo.

Pero si la poesía pura operaba sobre la lengua como un conjuro mágico que sumergía las cosas en el misterio de su origen metafísico y descubría sus analogías desatando las posibilidades de semiosis múltiples o exaltaba la pura materialidad del verbo quintaesenciada en un elevado concepto de belleza, los escritos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik alteran el lenguaje desde el lugar del sinsentido, marchando resueltamente en contra de la interpretación y fabricando una erótica de la cacofonía,⁵⁰ del encuentro casual, del imperio de lo

⁴⁷ Ramón del Valle Inclán, *Luces de Bohemia*.

⁴⁸ Prévert, Jacques. “El espejo-roto”, *Paroles*.

⁴⁹ A. P: *Los poseídos entre lilas*.

⁵⁰ Satisfaciendo a Susan Sontag quien, en *Contra la interpretación*, afirmaba que “en lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte”.

sonoro no musical: una erótica del ruido.

La lógica de la polígrafa es la de la acumulación de palabras y giros idiomáticos en diversas lenguas y diversos registros que aparecen yuxtapuestos, superpuestos, interpuestos, en un caos que al mismo tiempo es ridículo. El lenguaje se desquicia, elude el dominio del hablante y cobra vida propia. En ese movimiento sus potencialidades se despliegan siguiendo la dirección del absurdo. Las palabras/y hasta las sílabas, se combinan de acuerdo con el sonido, rimas internas y aliteraciones, homofonías y compuestos que crean entes que sólo existen en la grieta del vacío abierta por el “lenguaje roto a paladas”.⁵¹

Pero si por momentos el procedimiento compositivo parece acatar la receta dada por Carroll para el *nonsense*⁵² (o la dada por los dadaístas para componer un poema, que es casi igual) en todo caso las palabras y los fragmentos de palabras que han sido introducidos en la bolsa han sido cuidadosamente seleccionados de modo tal de permitir la combinación y superposición aberrante de, por ejemplo, la fraseología y palabrería características de la constitución de la nación desde la institución escolar y de la fraseología y la palabrería prohibidas de la obscenidad.⁵³

El sinsentido delata así toda la violencia que yace escondida tras el gesto aparentemente irresponsable de una niña que juega,⁵⁴ en el doble movimiento que se imprime en la desacralización paródica y disparatada del discurso como atributo de la nación y de la cultura oficial y en la inscripción, también desacralizadora, de las malas palabras en el centro de la literatura.

El lugar común explota desde su literalidad, o su exageración, o su reubicación en un contexto insólito (tal como ocurre en el cuadro alucinado de los refranes de Brueghel). Se extraña y se desplaza desde la aceptación hacia el ridículo, y entonces puede mostrar la sinrazón que habita el discurso sensato y devela el carácter profundamente ideológico que permanece oculto tras la automatización.

⁵¹ A. P. *El infierno musical*.

⁵² Carroll: “Se comienza por escribir una frase, luego se la corta en pedacitos, se mezclan los trozos y se los va sacando de a uno, según el más perfecto azar. El orden de las palabras es completamente indiferente”.

⁵³ —Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo...

—¡Sexual!— gritaron.

—géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenua. Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales.

—¡Brave! ¡Pish! —dijo la Mame Gruau.

Desde este punto de vista el grotesco de este texto coincide con la descripción que da Bachtin del grotesco medieval por el privilegio de la mezcla de lo institucional con las funciones corporales degradadas y por el carácter festivo con que esta mezcla se efectúa (se celebra).

⁵⁴ Esta interpretación que a primera vista parece oponerse a la que ha desarrollado Miguel Dalmaroni en su tesis doctoral parte en realidad de las mismas bases y comprobaciones pero dista en el cálculo de los efectos textuales. La divergencia parece asentarse en las diferencias entre una lectura desde el grotesco que Bachtin llama modernista, marcado por la nostalgia, la angustia, el existencialismo, y una lectura desde el grotesco festivo medieval. La lectura modernista parece autorizada por la tradición en la cual se asienta claramente la poética de Pizarnik pero no puede excluirse la posibilidad de un uso irónico de la tradición, de una burla de la propia poética. De todos modos aún en ese caso el texto sería tan inocente e irresponsable como es de inocente e irresponsable el carnaval: no hay crítica al estilo moderno porque no hay distancia, pero hay una inversión efectiva de los valores que es rebelde en la medida en que es dialógico y en que su lenguaje repudia el papel de la representación y el autoritarismo del sentido (y de la interpretación) (Kristeva).

Por otra parte la asunción consciente del género menor ha sido desde el inicio una de las estrategias políticas feministas más recurrentes en contra del autoritarismo de los géneros establecidos. Es el género menor mismo el que da lugar a la posibilidad política de “iniciar, más que una guerra orgánica contra la ley, una guerrilla asistemática que no se puede atrapar —no se puede interpretar—”. Dalmaroni, Miguel. *Transformaciones ideológicas en la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik*. p. 367.

Si el lenguaje burgués es el que pone al hombre en la sensación de estar a salvo, el grotesco lingüístico es esencialmente antiburgués, porque descubre, como afirmaba Von Villiers, que “en la sintaxis viven más animales extraños que en las profundidades del océano”, y quebranta la confianza ingenua en el lenguaje como camino que conduzca a la realidad. Al destruir el habla, destruye con ella los conceptos y las cosas, y deja al lector sumido en el silencio y en la inseguridad.

Quando el lenguaje libera toda su potencia siniestra el humorismo puede ser un modo de “afirmar una rebelión superior del espíritu”, construyendo, como quería Ramón Gómez de la Serna, “un estado intermedio entre el enloquecer de locura y el mediocrizarse de cordura”.

Por eso Alejandra Pizarnik, que también se quería princesa en la torre más alta y creía que la poesía no puede desentenderse ni de su libertad ni de su verdad, expone el cuerpo y la angustia como hechos brutos y puede decir, con Kierkegaard, “entre los hombres y yo se levanta un muro de desavenencias. Ya no tengo con ellos un idioma común”⁵⁵, y puede decir, con Artaud, mientras crea un espacio de injurias entre ella y el espejo, que “me fue preciso reencontrar un cuerpo a la altura misma del absoluto e infinito dolor”⁵⁶.

⁵⁵ Kierkegaard, S. *Diario*, XV.

⁵⁶ Artaud, A. “Carta a André Bretón”.