

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**LA CONVULSIÓN ORGIÁSTICA DEL  
ORDEN: SUJETO, CUERPO Y ESCRITURA  
EN ALEJANDRA PIZARNIK Y ARMONÍA  
SOMERS**

**Núria Calafell Sala**

**Tesis dirigida por Beatriz Ferrús Antón**

**Doctorado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**

**2010**

A mi madre, porque sin saberlo plantó en mí la semilla de una feminidad sin concesiones, independiente y fuerte.

A mi padre, desde la lejanía del recuerdo.

A Oriol, por recordarme la alegría del eterno retorno.



*[Q]uiero leer aquello que, sin embargo, no está escrito,*

Maurice Blanchot: *El espacio literario*

## **I. EL PODER DE LA ESCRITURA**

*Un signo no es jamás un acontecimiento, si acontecimiento quiere decir unicidad empírica ireemplazable e irreversible. Un signo que no tuviera lugar más que «una vez» no sería un signo. Un signo puramente idiomático no sería un signo. Un significante (en general) debe ser reconocible en su forma, a pesar y a través de la diversidad de los caracteres empíricos que pueden modificarlo. De permanecer el mismo y poder ser repetido como tal a pesar y a través de la diversidad de las deformaciones que lo que se llama conocimiento empírico le hace sufrir necesariamente [...]. Al ser esta estructura representativa la significación misma, yo no puedo emprender un discurso «efectivo» sin estar originariamente comprometido en una representatividad indefinida, Jacques Derrida: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl**

Hay en esta cita del filósofo francés una idea que ha pautado todos y cada uno de los actos de lectura y escritura que permean este trabajo: el signo, por su naturaleza autorreflexiva, es aquello que posibilita el movimiento orgánico de un texto y, por lo mismo, su manipulación. Del mismo modo, el lenguaje, consolidado en su relativa autonomía, se constituye en el eje sobre el que pivota esta movilidad que, preciso es señalarlo, no solo afectará al significado general, sino también, y muy especialmente, a la estructura de las textualidades en cuestión. Y es que, como señalara Philippe Sollers por las mismas fechas en que Jacques Derrida elabora su teoría: «La escritura se cita a sí misma desdoblándose, cita su historia, sus producciones, su continuidad oculta con todas las lenguas» (1978a: 153).

Desde aquí, si escribir es abandonarse al poder de la palabra, no es menos cierto que presupone, al mismo tiempo, acercarse a aquellos territorios fronterizos en los que el peso de una alteridad amenazante se hace tan evidente como insostenible. Y no se entienda aquí la invalidación del Otro como entidad empírica, sino más bien lo contrario: aceptando que toda textualidad es un conjunto de fragmentos marcados por su doble condición liminar -significante y significativa-, por medio de la citacionalidad, la repetición, el entrecomillado y la deformación última se pretende, en primer lugar, *representar* -y subrayo el término por afinidad con el párrafo derrideano- el gesto escritural como una acción o como una ciencia que injerta, en el espacio de la página en

blanco, el conjunto de discontinuidades que lo han hecho posible en un contexto determinado.

En segundo lugar, generar una apertura desde la cual enfrentar, atravesándolo, ese Otro que todo lo contamina. ¿Cómo? Buscando lo que, en una temprana entrevista con Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta, Jacques Derrida definió como «(...) indecibles, es decir, unidades de simulacro, “falsas” propiedades verbales, nominales o semánticas, que ya no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisten, la desorganizan, pero sin constituir *nunca* un tercer término, sin dar lugar nunca a una solución en la forma de la dialéctica especulativa» (1977: 56).

Desde siempre, la escritura ha sido el foco de un sinfín de discusiones que han pretendido aprehenderla y definirla: desde el desprecio que muestra el mito griego de Theuth y Tamus (Lledó, 1991: 23-26) hasta las más cercanas reivindicaciones de Derrida (2007: 91-261), todos ellos han intentado diferentes vías de aproximación a un ejercicio que pone en relación una serie de componentes problemáticos: quién escribe y por qué, qué quiere decir y cómo, en definitiva, cuál es su espacio y en qué medida se proyecta. El presente estudio también deambula por los territorios del quién y del cómo, y lo hace enfrentándose a unos textos cuya naturaleza suscita, en sí misma, una serie de preguntas: ¿es posible esbozar una lectura literaria de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik?, ¿son sus anotaciones extrapolables a una interpretación crítica? Es más: ¿admiten la comparación con escrituras de otra índole? Y si es así: ¿desde qué perspectiva?

El análisis de uno de los artículos más significativos de la historia de la teoría literaria, antecedente de algunas de las reflexiones que posteriormente fueron desarrolladas por la misma autora, será el punto de partida esencial: desde «El sujeto en proceso» kristeviano, con su reivindicación de un sujeto que desata las pulsiones de un cuerpo en rechazo y las imprime en los límites de la escritura, se buscará trazar la parábola que convierte la cuestión autobiográfica en un ejemplo de (bio)tanatografía. Al mismo tiempo, desde *El porvenir de la revuelta* se intentará extrapolar este salto a un espacio más general de proyección escritural en el que, más que hablar de textos o textualidades, se reivindique la idea de una experiencia de los límites que *revolucione* las tres nociones que aquí pautan la dinámica de este ensayo, esto es: la de un sujeto unario y unitario, la de un lenguaje simbólico y, por último, la de una corporalidad contenida.

El segundo capítulo, «Ex-centrismos textuales», partirá de aquí para recorrer el dificultoso camino de la autobiografía en Argentina y ponerlo en relación de continuidad con una corriente igualmente marginada y devaluada por la mirada tradicional: la que habla de un estallido desbordante de la imaginación en el sustrato literario uruguayo. Desde la teoría rizomática de Gilles Deleuze y Félix Guattari -tan deudora, al fin y al cabo, del «ni / ni» con que Jacques Derrida concluía su explicación en torno a la problemática de los indecibles (1977: 57)- y con ejemplos que alternan las reivindicaciones de una voz deseosa de agradar con los modos de resistencia que un lenguaje desgarrado articula para darse a conocer, en este comienzo se configurará una lectura en paralelo a las dos textualidades que aquí me propongo trabajar con especial atención, no solo por la singularidad de sus escrituras, sino también, y muy especialmente, por la manera con que ambas juegan a velar el vacío identitario: de un lado, los cuadernos de la argentina Alejandra Pizarnik y, del otro, las tres novelas de la uruguaya Armonía Somers: *La mujer desnuda*, *Viaje al corazón del día* y *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*.

«(Ex)-timididades al descubierto: el diario y la carta como lenguajes de lo desconocido» traza, en este sentido, la continuidad necesaria para entender algunas de las dificultades que presuponen Alejandra Pizarnik y Armonía Somers como autoras, como personas y como personajes. Y lo hace recurriendo a dos modelos de escritura que, por su naturaleza especular, favorecen un cuestionamiento absoluto del «yo», en tanto que instancia figurativa o, por seguir con el juego derrideano, en tanto que unidad lingüística de simulacro. De la presencia a la ausencia, de lo propio a lo extranjero y viceversa, se retomará, además, la teoría lacaniana de lo extimo para resemantizar ese lugar otro que, en definitiva, forma parte de la propia estructura subjetiva.

En el cuarto capítulo, «Una genealogía de lo maldito: Antonin Artaud, Isidore Ducasse y la construcción poliédrica de un cuerpo» el proceso de lectura se ampliará a la revisión de dos de las figuras capitales de la literatura contemporánea: Antonin Artaud e Isidore Ducasse, alias Conde de Lautréamont. El reclamo de una escritura material que haga emerger el cuerpo del escritor y del lenguaje, así como la necesidad -de profunda huella nietzscheana- de reivindicar una experiencia dolorosa que haga trascender a la humanidad más allá de sus propios límites serán, al respecto, muy importantes para delimitar los contornos de lo que constituye la segunda de las cuestiones que aquí me planteo: cómo llenar, desde la arbitrariedad del signo, el profundo agujero de esta individualidad fragmentada y enfrentada a su propia alteridad.

Entre un lenguaje *hecho* cuerpo y un lenguaje *del* cuerpo, el capítulo siguiente, «Ese lugar de extrañeza tercera: el devenir del cuerpo femenino», trabajará las posibilidades eróticas y místicas del cuerpo pizarnikiano y somersiano para ofrecer un contrapunto genérico a todas estas cuestiones. Así, desde la articulación del cuerpo andrógino hasta la proyección de un rostro místico, pasando por la simbolización de una maternidad abyecta, por la erotización de las vestiduras y por la contemplación alquímica de un cuerpo en deshecho, las historias de estas dos mujeres escritoras mostrarán la importancia de un cuerpo que deviene superficie de posicionamiento artístico y cultural, al tiempo que genera los primeros pasos para una resistencia orgiástica y embriagadora. En esta línea, el capítulo «Ficciones de suplencia: una semántica del cuerpo pizarnikiano y somersiano» vendrá a ejemplificar, por medio de la particular cartografía de sus corporalidades, estas dos últimas cuestiones.

Por lo que se refiere al capítulo titulado «Un saber del agujero», recogerá las conclusiones diseminadas a lo largo de las páginas anteriores y tratará de responder con detalle a las dos grandes preguntas que articulan este ensayo: quién escribe y desde qué lugar, teniendo siempre muy presente que el ámbito de proyección es única y exclusivamente escritural y, por lo mismo, lúdico, azaroso y, sobre todo, desposeedor. Se analizarán, así, las nociones de subjetividad y de materialidad en relación a un nuevo concepto de creación moderna que no debe olvidar, sino que más bien debe potenciar, el sustrato de convulsión mística que, según creo, subyace en algunas de las reivindicaciones más arriesgadas de los últimos tiempos.

\*\*\*

Este trabajo se inscribe en el grupo “Cuerpo y Textualidad” de la Universidad Autónoma de Barcelona, desde donde se lleva a cabo un análisis del texto en relación con la problemática de las representaciones del género y de la sexualidad, tanto en la literatura como en otros discursos artísticos. En este sentido, pienso que el conjunto de textualidades aquí presentadas son un buen modelo de cómo la complejidad de estas cuestiones –por ejemplo, la inutilidad de los dualismos hombre/mujer, cuerpo/alma, naturaleza/cultura- suponen una llamada continua a su relectura. Además, conviene recordar que este estudio parte de uno anterior realizado dos años antes, *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*, en el que algunas de las cuestiones que aquí desarrollo con mayor detalle eran esbozadas embrionariamente.



«Inventar es un parto, se crea en el dolor y con el dolor», escribía Cristina Peri-Rossi en un artículo de homenaje a su amiga Alejandra Pizarnik. Mi propia experiencia en la redacción de este trabajo parece corroborarlo, aunque afirmarlo taxativamente es faltar un poco a la verdad. El camino ha sido largo y, en muchas ocasiones, arduo, pero siempre lleno de buenos acompañantes y mejores consejeros. Por todo ello, quisiera dedicar este ensayo a todas aquellas personas sin las cuales no sería el mismo.

A Beatriz Ferrús Antón, por concederme el privilegio de la libertad de pensamiento.

A Nuria Girona Fibla, por ejercer de contrapunto y mostrarme la importancia del límite como punto de partida.

A Meri Torras, por ponerme en contacto con la necesaria realidad y ofrecerme un lugar desde el cual partir.

A Helena Usandizaga, por permitir mi desarrollo como «pizarnikiana» contra viento y marea.

A Manuel Asensi, porque ha sabido dar nombre y cuerpo a mis deseos de sabotaje de un mundo, el de la crítica literaria, que durante largo tiempo ha languidecido en sus propios silogismos.

A ellos les debo la confianza y el amor por la literatura latinoamericana escrita por mujeres y la valentía de ejercer una mirada atética sobre cuestiones que, todavía hoy, siguen produciendo discusión.

Por último, a mis compañeras de viaje: Livia, Lidia, Sonia, Laura, Pat, Roser, Moni, Irene, Ana, Tere y Valeria.

Para todos, el poema que ha dado rostro a este trabajo:

## APORÍA DEL BAILARÍN

A Rodolfo Reyes Cortés

*Agilísimo héroe:  
tu cerviz no conoce este yugo de buey  
con que la gravedad unce a los cuerpos.  
En ti, exento, nacen,  
surgen alas posibles.*

*Narciso adolescente.*

*La juventud se ha derramado en ti  
cual generoso aceite  
y te unge los muslos  
y abrillanta el volumen de tu torso.*

*¿Qué buscas más allá  
del movimiento puro y calculado,  
del frenesí que agita el tirso de los números?  
¿Qué convulsión orgiástica se enmascara en el orden?*

*Velocidad y ritmo  
son deleitoso tránsito y no anhelado término.  
Elevas la actitud,  
el gesto, el ademán, hasta el más alto punto de la congelación.  
Y la danza se cumple en el reposo.*

*Pues el oculto nombre  
de la deidad que sirves, oh bailarín, es éste:  
voluntad estatuaría.*

Rosario Castellanos, *Al pie de la letra* (1959)

## II. EX-CENTRISMOS TEXTUALES

*La “escritura”, sí: entre otras cosas, se designaría así cierto modo de apropiación amante y desesperada de la lengua, y a través de ella de una palabra tan interdictora como interdicta [...], y a través de ella de todo idioma interdicto, la venganza amorosa y celosa de un nuevo adiestramiento que intenta restaurar la lengua, y creo que reinventarla a la vez, darle por fin una forma (en principio deformarla, reformarla, transformarla), y de tal modo hacerla pagar el tributo de la interdicción o, lo que sin duda viene a ser lo mismo, satisfacer ante ella el precio de la interdicción. Esto da lugar a extrañas ceremonias, celebraciones secretas e inconfesables. Por lo tanto a operaciones cifradas, a una palabra sellada que circula en la lengua de todos, Jacques Derrida: *El monolingüismo del otro**

### 2.1.- «El sujeto en proceso». Primer apunte kristeviano

En 1972 Julia Kristeva escribe uno de los textos más importantes para comprender la noción de sujeto. Aunque sus reflexiones se enmarcan en el coloquio organizado por el Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle sobre Antonin Artaud y George Bataille, sus novedosos planteamientos acerca de cuestiones como la vanguardia literaria, el sentido y significado de su ruptura, la *cora* o el sujeto transformado en cuerpo van a suponer un avance fundamental con respecto a lo que fue desarrollando en sus trabajos dentro del grupo *Tel Quel*, especialmente en aquellos que refieren un tipo de escritura cuya radicalidad rompe con los códigos lingüísticos y abre un espacio de cuestionamiento en el proceso mismo de su significación.

Para todos ellos aplicará una nueva ciencia, el semanálisis, y un nuevo término que trabaje sobre esta autorreflexividad, la significancia. Ambos conceptos habían sido esbozados anteriormente en «El engendramiento de la fórmula» (1969)<sup>1</sup> a propósito del

---

<sup>1</sup> Aun siendo un artículo muy importante, solo me referiré a él de pasada, puesto que la mayoría de las ideas que aparecen en él son luego tratadas en «El sujeto en proceso». Baste señalar únicamente que los dos se declaran en deuda –más o menos explícita- con el pensamiento de Philippe Sollers expuesto en *Números*, punto de inflexión no sólo para la teoría kristeviana sino también para el pensamiento de Jacques Derrida.

análisis de la categoría *texto* y de su configuración, no ya como espacio lingüístico, sino como espacio generador:

El texto no es un *fenómeno* lingüístico; dicho de otro modo, no es la significación estructurada que se presenta en un corpus lingüístico visto como una estructura plana. Es su *engendramiento*: un engendramiento inscrito en ese “fenómeno” lingüístico, ese *fenómeno* que es el texto impreso, pero que no es legible más que cuando se remonta *verticalmente* a través de la *génesis*: 1) de sus categorías lingüísticas, y 2) de la topología del acto significativo. La significancia será pues ese engendramiento que se puede aprehender doblemente: 1) engendramiento del tejido de la lengua; 2) engendramiento de ese “yo” que se pone en situación de presentar la significancia. Lo que se abre en esa vertical es la operación (lingüística) de generación del feno-texto. Denominaremos a esa operación un *geno-texto*, desdoblado así la noción de texto en feno-texto y geno-texto (superficie y fondo, estructura significada y productividad signifiante) (Kristeva, 1981: 97-98)

A pesar de apoyarse en la lengua, el texto ya no forma parte de la cadena comunicativa, pues su valor real se inscribe más allá de su superficie, en un tiempo anterior y en un escenario otro. No se trata ni de una separación ni de la creación de una realidad aparte y desvinculada, sino de una perforación del signo y de su estructura, y de una apertura al interior de los mismos para percibir aquello que se esconde en su zona generativa. Este pequeño gesto implica, de un lado, la suposición de una ante-escritura, de un algo que pre-existe en estado latente a la llegada de la escritura; y del otro, la posibilidad de ver emerger en el terreno textual (el feno-texto) el proceso de engendramiento del sistema significativo (el geno-texto). Habrá que preguntarse en qué medida puede afectar esto a la creación de una nueva subjetividad y de una nueva corporalidad, tal como se plantea en «El sujeto en proceso».

El discurso teórico que estructura este artículo se sustenta en dos corrientes de pensamiento unidas por un único referente: ambas suponen, en su tiempo, un cambio importante en la manera de entender el sujeto y su comportamiento como ente social. La primera de ellas, el psicoanálisis de Lacan, propone la existencia de un sujeto «como unidad escindida, surgida y determinada por la carencia (el vacío, la nada, el cero, según la doctrina de referencia) y en búsqueda, insatisfecha, de un imposible que representa el deseo metonímico» (Kristeva, 1975: 9). Se trata de un sujeto al que la pensadora denomina «unario» al considerar que está sometido, de un lado, a la ley del Uno, del Nombre del Padre; y del otro, a un orden social que se manifiesta a través de múltiples formas (como el Estado, la familia o el grupo al que queda adscrito) y que se realiza por

medio de una represión que instaura a un mismo tiempo la función simbólica del verbo y la distinción entre significante y significado.

Partiendo de aquí, Julia Kristeva observa la existencia de una serie de sujetos que se encaran a la barra que divide y separa, y la cuestionan, la trascienden, la rompen, incluso la destrozan, por medio de una escritura en la que se testimonian los primeros pasos de una revuelta. A ellos se acerca a través del término hegeliano de negatividad positiva, término al que concede un papel revolucionario que contrastará con la lectura que del mismo habría hecho la otra gran corriente que subyace en la base de su texto: la dialéctica marxista. Y es que, si bien este movimiento surge de la dialéctica hegeliana no es menos cierto que «el marxismo deja de lado la negatividad hegeliana que resumía la pulverización de la unidad subjetiva y su mediación hacia el orden objetivo, para solo conservar una negatividad ya deificada bajo el aspecto de “relación social”» (Kristeva, 1975: 11-12). En otras palabras, al dejar aparcada la fase en que el sujeto se fragmentaría y se convertiría en objeto, el materialismo histórico habría provocado una interpretación del sujeto-hombre como unidad intocable, únicamente en conflicto con los demás hombres o con su entorno, pero jamás consigo mismo: «sujeto opresor u oprimido, jefe o explotado o jefe del explotado, pero nunca sujeto en proceso» (Kristeva, 1975: 13), nunca sujeto en movimiento. Esto genera una serie de preguntas: ¿quién es este sujeto en proceso? ¿cuáles son sus características? ¿cómo se desarrolla?

A todas ellas pretende responder con el análisis de una serie de escritores y escrituras que van a cambiar radicalmente la forma de aprehender(se) y comprender(se) (en) el entorno:

A través de una práctica específica que toca al mecanismo mismo del lenguaje (en Mallarmé, Joyce, Artaud) o los sistemas de reproducción míticos o religiosos (Lautréamont, Bataille), la “vanguardia literaria” presenta a la sociedad –aunque sólo sea entre bastidores- un sujeto en proceso, atacando todos los *estasis* de un sujeto unario. Ataca así los sistemas ideológicos cerrados (las religiones), pero también las estructuras de dominación social (el Estado) y realiza una revolución que, distinta o hasta el presente ignorada por la revolución socialista y comunista, no por eso es un momento “utópico” o “anarquista”, sino que designa su ceguera respecto al proceso mismo que la lleva (Kristeva, 1975: 14)

Una vanguardia que no puede ni debe desgajarse de la sociedad ni de lo que ella implica –una función comunicativa del lenguaje, por ejemplo, o una red de sistemas contruidos sobre bases de carácter mítico-religioso-, puesto que de ella parte para

cuestionarla, para darle a conocer las posibilidades de lo que se esconde detrás de todo velo, en definitiva, para mostrarle todas y cada una de las escaras que hablan de una herida jamás cicatrizada: la que pone en un primer plano esa represión original construida sobre distinciones dicotómicas de la que hablan Freud y Lacan respectivamente, y que afecta a un sujeto estancado en sí mismo y en su relación con el entorno. Frente a éste, todos ellos oponen un sujeto sobre el que se manifiesta lo que Julia Kristeva ha denominado «*el proceso de significancia*», esto es, «las pulsiones y operaciones semióticas pre-verbales (lógicamente, si bien no cronológicamente, anteriores al lenguaje)» (1975: 10)<sup>2</sup>. Al aplicarlo sobre su escritura abrirán las puertas hacia una nueva lógica que tensará los límites del texto, revelando la frágil vinculación entre ellos mismos y su producto, al tiempo que desplazará su propia naturaleza escindida y la resignificará:

Esta red pulsional que se podrá leer, por ejemplo, a través de las bases pulsionales de los fonemas no semantizados de un texto de Artaud, representa (para la teoría) *el lugar móvil-receptáculo del proceso*, que toma el lugar del sujeto unario. Tal lugar, que vamos a llamar una *cora*, es la representación que puede darse al sujeto en proceso, pero no se podría pensar que se constituye de Un Corte (la castración); se dirá más bien que el proceso funciona a partir de la *reiteración* de la ruptura, de la separación: que es *una multiplicidad de rechazos (re-jets)* que aseguran la renovación hasta el infinito de su funcionamiento (Kristeva, 1975: 11)

El nuevo sujeto es, así, la representación de una *cora*<sup>3</sup>, siendo ésta entendida desde un punto de vista platónico como «un receptáculo móvil de mezcla, de

---

<sup>2</sup> En «El texto y su ciencia» anota: «Se enuncia así la posibilidad para la semiótica de poder escapar a las leyes de la significación de los discursos como sistemas de comunicación, y de pensar otros terrenos de la *significancia*» (2001a: 23). Se trata de un artículo anterior (1968), pero es bastante representativo que sea entonces cuando las posibilidades de la semiótica, relegada al análisis del signo y de la significación, sean replanteadas y superadas gracias a la aparición de la significancia como objeto de estudio. Para ello, quizá habría que advertir la lectura atenta de la teoría lacaniana, más si atendemos a la precisa definición que de la misma ofrece Manuel Asensi: «articulación entre significantes (en el algoritmo S/s) que producen efectos de significado de sentido. No se tratará de la representación de un significado por el significante, sino de la función representante que posee el significante para otro significante, de lo que en un significante hay de otro significante y de los distintos efectos de sentido que en esa presencia-ausencia se provocan» (1987: 75-76).

<sup>3</sup> Aunque el uso es distinto, me gustaría recuperar la lectura que propone Jacques Derrida del mismo concepto, puesto que lo relaciona con otra de las ideas que manejaré en este trabajo: la de la huella como tachadura de todo origen. Según el filósofo francés, es la aparición de la alteridad, de la mezcla, de la problemática del lugar como utopía y de la dualidad de los paradigmas lo que obligaría «a definir como *huella* al origen del mundo, es decir, a la inscripción de las formas, de los esquemas, en la *matriz*, en el *receptáculo*. En una matriz o en un receptáculo que no están en ninguna parte y no resultan jamás ofrecidos en forma de la presencia o en presencia de la forma, suponiendo una y otra ya inscripción en la madre» (2007: 243). Además, no hay que olvidar que Julia Kristeva coincide con su colega en la crítica a la negación platónica del ritmo democriteano inherente a la *cora*, y, de manera más sutil, en el aprovechamiento de la teoría lacaniana de la significancia en sus distintas interpretaciones.

contradicción y de movimiento, necesario al funcionamiento de la naturaleza antes de la intervención teleológica de Dios, y que corresponde a la madre: la cora es una matriz o una nodriza en la cual los elementos existen sin identidad y sin razón» (Kristeva, 1975: 64), es decir, es aquello que forma parte de un universo anterior a la palabra y a la constitución de un orden, es lo que desafía la metafísica. Apunte importante que la filósofa búlgara realiza en nota a pie de página remarcando el valor que ella le da: la *cora* se *corresponde*<sup>4</sup> con la figura de la madre y de la mujer porque según la ontología sexual infantil esbozada por Melanie Klein, ella representa «el receptáculo de todo lo que es deseable, y en particular del pene materno»<sup>5</sup> (Kristeva, 1975: 64). Y añade: la *cora* se realiza con y a través del cuerpo de la madre, pero siempre dentro de este proceso que atraviesa el corte del sujeto unario y hace intervenir en él una lógica del rechazo.

En términos psicoanalíticos, el sujeto en proceso es aquel que recupera la relación perdida con el cuerpo en el momento de la constitución de la función simbólica y, a consecuencia de ello, es quien propone un fuerte rechazo a esta última a través de las pulsiones corporales. Pero es también aquel que se remonta hacia lo que le precede, hacia ese espacio desconocido y abandonado que pertenece al afuera de su conciencia y, sin embargo, le es constitutivo: el inconsciente. En términos de dialéctica hegeliana es quien se erige en realidad concreta, sin abstracciones. En palabras de Julia Kristeva, en «abierto sobre y por la objetividad misma, móvil, no sujeto, libre» (1975: 15). Este es quizás el punto clave de la teoría kristeviana, pues lo que postula no es la muerte del sujeto o su negación –deudora de las ideas kantianas de polaridad y oposición-, sino una negatividad afirmativa<sup>6</sup>, una actividad gracias a la cual sale del encierro de la función simbólica –léase del lenguaje, de la predicación- para acceder a aquel espacio previo en el que tiene lugar el excedente del sujeto y, lo que es más importante, develarlo, darlo a conocer: «Sin duda [el término negatividad] lleva en sí la huella imborrable de la presencia del sujeto que juzga, pero tiene la ventaja de conducir esta huella y esta

---

<sup>4</sup> Más adelante, en su libro *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, será más explícita: «Platón –recordando a los atomistas- habló en el *Timeo* de una *chora*, receptáculo arcaico, móvil, inestable, anterior al Uno, al padre e incluso a la sílaba, *designado metafóricamente* como nutricio y maternal» (Kristeva, 2002: 18; la última cursiva es mía).

<sup>5</sup> La cita es de Klein.

<sup>6</sup> Para comprender mejor el significado de este concepto en relación con el materialismo hegeliano puede consultarse uno de los artículos anteriores de Kristeva, titulado «Matière, sens, dialectique» (resumido en Asensi, 2006: 417-421). Asimismo, léase también el capítulo «Una genealogía de lo maldito: Antonin Artaud, Isidore Ducasse y la construcción poliédrica de un cuerpo», donde se analiza la noción desde la perspectiva de uno de sus compañeros de *Tel Quel*, Philippe Sollers.

presencia en otra parte, allí donde una lucha de *contrarios heterogéneos* [...] las produce» (Kristeva, 1975: 17).

La idea de un sujeto unitario y pensante sugiere, en la dialéctica de Hegel, la necesidad de un contrario donde este mismo sujeto unario y enjuiciador se pierde, no para desaparecer en la nada más absoluta sino para resurgir convertido, paradójicamente, en su opuesto: es en el paso que el sujeto consciente realiza a través del inconsciente cuando ello es posible, puesto que es entonces cuando se enfrenta con su propia heterogeneidad y define la contradicción como un exterior a sí mismo que le es necesario.

En esta re-interpretación dentro del materialismo hegeliano y del psicoanálisis freudiano, la negatividad –ligada al sujeto en proceso- cobra una función especial: su fin último es captar el proceso de rechazo según el cual el sujeto experimenta con sus propios límites y entra en contacto con las constricciones de la naturaleza y de la sociedad. De ahí que Julia Kristeva advierta:

Es necesario salir de la función semiótica *verbal* hacia lo que la produce, para captar el proceso del *rechazo* que anima las pulsiones de un cuerpo preso en la red de la naturaleza y de la sociedad. Es la *gestualidad pre-verbal* la que marca las *operaciones* previas a la posición de los términos estáticos que son los términos-símbolos de la lengua y de su sintaxis (1975: 20)

Todo se concreta en un pequeño movimiento, en volver la cabeza hacia aquello que estuvo -y todavía está, pero en un exterior recuperable-, antes del advenimiento del lenguaje. A esto se refiere cuando subraya el término “operaciones” y lo vincula a la práctica psicoanalítica de análisis de las pulsiones infantiles: es en el Fort-Da del niño de pecho donde Freud habría notado el primer eslabón de la pulsión de rechazo, su primera manifestación y, por consiguiente, la más significativa. En el contacto con el pecho materno el niño experimentaría su primera escisión con respecto a sí mismo en tanto ser biológico, por lo que su cuerpo –dividido, separado, a un paso de la enajenación- se vería obligado a establecer contactos con el exterior por medio del rechazo. No se tratará, pese a lo que se pueda deducir de aquí, de una relación unívoca de ruptura, sino de una fuerte lucha del rechazo por animar las pulsiones del cuerpo que han quedado atrapadas en las redes de la sociedad –lo que Kristeva denomina el afuera de la función simbólica –también llamada función de la predicación.

La práctica literaria de un Artaud, un Mallarmé o un Bataille –y se podría añadir aquí la de una Alejandra Pizarnik o una Armonía Somers- tiene que ver con acceder a



este otro lugar y con activar el rechazo que libere las pulsiones corporales reprimidas por la función simbólica en el instante de su constitución. Y lo hace precisamente con lo que Julia Kristeva define como «el retorno de un *excedente* de rechazo legible en las modificaciones del fenotexto» (1975: 21), es decir, mediante una multiplicidad de rechazos que atraviesan la estructura superficial del texto. Lo que con respecto a Artaud se describe como “glosolalia” o “eructos” debe entenderse como un instrumento que la escritura utiliza para hacer que el sujeto en proceso llegue a ese lugar y haga legible en lo simbólico aquello que no lo es.

El texto, pues, se convierte en el otro elemento de análisis, su noción se amplía y «puede ser aplicada virtualmente a cualquier texto, literario o no literario, que lleva a cabo el trabajo de la significancia, incluido el propio lenguaje coloquial, el de la “locura”, el del niño, etc.» (Asensi, 2003: 301). Es entonces cuando las operaciones del genotexto –la estructura profunda, pero también la fase en que tiene lugar el trabajo de significancia y, en consecuencia, la posible expresión del rechazo- se despliegan sobre el fenotexto<sup>7</sup> y revelan que la «“experiencia de los límites”»<sup>8</sup> (Kristeva, 1975: 22) del sujeto solo es posible a través de una escritura que devuelve el cuerpo a su lugar original. De ahí que ésta concluya:

El rechazo, marcado en la abundancia de enunciados negativos de los *Cantos de Maldoror* o en las distorsiones sintácticas de *Un golpe de dados*, es obra de un sujeto en proceso que llega –por razones biográficas e históricas- a remodelar la *cora* de la significancia históricamente aceptada, proponiendo la representación de una relación

---

<sup>7</sup> Ambos conceptos proceden de las propuestas lingüísticas de Saumjan y Soboleva, y tienen su equivalente en las nociones de estructura profunda y estructura superficial planteadas por el generativismo. Si llamo la atención sobre este punto es porque esta disciplina va a definir al texto como algo dinámico y en movimiento, lo que la acerca a las teorías estructuralistas y post-estructuralistas que sirven de base para este trabajo.

<sup>8</sup> No es ninguna casualidad que la escritora búlgara utilice esta expresión y menos que la haga coincidir con un tipo de discurso en el que locura y literatura se entremezclan. Ya mucho antes, Michel Foucault –de una manera u otra vinculado también al grupo *Tel Quel-* había propuesto su análisis particular de Raymond Roussel y de Antonin Artaud entendiendo sus escrituras –escrituras de locura, de violencia, de corporalidad extrema, de carnalidad abrumadora- como experiencias del límite. Y había concluido: «Y como si esta prueba de las formas de la finitud en el lenguaje no pudiera ser soportada o como si fuera insuficiente (quizá su insuficiencia misma fuera insoportable), se ha manifestado en el interior de la locura –la figura de la finitud se da así al lenguaje [...], pero también antes de él, más acá, como esta región informe, muda, insignificante en la que el lenguaje puede liberarse. Y en realidad es en este espacio así puesto al descubierto, donde la literatura, primero con el surrealismo [...], después cada vez de modo más puro, con Kafka, Bataille, Blanchot, se da como experiencia: como experiencia de la muerte [...], del pensamiento impensable [...], de la repetición [...]; como experiencia de la finitud (tomada en la apertura y constricción de esta finitud)» (Foucault, 2005a: 372). También Roland Barthes incidiría en este punto al dar cuenta de los problemas de definición del texto: «Si el Texto plantea problemas de clasificación [...] es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites [...] el Texto es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.)» (2002: 75).

distinta con los objetos naturales, con los aparatos sociales y con el cuerpo propio. Tal sujeto atraviesa la red lingüística y se sirve de ella para señalar –como lo hacían una anáfora o un jeroglífico- que no representa algo real puesto de antemano y separado para siempre del proceso pulsional, sino que experimenta o practica el proceso objetivo hundiéndose en él y emergiendo de él a través de las pulsiones (1975: 22)

## **2.2.- Pliegue sobre pliegue: la re-vuelta del sujeto**

En ese primerizo artículo de 1972, Julia Kristeva planteaba embrionariamente ir más allá de la noción de texto y proponía la de una experiencia enfrentada al límite: del escritor consigo mismo, con respecto al mundo que lo rodea y, en especial, en relación a su instrumento de trabajo, el lenguaje. De esta manera, no solo era posible volver a significar las textualidades heredadas, sino que, además, permitía introducir en el ámbito de la escritura la idea de que es necesario activar y fomentar una cultura de la revuelta que contemple tanto al sujeto puesto en movimiento, como a sus medios de comunicación, sean estos lingüísticos o corporales.

Para ello, la pensadora búlgara se servía de dos corrientes ideológicas de peso considerable en el seno de la intelectualidad de izquierda que por esos años intentaba un cambio: de un lado, el psicoanálisis, que le permitía trabajar sobre el vínculo sujeto-lenguaje; y del otro, el materialismo hegeliano, gracias al cual podía trascender la abstracción previa e incidir sobre la realidad más inmediata. Contenidas ambas en el concepto de «revuelta», a medida que avanzara en su teorización y concretara su pensamiento, éste habría de ser el punto de partida de su propuesta: «[l]a *revuelta*, como vuelta-retorno-desplazamiento-cambio» (Kristeva, 1999: 16).

Procedente, según el DRAE, del latín *reuolutus*, Sonia Mattalía (2003: 19-20) ya señaló las distintas derivaciones del término: así, las indicadoras de movimiento, tales como *retorno* o *volumen* o las ligadas a acciones de la vida cotidiana, como *remover* o *revoltijo*, todas y cada una de ellas plantean el despertar a una multiplicidad de significaciones que es necesario tener en cuenta. No en vano, en su recorrido por la historia de la palabra, Julia Kristeva puede añadirle un nuevo valor: el de evidenciar la contradicción irresoluble que afecta a la configuración de todo sujeto y, en mayor medida, de toda sociedad moderna. Por eso, al poco de empezar su ensayo *El porvenir de la revuelta*, advertirá:

Se abren ante nosotros dos caminos: o bien renunciar a la *re-vuelta* y replegarse sobre “antiguos valores” o “nuevos valores” que no vuelven sobre sí mismos, que no se cuestionan, o bien retomar sin cesar el *retorno retrospectivo* para llevarlo hasta las fronteras de lo imaginable, de lo pensable, de lo sostenible, hasta la “posesión” (1999: 18; el subrayado es mío)

El fragmento no puede ser más claro ni en forma ni en contenido: la aliteración del prefijo *re-* marca un proceso de lectura que determinará el carácter procesual de todo individuo, alejado ya de cualquier viso genealógico y lanzado a una especie de vorágine (re)creadora en la que se manifestará lo que la autora define como «una *conflictividad por siempre irreconciliable*» (1999: 18), esto es, una imposibilidad absoluta de establecer vínculos –ni con Dios ni con la Nada, de ahí que este hombre moderno en revuelta permanente no tenga nada que ver, en principio, con el místico o con el nihilista (Kristeva, 1999: 18)- o de diseñar una realidad en función del destino o de la genialidad y, al mismo tiempo, una necesidad de exploración que lo hará avanzar por el filo de su propio deseo y entablar con la psicosis una relación de familiaridad.

En esta línea, hará recaer el peso de la revuelta moderna sobre el psicoanálisis, siendo ésta la teoría que mejor explica la configuración de estos sujetos. Como ella misma señala en un determinado momento, antes de que Heidegger se preguntara acerca del significado de la metafísica, Freud ya había establecido los dos tipos de negación que fundamentan la vida psíquica del individuo –«el rechazo propio de la pulsión (*Ausstossung* o *Verwerfung*) y la negación interna al juicio» (Kristeva, 1999: 22)- y las había puesto en relación de continuidad, siendo la segunda de ellas una mera transformación de la primera. Su propuesta, ubicada en el espacio intermedio entre la biología y el estudio del inconsciente, no solo habría despertado múltiples preguntas, sino que, lo que es más interesante, habría ayudado a la focalización del cuestionamiento retrospectivo –recuérdese, ese instante de interrogación, de análisis, en definitiva, de apertura crítica a la que Julia Kristeva se suma e invita a sumarse- alrededor de un único elemento: la psicosis, «esta región fronteriza del ser hablante» (Kristeva, 1999: 23) que tendrá en la escritura otro espacio de proyección. Desde aquí: «la práctica de la *escritura*, al desplegar el sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanza el sinsentido y hace manifiesta su palpitación en un orden ya no “simbólico”, sino “semiótico”» (Kristeva, 1999: 23).

Al situar a un mismo nivel la filosofía, el psicoanálisis y la escritura no solo está aludiendo a la necesidad de una lectura retroalimentada, sino que está otorgando al

oficio escritural el poder de toda ciencia de intervenir sobre la realidad. En sus propias palabras:

A través del lenguaje, y gracias a una sobrecompetencia lingüística, se obtiene una aparente regresión, un “estado infantil del lenguaje”. La *chora* semiótica, esta musicalidad infralingüística que apunta a todo el lenguaje poético, deviene la finalidad principal de la poesía moderna, una “psicosis experimental”. Quiero decir que se trata de la obra de un sujeto –pero de un sujeto en proceso–; ella logra alcanzar regiones peligrosas en las que la unidad se ve aniquilada a través del retorno a la arqueología de su unidad con el propio material de la lengua y del pensamiento (Kristeva, 1999: 23)

Un exceso del lenguaje pero también un despertar a la «musicalidad infralingüística», entre uno y otro la experiencia de una psicosis que reclama su lugar en el conflicto de la página en blanco: por ser objeto –hacia ella tiende el lenguaje poético y, por extensión, el literario–, pero muy especialmente por ser el punto de partida de un yo enfrentado a sus propios límites. Una vez más, la estructura del pliegue se abre y nos desvela que detrás de toda unidad no hay más que una multiplicidad, de igual forma que en el revés de cualquier ley late la necesidad de una trasgresión. Es este un apunte fundamental para comprender la importancia de la psicosis en la formación de las nuevas subjetividades y, más específicamente, de las que aquí me propongo trabajar: no se trata solo de estudiar la enfermedad en su sentido más analítico –aunque no es casual que ésta se caracterice, entre otras muchas cosas, por una carencia de forclusión que a nivel simbólico se traduce en una falta del significante paterno, esto es, del Nombre-del-Padre–, sino de tener en cuenta la profunda contradicción que la determina y que hace de ella la imagen de lo que Julia Kristeva definió como «(...) esta *confrontación* del hombre con la unidad o con el límite de la ley, del ser y del ello, a la que el hombre accede a través del *goce*» (1999: 24).

Siguiendo el resaltado de la autora, quisiera adelantar una cuestión que considero básica para abarcar todo su pensamiento y es que, más allá del aspecto pulsional que el concepto de goce encierra, su propia naturaleza le permite redefinirse como travesía, esto es, como aquello que conecta directamente la vida psíquica del individuo con una conflictividad que se manifiesta a distintos niveles. Por este motivo, concluirá Julia Kristeva: «en la medida en que este goce es pensado-escrito-representado, deviene *travesía del mal* y, por ende, tal vez, la manera más profunda de evitar un mal radical, la interrupción de la representación y del cuestionamiento» (1999: 24; el subrayado es mío). Como pivote de la tradición de la revuelta, su presencia

determinará el ritual conjurador de la práctica literaria, al tiempo que favorecerá el contacto con espacios distintos donde la alteridad, la heterogeneidad o la simple multiplicidad de lecturas estarán en un primer plano de significación.

Al inicio de este apartado ya adelanté que uno de los objetivos principales de la pensadora búlgara había sido franquear los límites que delimitaban al texto e introducir, en el campo analítico, la noción de experiencia: punto de partida para la lenta adquisición de un saber del sujeto sobre sí mismo, su articulación tendrá que ver con un reconocimiento del principio de placer y con una apertura hacia ese otro que «encuentra sus fundamentos antropológicos en mis vínculos con el objeto primario: la madre, polo arcaico de necesidades, deseos, de amor y de repulsión» (Kristeva, 1999: 72). En otras palabras: su eclosión revelará la incompletud del sujeto, así como la problemática de su individuación en una sociedad marcada por la desestructuración y la vorágine uniformadora de supuestos órdenes. Por otro lado, a través de ella tendrá lugar también el despertar a una conciencia infantil que contiene y actualiza en el conjunto de nuestra psique y nuestro cuerpo los traumas más recónditos:

La experiencia es, así, inseparable del deseo y del amor. En ellos y a través de ellos, [el sujeto] experimenta una *conversión*. Psicología y representación, la experiencia establece un frágil vínculo de dolor y júbilo, lazo que va del cuerpo a la idea y hace caducar las distinciones (Kristeva, 1999: 72-73)

Psicología y representación, lenguaje analítico y artístico, la experiencia toma posiciones y se revela como la única posibilidad de desestabilizar viejas fronteras: entre el dolor y la alegría, entre el cuerpo y el pensamiento o, lo que es lo mismo, entre el yo y el contexto. No se olvide que la vindicación de estas nuevas subjetividades será efectiva cuando se las relacione con los flujos sociales y materiales en los que su práctica se produce<sup>9</sup>: los casos de Antonin Artaud, Isidore Ducasse o Mallarmé, aludidos en su anterior trabajo son, al respecto, reveladores, puesto que reproducen una

---

<sup>9</sup> Como en su momento supo recordar Beatriz Sarlo, a partir de los años setenta el denominado «giro lingüístico» que caracterizó a la crítica se vio acompañado por un «giro subjetivo» que restauraría «(...) la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba» (Sarlo, 2005: 22), lo que espero no se entienda como una reivindicación de la figura autorial, sino como la vuelta hacia una primera persona del singular que tensará sus relaciones con el entorno: «El tono subjetivo – continúa explicando la argentina- marcó la posmodernidad, como la desconfianza o la pérdida de la experiencia marcó los últimos capítulos de la modernidad cultural. Los derechos de la primera persona se presentan, por una parte, como derechos reprimidos que deben liberarse; y como instrumentos de verdad, por la otra» (Sarlo, 2005: 50). Todo esto explicará la ambigüedad que, como tendremos ocasión de ver más adelante, caracteriza la recepción de ciertos géneros construidos alrededor de un yo que en el simple gesto de su escritura condensa este doble movimiento de liberación e instrumentalización.

serie de discursos que, desde una perspectiva vanguardista, se inmiscuyen en la problemática social para bombardearla.

Del texto a la experiencia, de la experiencia al sujeto, del sujeto a sus pulsiones, haciendo especial hincapié en las que asumen un compromiso con el placer y con el otro, la dinámica del pliegue me lleva a una última torsión: ¿no es acaso la resemantización del goce como travesía equiparable a la que realiza Roland Barthes a propósito del Texto?<sup>10</sup> Es más: ¿no es posible tender un puente entre la idea kristeviana de una cultura re-vuelta y la teoría rizomática expuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari? Por lo que respecta al primero, basta con recuperar su temprano artículo «De la obra al texto» (1971), donde establece una sutil distinción entre ambas nociones<sup>11</sup>, en un intento por mostrar la ausencia de la literatura que había afirmado en el célebre ensayo *El grado cero de la escritura* (1953). Mientras la primera queda supeditada al orden de un discurso y a la sistematización de unas estructuras, el segundo es todo aquello que las ataca y las invierte, pues su naturaleza es en sí misma un exceso y una ruptura, un movimiento continuo a raíz del cual se hace inclasificable, paradójico<sup>12</sup> e infinito:

El Texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto. Es más: *el Texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la *travesía* (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras) (Barthes, 2002: 75)

El significado desaparece –quedando relegado al ámbito más general de la obra y su búsqueda de representación e identidad- y el texto se convierte en algo dinámico,

---

<sup>10</sup> Sonia Mattalía planteaba una serie de cuestionamientos que concernían a la relación fabulación / experiencia, tomando como punto de partida esta problemática noción: «La experiencia desconoce el valor de los mitos y dice la verdad de la vivencia, mientras que la ficción trabaja sobre los mitos diciendo la mentira de la experiencia. Experiencias y fabulaciones devienen textos –orales o escritos- en una persistente práctica humana, el relato. Una pregunta aparece como frontis, entonces, precediendo a las que se sucederán: ¿cómo se articulan ficción y experiencia en las textualidades? O mejor: la noción de texto que ha marcado la historia de la crítica y del pensamiento último, ¿agota esta problemática relación?» (2003: 19).

<sup>11</sup> Gesto que de alguna manera había adelantado Maurice Blanchot (2004) al separar el libro de la obra: si el primero se define por lo marcado, lo conocido, lo que se deja ver; la segunda, en cambio, se presenta como todo lo contrario, pues ella es lo oculto, lo disimulado, lo que se hace presente a través de una ausencia.

<sup>12</sup> Retomo aquí el sentido que Roland Barthes da al término como aquello que está detrás de la *doxa*, de la opinión común, es decir, de todo lo que queda limitado y censurado. A propósito de esta dicotomía, es muy interesante recordar que años después, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, volverá sobre ambos puntos para ejemplificar lo que él denomina la teoría del Texto: la introducción de «un grano de deseo, la reivindicación del cuerpo» (2004: 98) como elementos que denotan un contrapunto, una experiencia más allá de las fronteras.

en el campo de reproducción de un significante que revela la ausencia de un principio y de un final, al tiempo que descubre las posibilidades de una estructura descentrada, inacabada y nunca clausurada. Por consiguiente, si a la obra le corresponde la inclusión en un proceso de filiación, al texto le es más apropiada la realización de una pluralidad estereográfica o, lo que es lo mismo, la desviación de un sistema significante a otro dominado por las particularidades de la *huella*<sup>13</sup>: «El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación»<sup>14</sup> (Barthes, 2002: 77).

Deudora de esta idea, la teoría del rizoma pone punto y final a todas estas cuestiones cuando reclama una lógica del sinsentido fundamentada en cinco principios básicos: el de conexión, el de heterogeneidad, el de multiplicidad, el de ruptura asignificante y el de calcomanía. Tal como advierten sus autores en ese libro-resumen que es *Rizoma (introducción)* (1976), no se trata únicamente de desbancar la perspectiva binarista o genealógica del ámbito interpretativo, sino que hace falta ir más allá y arriesgarse en una disolución que, pese a lo que pueda parecer en un principio, no contempla la pérdida absoluta del sentido sino su incremento:

---

<sup>13</sup> «Esta puede ser definida como un *elemento significante (forma significante) que compone el espacio del T[exto], que nunca es lo totalmente presente, que siempre está dirigido hacia (y en función de) el injerto –la escritura- y que presta su presencia al M[feta]T[exto]. Es decir, aquello «para luego», lo aplazado hasta su relación con el lector habiendo sido ya lectura, lo que después hará una fugaz composición de forma-sentido para, en otro después, desestructurarla, el círculo (del autor, del intérprete, del rapsoda platónico, del lector, del que mira) infinito del sentido que sólo más tarde acaba, puede acabar en significado»* (Asensi, 1987: 76). En un trabajo donde el juego de presencia-ausencia será llevado hasta el límite de sus posibilidades, esta distinción entre el signo y la huella tendrá su razón de ser: «El signo –continúa explicando Manuel Asensi unas páginas más adelante- únicamente deja pensar aquello que en el texto es presencia, la del significante / significado o sus variaciones, y [...] el texto sólo puede funcionar realmente en la medida en que (se) escriba (sobre) huellas, que son algo también ausente y no sólo presente: la huella deja pensar el texto en términos de presencia y ausencia a la vez» (1987: 81).

<sup>14</sup> Véase Derrida, 2007: 428-549. Frente a la idea saussureana del lenguaje como un sistema de significaciones en el que un elemento se diferencia del otro, Derrida argumentará que el significado no está presente en el signo sino que se reparte en una sucesión de significantes que ocultan sus múltiples condiciones de posibilidad: «me parece que lo que pasa «sin saberlo» -dirá más adelante, intentando aclarar un término que ha sido mal leído y peor interpretado- es siempre lo más –digamos- destacado, lo más efectivo. Y, además, es algo que no vuelve al supuesto «padre» de un texto. Este es el efecto, el único efecto efectivo, de una diseminación. Las influencias susceptibles de ser percibidas, las referencias declaradas, las deudas asumidas, los préstamos claros o fácilmente descifrables, las críticas o los desmarcajes manifiestos son siempre secundarios, son los fenómenos más «acotados»: resultan bastante superficiales y nada transformadores. Son efectos débiles porque dan prueba de un dominio o de una reapropiación. Si la historia y los análisis de los «efectos de lectura» son siempre tan difíciles es porque lo más efectivo pasa por las asimilaciones o los rechazos que yo llamaría, por analogía «primarios», por los más «inconscientes». Y por el rechazo (por ejemplo, el vómito interno, incorporativo) más, incluso, que por la asimilación. Deja marcas (más o menos diferidas) de las que resultaría precipitado, en mi opinión, pensar que son simplemente negativas o improductivas» (1997a: 76-77).

(...) captura del código, plus-valía del código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir-avispa de la orquidea, devenir-orquidea de la avispa, cada uno de estos devenires asegurando la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, los dos devenires se encadenan y se relevan según una circulación de intensidades que impulsa a la desterritorialización siempre más lejos. No hay imitación ni parecido, sino explosión de dos series heterogéneas en la línea de fuga compuesta por un rizoma común que no puede ser atribuido, ni sometido a ningún significante, cualquiera que sea (Deleuze & Guattari, 1977: 25)

Ni una relación de causa-efecto, ni una unidad partida en dos, ni un principio con su final, solo un movimiento continuo de alejamiento y acercamiento o, si se prefiere, de exclusión e inclusión: del centro al margen, y viceversa, el rizoma pone en contacto ambas realidades para separarlas inmediatamente, en un vaivén que reivindica la huella nietzscheana del eterno retorno, donde «(...) no es lo mismo o lo uno que retornan, sino que el propio retorno es lo uno que se dice únicamente de lo diverso y de lo que difiere» (Deleuze, 1998: 69). Esto explica por qué a este sistema no le corresponde significante ni significado alguno, ya que su función es perforar, liberar, transgredir y, lo que me parece más importante, descubrir el valor diferencial de toda reiteración<sup>15</sup>.

Entre la recusación o la inmersión a la falsedad que todo orden fálico contiene, este estudio tratará de enlazar estas consideraciones con la obra de una serie de voces que, desde el umbral de una experiencia en re-vuelta, enfrentan una nueva manera - rizomática en su devenir, barroca en sus excesos- de articular su propia identidad. De entre todas ellas, no obstante, haré especial hincapié en las muestras de Alejandra Pizarnik y de Armonía Somers, teniendo muy en cuenta la fractura que ambas plantean con la realidad y asumiendo la importancia que para ello dieron a una subjetividad escenificada como individuo, como cuerpo y como lenguaje. La aportación kristeviana a la problemática de la escritura, así como las múltiples lecturas asociadas a ella, convertirán estos trabajos en un referente para comprender la compleja relación entre el pronombre en primera persona del singular y un texto que canaliza el sistema de producción simbólico propio de la literatura.

---

<sup>15</sup> No está de más adelantar aquí el peso que esta idea tendrá para la configuración de la teoría preformativa de Judith Butler quien, en el prefacio de *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* se pregunta acerca de la validez de su aplicación a la cuestión del género y concluye: «la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente» (Butler, 2001b: 15).



## **2.3.- Desde la otra orilla: el devenir de una escritura ex-céntrica**

*Vivirá entre nosotros ochenta años,  
pero siempre será como si llega  
hablando lengua que jadea y gime  
y que le entienden sólo bestezuelas.*

Gabriela Mistral: «La extranjera»

Se puede ser extranjero de muchas maneras: por hablar una lengua distinta, por tener un lugar de origen diferente al espacio que se habita o simplemente por poseer un sistema cultural otro, pero casi siempre por la huella de una alteridad amenazante y peligrosa que quedará grabada en el cuerpo como seña de identidad<sup>16</sup>. En un simulacro de diálogo, la voz poética de este breve texto de la chilena Gabriela Mistral –del que aquí solo reproduzco algunos versos- relata la historia de un extrañamiento múltiple: el que ella misma experimenta con respecto a la recién llegada -«Habla con dejo de sus mares bárbaros, / con no sé qué algas y no sé qué arenas» (vv. 1-2; en Mistral, 2005: 177) nos dice nada más comenzar-, el que transforma un territorio que se cree propio en algo desconocido -«En huerto nuestro que nos hizo extraño / ha puesto cactus y zarpadas hierbas» (vv. 5-6; en Mistral, 2005: 177)- y el que sufre la protagonista, encarcelada en ese «siempre» que pretende inmovilizar el acontecer temporal en una suerte de repetición unívoca y que, paradójicamente, acaba convirtiéndolo en la única línea de fuga para su individualidad.

Si bien el objetivo último de la voz poética parece ser el rechazo de la extranjera, abandonada así a un lugar de marginación no deseado, lo cierto es que la mención a ese instante temporal –excesivo en su reiteración- dará lugar a una apertura por la cual el cuerpo, el lenguaje y la propia figura subjetiva experimentarán un importante repliegue: el lenguaje se desbordará en un primer pliegue corporal que lo desterritorializará y, al

---

<sup>16</sup> Por este motivo, tiene razón Julia Kristeva cuando, tras repasar la polisemia del término, destaca el valor especular que descansa en su uso –y abuso-: «Vivir con el otro, con el extranjero, nos enfrenta a la posibilidad o la imposibilidad de *ser otro*. No se trata simplemente –humanísticamente- de nuestra aptitud para aceptar al otro, sino de la de *colocarnos en su lugar*, lo que equivale a pensarse y a hacerse otro a sí mismo. En «Yo es otro» (*Je est un autre*) de Rimbaud no era sólo la confesión del fantasma psicótico que acecha a la poesía. La palabra anunciaba el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser extranjero y de vivir en el extranjero, lo que prefiguraba el arte de vivir de la era moderna, el cosmopolitismo de los desollados» (Kristeva, 1991: 22-23). Aunque escrita a finales de los años ochenta, sorprende la actualidad de dicha reflexión, y más si tenemos en cuenta los cambios producidos a nivel mundial respecto a la tipificación y la estigmatización de esta figura.

mismo tiempo, el cuerpo insinuará en su interior el estrecho nexo con el mundo animal, a raíz del cual el sujeto será reterritorializado en una esfera distinta<sup>17</sup>. De una esfera de ex-tranjerismo a otra de ex-centrismo, la dinámica del pliegue reclama su lugar en la cadena interpretativa de un trabajo que tiene entre sus objetivos principales reivindicar la huella del exceso en una serie de escrituras relegadas y, por ello, constituidas en textualidades al margen. Por eso, propongo continuar con un rápido repaso al concepto.

En su ya clásico estudio sobre Leibniz y el Barroco, Gilles Deleuze adivinaba el poder del pliegue como representación de un período abierto a las posibilidades del infinito: siendo la imagen que mejor sabía captar el movimiento de apertura propio de la estética del momento –pues es entonces cuando «[e]l arte, en su totalidad, deviene *Socius*, espacio social público» (Deleuze, 2004: 157 y 159)-, su ambigüedad le permitía adquirir una nueva significación, a partir de la cual reivindicar «(...) una unidad de las artes como *performance*, y atrapar al espectador en esa misma *performance*» (Deleuze, 2004: 159). En otras palabras: el pliegue, en su doble juego de devenir-determinar, contraer-dilatar, comprimir-explotar, se revela como el mecanismo que mejor expresa la unión paradójica de dos elementos separados entre sí por esta «línea de inflexión» que, continuando con el filósofo, «es una virtualidad que no cesa de diferenciarse: se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia, cada cosa en su lado» (2004: 50). Alma y materia, sujeto y lenguaje, vida y literatura, la conjunción que separa también diferencia, pero lo hace instalada en una continuidad que niega el retroceso y *afirma*, en cambio, la repetición de lo diferente.

Llegados a este punto, no quisiera avanzar sin detenerme en el subrayado, puesto que no se trata de reproducir la oposición binaria que tradicionalmente enfrenta la afirmación a la negación, sino de ver cómo la negatividad que se desborda en el exterior de la página en blanco no es más que la representación de lo que se insinúa en su interior: la afirmación. Una vez más, el eco kristeviano resuena con fuerza, aunque con un importante matiz: mientras para la búlgara la expresión de un excedente de rechazos (el geno-texto) en la estructura superficial del texto (el feno-texto) tiene que ver con un ejercicio dialéctico de enfrentamiento con la propia heterogeneidad y de definición externa de una contradicción, para el francés se relaciona más bien con el descubrimiento de la negatividad en el antes y el después de lo positivo. En este sentido,

---

<sup>17</sup> De hecho, como ya advirtiera Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, al extranjero se lo asocia con el cambio y la mutación: «En mitos, leyendas, cuentos folklóricos e incluso en la literatura en general, el «extranjero» aparece con gran frecuencia como el «destinado a sustituir» al que rige, domina o gobierna un país o lugar» (2008: 208).

cuando reconoce en el pliegue el motor de la diferencia, lo hace pensando en el concepto nietzscheano del eterno retorno que, cabe recordar, «(...) «acerca al máximo» el devenir y el ser, afirma lo uno del otro» (Deleuze, 1998: 261)<sup>18</sup>:

Afirmar sigue siendo valorar, pero valorar desde el punto de vista de una voluntad que goza de su propia diferencia en la vida, en lugar de sufrir los dolores de la oposición que ella misma inspira a la vida. *Afirmar no es tomar como carga, asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive.* Afirmar es aligerar; no cargar la vida con el peso de los valores superiores, sino *crear* valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida la ligera y la activa. Hablando con propiedad, *sólo hay creación en la medida en que, lejos de separar la vida de lo que puede, utilizamos el excedente para inventar nuevas formas de vida* (Deleuze, 1998: 258; el último subrayado es mío)

Se crea en la diferencia y en el exceso, pero también en el límite de un poder que reclama al cuerpo como eje de actuación: ¿no fue acaso la pregunta de Spinoza acerca de lo que podía el cuerpo lo que hizo avanzar a las ciencias y a la filosofía? De hecho: ¿no es el interés por ver de qué es capaz un cuerpo y cuáles son sus fuerzas el tema central de toda la filosofía nietzscheana? Entendido como un elemento fruto del azar, su naturaleza múltiple –entre la biología y la química, entre lo social y lo político, entre lo cultural y lo lingüístico- hará de él el espacio adecuado para la confluencia de dos fuerzas desiguales que chirriarán en su puesta en contacto.

Desde aquí, y volviendo una vez más al poema de Gabriela Mistral, quiero resemantizar el significante «extranjero» desde una doble y paradójica perspectiva: en primer lugar, porque a través de una valoración meta-literaria, la extranjera del poema podrá verse como la imagen simbólica de todo un colectivo de mujeres que pugnan por salir del encorsetamiento al que son sometidas al querer dedicarse a la escritura – obligadas a caminar por el lado opuesto, ni muy cerca ni muy lejos del centro, sino rodeándolo, siempre en la frontera pero sin pensar en franquearla. En segundo lugar, porque su potencia como máscara acaba convirtiéndose en un arma de doble filo que las escuda y al mismo tiempo las encarcela. Como extranjeras que se enorgullecen de serlo

---

<sup>18</sup> No me detendré en ello, pero es importante tener en cuenta que, aunque ambos parten de dos pensamientos enfrentados –pues Nietzsche fundamentó toda su obra en un enfrentamiento: con los antecedentes, con los contemporáneos, en definitiva, con todo aquello que negara la vida en su esencia-, en sus trabajos supieron encontrar nexos en común que aún hoy pueden sorprender. Esto se observa sobre todo en el caso de Julia Kristeva: lectora atenta del hegelianismo que reaparece en el contexto crítico francés de los años cincuenta y sesenta, su vinculación al grupo *Tel Quel* la llevará también a una refundición de los postulados nietzscheanos: «la crítica de la noción de sujeto, la crítica de la oposición entre verdad y apariencia, la crítica de la intencionalidad como fuente plana y unitaria de las acciones, la crítica del nihilismo» (Asensi, 2006: 240).

–pues es a través de esta andadura *aparte* que muchas de ellas encuentran el camino hacia una creación novedosa-, al final acaban experimentando en sus propias carnes la obturación externa de su vida literaria o artística en una biografía tormentosa y «rara». En este sentido, acierta Sonia Mattalía cuando señala el papel que en ello habrían de jugar los organismos de poder: «La institución cultural las presentó como “casos” y, si las incluyó en su canon, fue usando sus biografías “defectuosas” para explicar el sentido de sus obras y colocarlas en un espacio institucional excéntrico. *Rarezas* que difuminaron la potencia disidente de sus escrituras» (2003: 147)<sup>19</sup>.

Si a ello se añade que América Latina nace, como explica Carmen Perilli, de la violencia colonizadora y del deseo hegemónico de fijar una sola imagen (Domínguez & Perilli, 1998: 9-10), el problema se complica:

Si partimos de la idea de que el discurso literario es por naturaleza un modelo de transgresión [*sic*] –explica Nora Domínguez en sus «Reflexiones finales. Acerca de la crítica» que cierran la compilación *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina-*, si a esto le agregamos la idea de que la literatura latinoamericana siempre se produce como un desvío de los modelos europeos y si además afirmamos que la escritura de las mujeres se sostiene por una revisión permanente del canon y del orden patriarcal, estamos engordando la bolsa de la resistencia a través de generalizaciones y totalizaciones que conducen al mismo tiempo a la totalización de la resistencia y a la reducción de su carácter polémico y crítico. No se trata de suprimir sus posibilidades e inscripciones sino de interrogarlas en sus límites, en sus condiciones históricas de producción y de lectura (Domínguez, en Domínguez & Perilli, 1998: 207)<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Es curioso descubrir en la literatura decimonónica hispanoamericana la existencia de una recopilación que, bajo el marbete de *Los raros*, ensayará una primera aproximación textual a algunas de las figuras menos conocidas o peor consideradas del panorama literario del siglo XIX. Realizada por Rubén Darío en las postrimerías del siglo XIX y publicada en los primeros años del siglo XX, se marcará como objetivo «el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de la belleza» (Darío, 1999: 6), por lo que la selección de nombres se verá supeditada a un criterio estético que, si bien puede parecer discutible, permite la convivencia de Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, El conde Matías Augusto de Villiers de l’Isle Adam, León Bloy, Jean Richepin, Jean Moreas, Rachilde, George d’Esparbés, Augusto de Armas, El conde de Lautréamont, José Martí o Eugenio de Castro.

<sup>20</sup> Mágina Russotto se suma a estas voces críticas cuando exige tener en cuenta «(...) la falta de homogeneidad en la situación sociocultural de la mujer, en un continente a su vez lacerado por la heterogeneidad de sus estructuras políticas y sociales, y por sus múltiples tensiones étnicas y culturales» (1993: 23).

En efecto, en los albores del siglo XX<sup>21</sup> se produce el ingreso definitivo de la mujer en el campo social e intelectual latinoamericano<sup>22</sup>. Lo que en el siglo anterior se había manifestado en pequeñas incursiones, se convierte en una realidad insoslayable a medida que aumenta el número de escritoras y sus obras se comercializan. Se trata de un lento y progresivo movimiento, gracias al cual la mujer va avanzando posiciones como sujeto social, consumidor y lector, al tiempo que va penetrando con mayor o menor fortuna en ciertas esferas de profesionalización para, desde las mismas, generar sus propios sistemas de producción: «Se reúnen en el combate contra los discursos homogeneizadores, fracturándolos, para iluminar el valor de la diferencia y la resistencia de la alteridad» (Perilli, en Domínguez & Perilli, 1998: 11).

Nuria Girona ha explicado la constitución de este espacio otro como consecuencia de la modernidad. Observando el desajuste cronológico que afecta a la interpretación de muchas de las escritoras del momento, adscritas a la estética modernista<sup>23</sup> a pesar de que por sus planteamientos, rupturas y aportaciones se presentan más cercanas a los movimientos de vanguardia emergente, concluye:

---

<sup>21</sup> 1880 es la fecha que muchos estudiosos del período dan como inicio para el estallido de la modernidad: «Los procesos de modernización, la progresiva profesionalización del intelectual, la entidad que van adquiriendo nuevos sujetos sociales, la difusión de procesos de alfabetización que garantizan en breve tiempo la consolidación de una cultura escrita que ya no es fácilmente discernible –aunque quiere serlo– en popular y alta, la “mundialización” de los procesos culturales, van creando las bases de la nueva experiencia que señala su origen en esas décadas y que vivirá su proceso de radicalización con las vanguardias históricas» (Montaldo, 1994: 13).

<sup>22</sup> Carmen Perilli, en cambio, entiende que la consolidación no se produce hasta la segunda mitad del siglo XX: «(...) las mujeres se reconocen protagonistas de la república de los sueños que es la literatura; anudan familias y naciones; valoran la letra mínima, firme y sutil tejido de una historia que, escondida, se desliza en los bordes de las cartas; la musicalidad de las canciones; la letanía de recetas y fórmulas; la sabiduría del rumor y el susurro; los saberes del cuerpo. Estrategias de la prolongada guerra por la posesión de las palabras; “tretas del débil” las llama Josefina Ludmer; juegos entre el decir y el no decir; el saber y el no saber, que corroen las relaciones de poder desde los intersticios» (en Domínguez & Perilli, 1998: 11). Si bien me adscribo al análisis que propone –tanto o más simbólico que los textos a los que sutilmente alude–, no quiero dejar de poner en práctica el cuestionamiento absoluto al que se refieren Nora Domínguez o Márgara Russotto. En este sentido, aunque mi hipótesis de partida es la interpretación al margen de una serie de escrituras *aparte*, no por ello me olvido de las trampas que esconde una lectura de este tipo: ¿qué significa caminar por el borde? ¿dónde situarlo: en relación al sujeto, al lenguaje, al cuerpo, a la propia historia socioeconómica y cultural? ¿marginal implica singular? Y retomando las ideas de Perilli: ¿no es la lectura al margen una nueva estrategia en esta «prolongada guerra por la posesión de las palabras» y, como tal, una nueva forma de caer en el centralismo del que tanto pretende desvincularse?

<sup>23</sup> Un ejemplo de la dificultad del nombre con el que muchas autoras son definidas es el que da Tina Escaja: «Entre las autoras que en su momento fueron admitidas por la crítica oficial del modernismo se encuentran María Eugenia Vaz Ferreira (Uruguay, 1875-1920), María Enriqueta (México, 1872-1968) y Juana Borrero (Cuba, 1877-1896). El principal grupo posterior, integrado por Delmira Agustini (Uruguay, 1886-1914), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938), Juana de Ibarbourou (Uruguay, 1895-1979) y la Premio Nobel Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957), ha sido mayoritariamente clasificado como grupo *aparte*, a modo de “apéndice” del movimiento modernista, esto es, aparecen en la sección “postmodernista” y, con frecuencia, en un subgrupo de escritura comúnmente adjetivado como

(...) la modernidad en América Latina supone la emergencia de espacios literarios y culturales en donde se observa la presencia de sistemas paralelos, que generan producciones variadas e interconectadas y que se dirigen a distintos públicos, no todos recogidos en las etiquetas de modernismo, vanguardismo o regionalismo. Constituye, en este sentido, un momento inaugural literario, pero también un momento inaugural en la construcción de subjetividades, en el diseño de identidades individuales, locales o continentales y en el diseño de identidades alternativas, basadas en el reconocimiento del deseo más que en pactos culturales (2005: 29)

Inscritas en este instante crucial, las mujeres toman la palabra e, instrumentalizándola, empiezan a construir sus propias identidades al margen. La heterogeneidad se erige en realidad, pero desde la clase dominante se desvía por medio de una extrema polarización que las convierte en seres *dentro* o *fuera*. La clase social, la educación recibida, la ocupación y otros muchos elementos se revelan entonces como partes de un intenso diálogo con el campo intelectual, hasta el punto de que tal estratificación deviene en algunos casos estrategia de resistencia y de reivindicación. Desde aquí, Sonia Mattalía propondrá una nueva división:

las *señoritas díscolas* –Teresa de la Parra, Victoria Ocampo, María Luisa Bombal- que cuestionan, desde una ironía cargada de cosmopolitismo, el lugar que su propia clase les ha reservado, y las *trabajadoras esforzadas* –Alfonsina Storni o Gabriela Mistral- provenientes de las clases medias y obreras, que se van desplazando hacia la radicalización feminista (2003: 146)

Entre unas y otras, la distancia que en el visionado masculino media entre *la poetisa* o *maestra* –la efusiva e hipersensible que canta el amor, al tiempo que define unos valores éticos y estéticos trasnochados y unos fundamentos sociológicos concretos (Sarlo, 1988: 71)- y *la mujer* –la que, aún escribiendo, no abandona jamás el lugar que tradicionalmente le corresponde-; o, en un orden más general, el punto de inflexión que inmoviliza al sujeto femenino en un lugar de anormalidad «que anula, o por lo menos matiza, las divisiones de clase en sentido tradicional, en aras de una misma imposibilidad que las unifica: la de no poder trascender en ninguna de las órdenes jerárquicas de la sociedad» (Russotto, 1993: 26).

En el caso literario, esto adquiere especial relevancia cuando la focalización se desliza hacia la biografía y, más aún, hacia lo que hay en ella de rareza, produciéndose así lo que Eleonora Cróquer ha definido como «una especie de economía textual en la

---

“femenina”» (2001: 4). No obstante, en esta larga enumeración de nombres, sorprende la ausencia de algunas voces que no sufrieron esta adjudicación. A continuación se proponen algunas explicaciones.

cual *escritura* y *biografía* ocupan lugares no tanto intercambiables cuanto *simbióticos*, y una *actitud* entre mitificante y suspicaz que no permite siquiera establecer esa, aunque falsa, convención de la “objetividad” crítica» (2000a: 15). Alfonsina Storni y su suicidio, Delmira Agustini y el asesinato a manos de su marido, Gabriela Mistral y su androginia, Rosario Castellanos y su muerte por electrocución, Alejandra Pizarnik y su vida atormentada o Armonía Somers y su silencio personal, la conjunción que une y separa establece una diferencia en negativo que es preciso bombardear. No se trata ya de seguir aumentando las combinaciones binarias, sino de avanzar un paso más e instalarse en un tercer espacio que *todo lo puede*. En palabras de Nora Domínguez, se trata de no caer en ese doblez crítico que, como ella misma reconoce,

[insiste] (...) en ver en la literatura escrita por mujeres, objeto privilegiado de los estudios de género, un discurso de doble voz que, por un lado, apunta hacia un diálogo obediente con los procedimientos literarios dominantes, como un modo de respeto hacia sus normas y una posibilidad de inserción en los límites de la institución y, por otro, intenta distorsionar o alterar esos procedimientos en algunas de sus marcas (1998: 198)

Propongo comenzar, pues, con un análisis textual que difumine las fronteras discursivas y genéricas entre los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, las tres novelas de Armonía Somers: *La mujer desnuda* (1950), *Viaje al corazón del día* (1986) y *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), y un conjunto de textualidades que caminan junto a ellas. Teniendo muy presente el lugar de extrañeza que todas ocupan dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XX, en las páginas que siguen intentaré dibujar un recorrido de lectura que no descuide –antes bien, potencie– el carácter heterogéneo y múltiple de toda condición liminar.

## **2.4.- «En mi comienzo está mi fin»<sup>24</sup>: la (bio)tanatografía como fundamento de escritura**

(...) «escribirse» sería gritar la parábasis y no conjurar su efecto, mientras que «escribir» sólo alentaría un rumor. La muerte y el vacío han quedado enroscados en el corazón del relato autobiográfico, materializados en la «prosopopeya del nombre y de la voz, Beatriz Ferrús Antón: «Escribirse como mujer: autobiografía y género»

Dice el tópico que las mujeres solo saben hablar de sí mismas porque carecen de un espacio exterior en el que poder desenvolverse como individuos. Su lugar,

---

<sup>24</sup> Tomo la expresión de Victoria Ocampo (1991: 20).

enmarcado en las cuatro paredes de una casa, ha sido siempre el lugar de la cocina, de las tareas del hogar, de la memoria heredada generación tras generación, por lo que sus incursiones en la esfera de lo público y literario, continúa el mito, se han visto empañadas por la experiencia de esta realidad de lo propio, íntima y personal.

Ante tal argumento, una no puede dejar de indagar el resquicio por el cual se diluye en una lectura *otra*, aquella que aún admitiendo el destino de autorreflexión y descubrimiento que se esconde tras la escritura femenina, reivindica la posibilidad de «[o]tro modo de ser humano y libre», tal como pidió la mexicana Rosario Castellanos<sup>25</sup>. Formulado de otra manera: ¿no es acaso la tendencia a lo supuestamente autobiográfico una forma de apropiación y revisión del discurso escrito, tan público, tan masculino? y de ahí: ¿no es posible leer esta propensión como una estrategia más de ocultamiento que, en su trayectoria, sacude sus fundamentos y los ofrece en carne viva, no para conjurarlos sino para revelarlos y denunciarlos? Como en su momento supo adelantar Sonia Mattalía en relación a «[l]a llevada y traída *experiencia de las mujeres*»:

se desustancia no tanto por su generalidad sino por su carácter axiomático: no cuestiona ni la noción misma de experiencia ni sus modelos de representación y afirma que cualquier sujeto atribuido –supongamos, *mujer*- experimenta cosas en virtud de tal atribución [...] La requisitoria de “tener experiencia como mujer” se relaciona así con el destino de una anatomía, o con identidades construidas o, simplemente, con el paso del tiempo que autoriza su adquisición (2003: 22)<sup>26</sup>

Aranzazu Usandizaga recupera el concepto de “retórica de la incertidumbre” para poder explicar el acceso problemático de la mujer al orden de lo escrito y, más concretamente, al de lo autobiográfico. Según ella, a través de diferentes culturas la autobiografía femenina se ha caracterizado por una expresión llena de dudas, de inseguridades y de indecisiones, que se limitarían a traducir la fuerte tensión a la que se

---

<sup>25</sup> Se trata del penúltimo verso de «Meditación en el umbral», especie de poema-bandera con el que la escritora y embajadora de México en Israel se cuestionó acerca de este papel liminar que al sujeto femenino le ha tocado jugar a lo largo de siglos de historia y de literatura: «No, no es la solución / tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi / ni apurar el arsénico de Madame Bovary / ni aguardar en los páramos de Ávila la visita / del ángel con venablo / antes de liarse el manto a la cabeza / y comenzar a actuar. // Ni concluir las leyes geométricas, contando / las vigas de la celda de castigo / como lo hizo Sor Juana. No es la solución / escribir, mientras llegan las visitas, / en la sala de estar de la familia Austen / ni encerrarse en el ático / de alguna residencia de la Nueva Inglaterra / y soñar, con la Biblia de los Dickinson, / debajo de una almohada de soltera. // Debe haber otro modo que no se llame Safo / ni Mesalina ni María Egipcíaca / ni Magdalena ni Clemencia Isaura. // Otro modo de ser humano y libre. // Otro modo de ser» (1985: 73).

<sup>26</sup> En este sentido, pienso que la relectura de los textos kristevianos sigue siendo, a día de hoy, gesto ineludible para quien pretenda acercarse a ciertos trabajos que, más allá de la cuestión genérica –en el sentido de *gender*–, plantean una reestructuración de su subjetividad y del espacio por el que ésta se mueve.



ha visto sometida la mujer a raíz de su deseo de penetrar en un espacio prohibido. Circulando entre la necesidad de recreación y el miedo a alejarse de los modelos femeninos impuestos en el ámbito sociocultural, su identidad se define a partir de una paradoja y «de un complejo juego de negociaciones entre el deseo femenino de autoexpresión siempre camuflado, a menudo camuflado incluso de quien escribe, y el poder» (1993: 179). Una vez más, el doblez se impone y marca una pauta de lectura que, si bien aquí se concentra en las posibilidades femeninas de lo autobiográfico, en otros contextos se generaliza a todo el ejercicio escritural: ¿cómo entender, si no, la sencillez analítica de un texto como el de Helena Araújo, quien ve en la escritura femenina «(...) una doble paradoja: encerrarse en el narcisismo y la banalidad a cambio de un falso bienestar, o renunciar a sus ambiciones personales a cambio de aprobación social» (1989: 17)<sup>27</sup>?

Esto es así porque, como ya apuntara Paul de Man en su momento, el problema de la autobiografía tiene que ver con el problema más general de la escritura, o, lo que es lo mismo, con la dimensión metafórica referida al sujeto y al lenguaje. Basándose en trabajos anteriores en los que la búsqueda mimética de un referente y el rastreo exhaustivo de una verdad –en su cronología, en su historia vital– habían derivado en una interpretación cognoscitiva y objetiva de lo autobiográfico<sup>28</sup>, el crítico propondrá

---

<sup>27</sup> El antecedente más claro, al menos en lo que al discurso autobiográfico se refiere, hay que buscarlo en el pionero trabajo de Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation* (1987), donde la autobiografía escrita por mujeres se definía como «una especie de doble hélice de la imaginación que conduce a una doble voz estructuradora del contenido y la retórica» (1991: 99).

<sup>28</sup> No es mi propósito reincidir en la problemática de la autobiografía ni volver sobre la consabida separación en las tres etapas constitutivas –para una buena exposición de los mismos está el ya clásico monográfico preparado por Ángel G. Loureiro (1991)–. Lo que aquí me interesa es señalar aquellos antecedentes que de manera directa o indirecta favorecieron la aparición de algunas de las voces contemporáneas más acordes con la lectura que pretendo dar de los *Diarios* pizarnikianos.

Dejando de lado los estudios pioneros de Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, y de George Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», es Philippe Lejeune quien marca un punto de inflexión al hacer coincidir la tríada autor-narrador-personaje bajo lo que él denomina la «identidad del nombre» [«*identité du nom*» (1975: 26)]. Afirmada a través del «pacto autobiográfico» y contractual que autor y lector establecen en un primer momento, tal identidad queda definitivamente fijada en el texto gracias a la impronta de una firma que es vista como garantía de autenticidad: «Las formas del pacto autobiográfico son muy diversas: pero todas manifiestan la intención de honrar su *firma*. El lector podrá dudar del parecido, pero jamás de la identidad. Es bien sabido cuánto se aferra cada uno a su nombre» [«*Les formes du pacte autobiographique sont très diverses: mais toutes, [sic] elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom*» (1975: 26)]. No se trata únicamente de que firma y nombre propio se confundan, sino de que ambas quedan supeditadas a una realidad fuera del texto, más cercana a lo legal que a lo literario: «En los textos impresos, toda la enunciación está a cargo de una persona que acostumbra a poner su *nombre* en la portada del libro, y en la página, encima o debajo del título del volumen. Es en ese nombre donde se resume toda la existencia de lo que se llama *autor*: única señal dentro del texto de un más allá del mismo, que envía a una persona real, la cual pide así que le sea

desandar el camino, y entenderá el proyecto como una ilusión referencial, sostenida sobre una estructura especular que deja de lado la voluntad totalizadora de reproducir por entero una vida e inaugura, en cambio, la posibilidad de una ficción –entendida como la ausencia de relación entre enunciado y referente- y el descubrimiento de un entramado topológico.

Su pregunta inicial: «¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?» (De Man, 1991: 113) es muy significativa. Según la concepción tradicional, la autobiografía es entendida como la búsqueda de una mismidad por parte del sujeto a partir de una doble representación: la de la propia vida en la escritura y, a la inversa, la de la escritura en la vida. Para que ello sea posible, se presupone la existencia de una estructura representacional en el seno de ambos sistemas, de manera que el lenguaje, en última instancia el que posee la capacidad del reflejo, de la figuración y de la reflexividad, asegura no solo la repetición de vida y escritura en la espiral de la representación, sino la *supervivencia* del efecto autobiográfico.

Y subrayo especialmente el término porque al mismo tiempo traza el recorrido de un fracaso, al revelar que tras la narración de la vida de uno mismo se esconde el deseo de dotar de presencia aquello que carece de ella: el yo y, junto a él, la vida dejan de ser puntos de partida y se convierten, con todas las paradojas que ello conlleva, en el punto de llegada. Por eso Paul de Man afirma que el tropo que informa la autobiografía es la prosopopeya, «la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar» (De Man, 1991: 116). Aunque ello suponga tener que aceptar el carácter indecible de la distinción entre ficción y autobiografía, y, en consecuencia, tener que abandonar la conciencia de una línea divisoria para abrazar un contexto de fronteras difusas y de situaciones aporéticas. El sujeto que, encarado frente al espejo, se desdobra en narrador y personaje es también el que queda atrapado en el engaño de un

---

atribuida, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito» [«Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que ce résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'*auteur*: seule marque dans le text d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit» (1975: 22-23)]. Partiendo de esta premisa incompleta, Paul de Man, Jacques Derrida y Roland Barthes construirán todo un edificio teórico sustentado en la falta y el vacío.

reconocimiento que es impostación y desfiguración. Por lo mismo, el cuerpo que perfora la letra impresa y decide gritar su identidad es el mismo que acaba convirtiéndose en un tropo más, en un enmascaramiento.

Nora Catelli (1991, 18-19) ya adelantó que la insistencia demaniana en resaltar la naturaleza sustitutiva de la prosopopeya obedece a una voluntad de reflexión que abarcaría el campo mucho más amplio de la retoricidad y la figuratividad del lenguaje. Cuando en *Alegorías de la lectura*, y a propósito de las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau, De Man anota: «La escritura incluye siempre el momento de la desposesión a favor del arbitrario poder del juego del significante y, desde el punto de vista del sujeto, éste solo puede ser experimentado como un desmembramiento, una decapitación o una castración» (1990: 335), está poniendo de manifiesto la imposibilidad inherente a todo discurso del *auto*, construido, en definitiva, sobre una arbitrariedad y una ruptura.

Es precisamente en este libro de 1979 donde el crítico belga enfrenta, desde una teoría textual, la cuestión de un sujeto compacto, coherente y cerrado, solo posible gracias al lugar que le confiere el lenguaje. Recuperando una vieja figura de la retórica clásica, la alegoría como figura de figuras, y proponiéndola como esencia del ejercicio escritural, acaba por entender la capacidad figurativa de todo texto como única condición de posibilidad de la autorreflexividad y, de ahí, como la marca de su finitud. No es solo que la alegoría represente la dialéctica entre la máscara-prosopopeya y lo informe-vacío –tesis defendida por Nora Catelli (1991: 31)-, sino que sea vista como «la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que [se] ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma» (Derrida, 1998: 25).

Desde aquí, decir *yo* implica, más que nunca, decir una incompletud, permitir la realidad de una falta que, no obstante, le es sustancial. Al mismo tiempo, es tematizar un desafío a la totalización y a la infinitud de la memoria. «El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe» (2003a: 234), anota Alejandra Pizarnik en uno de sus cuadernos, porque en la experiencia autobiográfica la unicidad del sujeto se pierde para no recuperarse más que en su multiplicidad y en su desaparición, y porque, en última instancia, el resto subjetivo que (se) enuncia no hace más que asumir un riesgo: el de «(...) la identidad explícita y de la exhibición de su interioridad» (Legaz, 2000: 18). No es de extrañar, pues, que uno de sus más tempranos deseos sea redactar una novela autobiográfica «pero escrita en tercera persona» (2003a: 26) porque, como supo sugerir Roland Barthes en uno de los fragmentos de su extraña

autobiografía: «(...) hablar de sí diciendo «él» puede querer decir: hablo de mí como *un poco muerto*, encerrado en una ligera bruma de énfasis paranoico» (2004: 224).

Y es que, en cierto sentido, todo esto tiene que ver con la idea de *punctum* esbozada por él mismo en uno de los apartados finales de su último libro, *La cámara lúcida*, después de haber comprendido el valor temporal de todo discurso fotográfico y, por extensión, autobiográfico: «[e]ste nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema («*esto-ha-sido*»), su representación pura» (Barthes, 1994: 164-165). Ya no importa tanto que sea un detalle, un corte que despunta y punza a quien lo encuentra (Barthes, 1994: 65), sino que hace emerger, como resto, el lugar de una pérdida irrecuperable: el sujeto buscado en su esencia y reencontrado en la figura de la madre-niña de la Fotografía del Invernadero no es más que la imagen de una dislocación y de una disyunción.

En «Les morts de Roland Barthes» (1981), artículo escrito poco tiempo después de la muerte del amigo, Jacques Derrida vuelve sobre esta fotografía y, entendiéndola como el *punctum* invisible de todo el libro, la utiliza como punto de partida para reflexionar acerca de la escritura en su sentido metonímico: «[l]ugar de la singularidad irremplazable y del referencial único, el *punctum* irradia y, he aquí lo más sorprendente, se presta a la metonimia»<sup>29</sup>, es decir, certifica el rastro del otro que se expresa y signa en el lugar del uno y ante el uno<sup>30</sup>, motivando así una prosopopeya que no solo es máscara textual de una ausencia sino exclamación de un duelo sin fin. ¿No es acaso esta doble significación lo que planteaba Paul de Man al final de su ensayo «La autobiografía como desfiguración» cuando se apoyaba en la metáfora del velo?

«La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada» (De Man, 1991: 118), supone afirmar que toda escritura del yo es, de un lado, un intento por cubrir el vacío y la muerte del pensamiento, y del otro, un último y desesperado ejemplo órfico por sostener, cantar y recordar nostálgicamente aquello que ya no existe y que seguramente jamás existió. En este sentido, añadir el reflexivo al verbo escribir implica un juego de sustituciones donde el *bio* de la palabra *autobiografía* cae para renacer transformado en *(bio)tanatografía*, esto es, en la escritura de un yo hecho objeto, de una vida colindante con la muerte, de una memoria fundamentada en el olvido. «Hablar de sí en un libro –dirá Alejandra Pizarnik- es transformarse en palabras,

---

<sup>29</sup> La traducción es mía. El original dice así: «Lieu de la singularité irremplazable et du référentiel unique, le *punctum* irradie et, voilà le plus surprenant, il se prête à la métonymie» (Derrida, 1987: 296).

<sup>30</sup> Profundizaré en ello más adelante, al tratar el problema de Alejandra Pizarnik y Armonía Somers como nombres propios y como firmas.

en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí» (2003a: 344). Dicho de otra manera: decir *yo* es exclamar la muerte en la escritura, dar entrada a la vida en el lenguaje –y, en mayor medida, en la literatura– y consumir la particularidad identificadora que, según Jacques Derrida, es inherente al propio género:

En su concepción corriente, la anamnesis autobiográfica presupone la *identificación*. No la identidad, justamente. Una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación [...], de cualquier manera que se fabule una constitución del *sí mismo [soi]*, del *autos*, del *ipse*, uno siempre se *figura* que aquel o aquella que escribe debe saber ya decir *yo [je]*. En todo caso, ya, o en lo sucesivo, tiene que estar asegurada la *modalidad identificadora*: segura de la lengua y en la lengua (Derrida, 1997b: 45-46)

Una última cuestión. En un sucinto resumen de la teoría autobiográfica de los últimos años, Nicolás Rosa propone un vínculo entre escritura y acto autobiográfico, y define este último en los siguientes términos:

El acto autobiográfico sobre el que reposa el texto autobiográfico origina la escritura de la vida de sí mismo/él mismo. Si es una escritura del Yo, ese yo de la escritura es producto de una constante vacilación entre el *Yo* autónomo (yo literario: yo autor/yo narrador/yo personaje) que cobra figura de consistencia y el yo escriturario que se ausenta (1990: 55)

De acuerdo con él, acto y texto se producirían simultáneamente, siendo el primero de ellos el principio generador de una escritura de vida (*bios*) que, por extensión, sería interpretable como escritura del yo (*autos*). Y añade: la autobiografía no es más que una biografía contada por un yo que, al escribirse, «se dice como él» (1990: 56). La división y convivencia de uno en dos es, en este sentido, explicable, aunque con algunas dudas: ¿por qué esta distinción entre un yo autor y un yo escriturario, si ambos comparten el estatus público? Es más: ¿por qué entre uno y otro se reproduce el juego de presencia y ausencia?

Afirmar que el yo autónomo es el literario supone cambiar el centro de interés del yo a la escritura y, de ahí, deslizar el componente del *bio* a la *graphé*, es decir, sustituir el cuerpo del sujeto por el cuerpo de la letra y transformar así la escritura de la vida en escritura vivida: «si hay vida –anota Beatriz Ferrús Antón– es sólo un resto, todo se reduce al modelo textual, a la letra de la Ley (divina, del Verbo, pero también del Texto, cuerpo del texto o texto del cuerpo), pues la vida queda sustituida por el vivir del

cuerpo, por su escenificación» (2007: 296). ¿Cuál es, pues, el lugar del sujeto en todo este proceso?, o yendo más allá: ¿es lícito hablar de sujeto en el texto autobiográfico?

Por todo ello, quizá no sea exagerado afirmar que lo que determina los pormenores escriturales de la mujer no es tanto su vaivén entre la aceptación y la trasgresión de los códigos patriarcales, sino su capacidad de poner en jaque cada una de las partes en conflicto: porque ontológicamente son definidas como la falta y el reflejo, a ellas les corresponde, más que a nadie, ejercitar(se) en un oficio que es, también él, proyección de una alteridad e imagen de un vacío especular. Igualmente, porque se les adjudica una categoría genérica –en el doble sentido de la palabra– en constante (re)visión, también a ellas les es lícito practicar un tipo de escritura –la (bio)tanatográfica– que puede revelarse «(...) acto performativo (o “realizativo”) en virtud del cual el sujeto se crea a medida en que se escribe» (Amícola, 2007: 31).

## **2.5.- Usos y abusos del yo: el discurso autobiográfico en Argentina**

*(...) la literatura argentina comenta a través de sus voceros la historia de los sucesivos intentos de una comunidad por convertirse en nación, entendiendo ese peculiar nacionalismo como «realismo» en tanto significación totalizadora, como elección y continuidad en un élan inicial y como estilo en tanto autonomía y autenticidad de los diversos grupos sociales de acuerdo con los momentos a los que se ven abocados. Se trata, en fin, de la producción de una identidad histórica, aun en los conflictos con «otros» que se le oponen hasta negarla pero que, finalmente, van siendo reconocidos de manera dramática, fecunda, dialécticamente, David Viñas: Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*

A lo largo de la historia, muchos han sido los textos que han hecho hablar a un yo. Tal como explicó Michel Foucault, la tradición de hablar sobre uno mismo se remonta prácticamente a los orígenes de la literatura, puesto que «[e]l sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria» (1990: 62). Ahora bien, la crítica recientemente ha recordado que no toda narración en primera persona obedece a la impostación de una subjetividad, ni ésta muestra el ejercicio escritural como el gesto de un narrador o de un personaje. Puede acontecer también que el relato en cuestión persiga otros objetivos o se deba a otras motivaciones: se puede querer apoyar una ideología concreta en un periodo convulso, o se puede buscar una justificación ante la opinión pública y política. Por lo mismo, puede suceder que el

relato supedita el componente autorreflexivo a la necesidad imperiosa de testimoniar un suceso que ha tenido lugar y dar la versión del hecho como la única posible y verdadera, o, por el contrario, se puede pretender tejer un *continuum* irrompible donde la historia del «uno» y la historia del «nosotros» queden perfectamente entrelazadas:

Si no siempre se perciben como historiadores, los autobiógrafos a menudo siguen viéndose a sí mismos como testigos, usualmente testigos privilegiados de lo que ya no es. La escritura del yo en Hispanoamérica sigue recurriendo a lo que puede ser considerado una doble memoria, un ejercicio de reminiscencia personal que se complementa con un ritual de conmemoración, en donde los vestigios individuales son secularizados y re-presentados como sucesos compartidos (Molloy, 2006: 464)

Esto explicaría por qué la literatura autobiográfica latinoamericana siempre ha existido como modo de escritura y no como modo de lectura: «(...) se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio» (Molloy, 2001: 12). Según esta crítica, la negación del lector a recibir como tal un relato de corte autobiográfico no hace más que reproducir la incertidumbre que afecta al propio texto, ya sea de forma explícita, ya de manera oculta<sup>31</sup>. Partiendo de aquí, y sin pretender retomar la historia del género en lengua española ni rastrear sus particularidades desde los inicios (Ferrús, 2007: 45-51), me gustaría trazar un breve recorrido por algunos de los textos canónicos y programáticos dentro de la literatura argentina para, desde los mismos, proponer la alternativa de aquellos que se han mantenido a la sombra y que ofrecen otro tipo de problematización. Asimismo, todos ellos me habrán de servir para establecer el punto de singularidad que hace de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik unos textos al margen.

Durante los primeros años del siglo XIX, en Hispanoamérica se desarrolló un tipo de Romanticismo de corte social que discurrió en paralelo a las sucesivas luchas por la separación de las colonias con respecto a España. Atento desde el principio a las dificultades que la clase dirigente encontraría en sus intentos por construir una nación diferente, cosmopolita y civilizada, y en consecuencia, estrechamente vinculada a un sentido político, su práctica pronto favoreció el uso de la primera persona en todo tipo de discursos que nacieron con la exclusiva intención de defender la ideología o el

---

<sup>31</sup> Piénsese, por ejemplo, en cómo fueron recibidos los escritos autobiográficos de Domingo Faustino Sarmiento, a quien se le reprochó haber dado a conocer aspectos de su vida privada en un contexto político: «(...) el gesto que engloba la “veta autobiográfica” en el escritor argentino –comenta José Amícola a este propósito– era también un acto de provocación, porque obligaba a los lectores a la consideración de datos también privados en que los sumergía el autobiógrafo» (2007: 102).

proyecto nacional y estatal de sus autores. En relación a este punto, Adolfo Prieto, en su ya clásico ensayo *La literatura autobiográfica argentina* (1966)<sup>32</sup>, destacó una serie de narraciones realizadas por protagonistas masculinos que participaron o vivieron los sucesos de 1810, año de la independencia argentina, y señaló como rasgo fundamental «un acentuado carácter de defensa política» (1982: 38). Si bien, según lo dicho hasta ahora, son textos que no pueden considerarse propiamente autobiográficos, al no comprometer ninguna introspección ni dar entrada a figuración alguna, su existencia marca el rumbo general que tomará la autobiografía a lo largo de este siglo, y puntúa uno de sus rasgos más sobresalientes: condensar la historia de la elite en los acontecimientos que afectan al yo (Prieto, 1982: 20-22).

### **2.5.1.- Primeros ejemplos**

Domingo Faustino Sarmiento salta a la palestra literaria en 1843 con la publicación de un opúsculo titulado *Mi defensa*. El texto, surgido a raíz de la polémica con un periodista chileno, abre las puertas a una primera vinculación del pronombre personal a la esfera pública –y léase sobre todo, política y nacional-, al estar estructurado en torno al patriotismo y a la dedicación al bien común de la sociedad. Sin embargo, es *Recuerdos de provincia*, redactado en 1850 y fijado en la coyuntura que precede y sucede a la caída del rosismo<sup>33</sup>, el que consolida definitivamente el valor metonímico del yo. Volviendo una vez más al tono de defensa de su primer texto y conjugando escritura de sí con virtudes públicas, Sarmiento traza el recorrido de un linaje –apoyado especialmente en la lectura de ciertos textos (Molloy, 2001: 25-51)- del cual él es la culminación perfecta<sup>34</sup>. De acuerdo con esto, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo han hablado de una estrategia de doble persuasión:

(...) la historia sirve para demostrar que la autobiografía es la de un descendiente, de un producto de la tradición nacional y no la de un agónico héroe desarraigado como en *Mi defensa*; [...] el texto debe persuadir a sus lectores sobre las certidumbres de su

---

<sup>32</sup> A pesar de que sus presupuestos difieren en gran medida de los míos, puesto que parte de un concepto «tradicional» de lo autobiográfico, para los autores de este periodo seguiré muy de cerca sus consideraciones.

<sup>33</sup> Su protagonismo político, iniciado en 1820 y marcado por la fuerte disensión que afectaría a la sociedad argentina, dividida entre federales y unitarios, hará de él la encarnación de ese «otro» al que se refiere David Viñas y al que muchos escritores tomaron como punto de partida para sus reflexiones.

<sup>34</sup> No hay que olvidar que en este período, y en Latinoamérica concretamente, «las ideas que se impusieron de un modo más rápido fueron las de la originalidad y el genio nacional» (Franco, 2006: 80).



ideología: no es la historia de cualquier hombre político, sino la del individuo capaz de forjar la solución de los problemas argentinos, el único rival de Rosas (1997: 107)

«Producto de la tradición nacional», pero también «individuo» en formación, «[s]u movimiento consiste, entonces, en *inventarse a sí mismo* como figura pública e *inventar la nación*, crear los marcos institucionales y ocuparlos, plagiar a Europa y Estados Unidos para construir una nueva realidad americana» (Sarlo, 2007a: 19; los subrayados son míos). Después de Sarmiento, prácticamente ningún otro autor de autobiografías en el siglo XIX sabrá captar como él el nexo entre persona y personaje, la mezcla de lectura y escritura, o pasado y presente. solo Lucio Victorio Mansilla con *Mis memorias* (1904) y, en especial, con *Una excursión a los indios ranqueles* (1868-1870) volverá a repetir una simbiosis parecida entre autobiografía y tradición nacional. Por lo que respecta a Juan Bautista Alberdi, otra de las grandes voces de la revolución cultural e intelectual argentina, su libro *Mi vida privada* (1873) no sabrá ir más allá de «una crónica objetiva de su vida, con demorada referencia a los hechos que conciernen a la formación intelectual» (Prieto, 1982: 49).

Todo ello cambia a partir de 1880, cuando la transformación de la estructura socioeconómica del país acaba por afectar el ámbito cultural y literario del mismo. Como explican Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: «El ciclo político y económico iniciado bajo la primera presidencia del general Roca había comportado una modificación profunda de las relaciones económicas y de la estructura social, así como un acelerado proceso de urbanización en Buenos Aires y el área litoral» (1997: 162). Se defiende entonces un sistema institucionalmente liberal y funcionalmente oligárquico que no tarda en manifestar sus primeros resultados: mientras en el campo de la cultura surge el denominado «primer nacionalismo» o «nacionalismo cultural» -con el debate sobre el *Martín Fierro* a la cabeza-, en el campo social tiene lugar la aparición de una figura nueva que pronto ocupará el lugar del «otro»: el inmigrante. Siguiendo el curso de estos procesos, también la literatura autobiográfica argentina experimenta su propia evolución al publicarse, en 1884, la *Juvenilia* de Miguel Cané e introducir así la temática de reminiscencias juveniles que por las mismas fechas se está produciendo en países como Francia. Junto a él, Eduardo Wilde y Federico M. Quintana vienen a completar la tríada de un quehacer que, frente a lo que puede suponerse, tardará en abandonar el componente comunitario y nacional.

En este sentido, pienso que si hay un aspecto remarcable dentro de la literatura autobiográfica argentina es precisamente este último punto: si bien el relato nace de la voz de una primera persona que se imagina y se retrata, no hay que olvidar que lo hace en un ambiente fuertemente marcado por acontecimientos políticos, sociales y culturales. En todos estos textos, la conjunción escritor-nación marca la pauta de la narración al tiempo que dibuja un recorrido de lectura en el que no solo se rescribe la persona-personaje, sino también la realidad. Sarmiento, Mansilla, Alberdi, Cané, Wilde o Quintana, todos ellos proponen sus textos como escrituras de vida, al tiempo que los imponen como plataformas de cambio: de la manera de ver Argentina, de la manera de entenderla, en definitiva, de la manera de construirla.

### **2.5.2.- De las partes del todo...**

Juana Manuela Gorriti y Victoria Ocampo<sup>35</sup> reproducirán elementos similares, aunque en su caso será necesario establecer una serie de matices. Ambas, junto a Norah Lange, dibujan los primeros pasos en la historia femenina de la autobiografía hispanoamericana. Pese a que sus escritos nacen de plantillas literarias distintas, todas ellas comparten la construcción de una subjetividad a través de las distintas modalidades de su voz narrativa: conscientes de ser mero semblante, una pose que esconde la nada y paradójicamente la convoca, su escritura se concibe como el espacio figurativo por excelencia, su única y necesaria herencia. Sus textos, más que hablar de una intimidad falta de experiencias exteriores –idea recogida en el tópico antes apuntado, y que todas ellas podrían rebatir con el ejemplo de una vida en el exilio (Juana Manuela Gorriti), de viajes al extranjero (Victoria Ocampo y Norah Lange) o, incluso, de estadas en la cárcel (Victoria Ocampo)-, resultan de la tentativa de entrelazar su registro subjetivo al de una colectividad en pleno desarrollo histórico, lo que se traducirá en una fuerte tensión entre su figura individual y social y entre su cuerpo y su imagen.

---

<sup>35</sup> Aunque los seis libros de su *Autobiografía* se publiquen entre 1979 y 1984, siete años después de la muerte de Alejandra Pizarnik, creo que es importante tenerla en cuenta como ejemplo de un legado al que ésta última se sumó con las mismas contradicciones y dificultades. Por otro lado, dada la vinculación de la poeta al grupo *Sur* como reseñadora, pudo haber tenido acceso a las dos primeras partes o conocer el resumen en dos entregas que Victoria Ocampo hizo en 1962 para la revista *Life en español* (cf. Bastos, 1980: 136).

«Pero yo no soy una escritora. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque ésa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma» (1935: 28), escribía Victoria Ocampo en «Palabras francesas». Amputando el *no* de la primera frase que niega, estratégicamente, su trabajo con la página en blanco, se puede afirmar, con un margen muy pequeño de error, que tanto Juana Manuela Gorriti como Norah Lange –y con posterioridad Alejandra Pizarnik y Armonía Somers- suscriben tal declaración de intenciones<sup>36</sup>.

### **2.5.2.1. Lo íntimo: el diario de Juana Manuela Gorriti**

*No hay americano que no conozca la leyenda doméstica de esta mujer extraordinaria,*  
Luis Desteffanis<sup>37</sup>

Para el hombre argentino del XIX, hemos visto, prácticamente no existe distinción entre identidad y nación, la literatura ejemplifica una constante oscilación entre el yo privado y el público, entre el ser sujeto y la patria. Si la vida de Sarmiento puede leerse como «el espejo de la vida de América del Sur» y su autobiografía como «un fragmento significativo de la historia nacional» (Altamirano & Sarlo, 1997: 114), es porque la escritura ha desplazado su valor hacia un sentido utilitario de certificación política, social y cultural.

Su discurso, impregnado de una lectura nacional, no solo no olvida sino que acaba por depender de una alteridad percibida como amenazante, pero necesaria para la organización de un conjunto estructurado y perfecto: el opositor político de turno, el indio, el inmigrante y la mujer, constituirán ese «otro» que reivindicará una voz y un lugar propios en ciertas esferas públicas. Lo que sobre el papel se imagina como algo

---

<sup>36</sup> Nora Catelli, no obstante, ha señalado algunas diferencias que es preciso considerar. Dejando de lado a la escritora del XIX y marcando el inicio de la genealogía en las primeras escritoras del siglo XX, la argentina recupera la voz de María Rosa Oliver para trazar una tríada de mujeres con ciertos objetivos comunes, de los cuales Alejandra Pizarnik se desviará en mayor o menor medida. Así, mientras las tres primeras «(...) se caracterizan por la insistencia en ofrecer una versión acabada de sus respectivas infancias, como cifra de su destino y de sus responsabilidades respecto del pasado. En cambio, Alejandra Pizarnik [...], la utiliza de otra[s] manera bajo la imposición genérica del diario, que con su sucesión férrea, obliga a una escritura orientada hacia el presente» (2007: 180). Por otro lado, si bien para Norah Lange, María Rosa Oliver y Victoria Ocampo la nación es un concepto del cual forman parte como miembros de la estirpe fundadora, para Alejandra Pizarnik «[l]o nacional, de hecho, es vivido siempre como incómoda estrechez en la que no hay nada familiar del pasado que evocar; la evocación, en su caso, remitiría a un escenario europeo desaparecido y traumático» (Catelli, 2007: 181).

<sup>37</sup> La cita, no obstante, procede del artículo de Cristina Iglesia, «Juana Manuela Gorriti: la escritora del destierro» (1998: 235-253).

compacto y controlado, en la realidad se desborda, provocando así una serie de conflictos que habrán de enriquecer el panorama literario y artístico del momento.

En el caso de la mujer, la reapropiación del espacio doméstico como deber nacional –a ella se le otorgará un destino de consagración marital y maternal, revalorizando la educación femenina en el hogar como una forma de asegurar la transmisión de la virtud y la formación de los futuros ciudadanos<sup>38</sup>- favorecerá el desarrollo de nuevos códigos interpretativos desde los cuales enfrentar el diálogo con el afuera<sup>39</sup>: Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Rosa Guerra o Juana Manso fueron algunas de las escritoras que, desde su conflictiva postura como mujeres para la nación, cuestionaron y redefinieron algunos de los postulados característicos del nuevo pensamiento, hasta el punto de que su escritura se convirtió, en muchos casos, en el espacio de (re)formulación de su identidad, ya como sujetos individuales, ya en relación a la comunidad.

Respecto a este último punto, Francine Masiello incluso propone ir más allá y entender sus escritos como el lugar de proyección de «(...) una serie de estrategias que encaraban los desplazamientos visibles en el Estado, a la vez que destacaban la confusión de la cultura masculina y las contradicciones del discurso oficial» (1997: 49). Según ella, éstas tendrían que ver con un retorno a las leyendas de conquista en su aspecto más ambiguo y con la formulación de una lengua nacional que no excluyera lo heterogéneo y lo ambivalente.

Considerada «[l]a primera novelista argentina» (Aira, 2001b: 257) y estudiada como una de las primeras escritoras de literatura fantástica, Juana Manuela Gorriti es la que mejor sintetiza estas cuestiones a través de la redacción de uno de los textos más extraños del momento. En 1892, el año de su muerte, sale a la luz *Lo íntimo*, especie de diario-collage en el que las reflexiones sobre la condición decimonónica de la mujer se mezclan con datos empíricos, aforismos, narraciones y recuerdos de infancia. De esta manera potencia, de un lado, el carácter fragmentario y caótico de lectura y escritura; y del otro, la identificación temprana de ambas con una subjetividad desestructurada y

---

<sup>38</sup> Recuérdese el lema reproducido por *La Aljaba*, publicación periódica de corte dogmático iniciada en 1830: «Buena madre, tierna esposa, y virtuosa ciudadana!!!» (en Masiello, 1997: 75). Será en este tipo de revistas donde, abogando por el modelo de madre ilustrada, se defenderá la instrucción femenina en el campo científico.

<sup>39</sup> A ello habría que añadir la creación de una red de virtudes cívicas femeninas (García & Dalla-Corte, 2006: 559- 583), dentro de las cuales destacarían especialmente las tertulias organizadas por intelectuales como Juana Manuela Gorriti. Como en el caso de las revistas escritas por y para las mujeres de la época, estas reuniones habrán de servir para difuminar la línea divisoria entre lo público y lo privado, al utilizar un ámbito cerrado, íntimo y personal como plataforma de proyección exterior.

dividida, dubitativa siempre entre la voluntad de reafirmar su condición femenina como mujer y como madre, y la necesidad de recolocarse en el universo literario en tanto que «mujer intelectual»<sup>40</sup>: «Huyendo del intolerable YO –anota en el prólogo-, eliminé de mis libros y hasta de «El Mundo de los Recuerdos» muchos sucesos inseparablemente ligados al enfadoso pronombre, resuelta a pasarlos en silencio, por más que anhelara confiar a un oído amigo, gratas ó dolorosas memorias» (1999: 126).

Si el Yo se hace insoportable es porque denota una unidad imposible. Del mismo modo, si la memoria se manipula y se parcela es porque a fin de cuentas lo que importa es el juego de máscaras con el que se pretende tapar el vacío subjetivo, la falacia identitaria de ese «deber ser» que ella misma estipula en uno de sus aforismos: «La mujer debe ser mujer en todos los actos de su vida» (1999: 136). El título, en este sentido, no es más que la primera veladura que el texto impone, pues no hay más intimidad que la que se construye mediante el ejercicio escrito, y por lo mismo, no hay más Juana Manuela Gorriti que la que se inscribe en el trazo de la letra impresa. Lo autobiográfico dispuesto en *Lo íntimo* se configura, así, como una escena pública y publicable -«A «Lo íntimo» le ha caído un aluvión de recuerdos, que es necesario consignar y que retardarán algo su publicación» (1999: 141)-, en la que los pasos de la autora/mujer son concebidos como prolongación invertida de su lugar en la nación y en el hogar.

Al respecto, episodios como la evocación de un suceso de la infancia, el desplazamiento progresivo hacia una vida dedicada en cuerpo y alma a la escritura o la mención de un cuerpo viejo y enfermo, funcionarán a un nivel metafórico de gran interés, en primer lugar por lo que tienen de defensa de un espíritu libre e independiente: «Qué iba a ser de mí entre aquellas figuras severas e impasibles cuyo principal conato sería ahogar mi querida turbulencia e imponerme su propia inmovilidad» (1999: 128), anota cuando describe el abandono de la casa familiar para ir a estudiar al colegio de monjas o, más adelante, en relación a su entrega: «Mi casa es el centro de un círculo de escritores que se reúnen para discutir y juzgar, aprobar y rechazar todo cuanto en el día se produce en ciencias y letras» (1999: 131) y, finalmente, a propósito de su vejez: «El desierto de la vejez hay para la mujer un oasis: la libertad de expresar su entusiasmo, su admiración y su afecto, autorizada por el dulce

---

<sup>40</sup> La expresión es utilizada por María Gabriela Mizraje para describir la fuerte tensión a la que se ve sometida la escritura de la argentina. Según ella, «es el borde desde el cual va a trabajar Juana Manuela, equilibrista y contradictoria pero decidida y con fervor» (1999: 94).

patronato maternal de esa era ingrata de la vida» (1999: 137). En segundo lugar, por lo que tienen de reafirmación de un posicionamiento moral e intelectual.

Las primeras referencias a una niñez agreste y solitaria, transcurrida en la frontera con Tucumán y rodeada de soldados, reproducen las contradicciones de la dicotomía civilización/barbarie para, desde su propia experiencia, subvertirlas: la partida del hogar paterno –espacio limítrofe y, por ello, rico en enseñanzas y aprendizajes, por oposición a una ciudad gobernada por la bestialidad de la guerra- inaugura el itinerario de una vida marcada por la tensión –Juana Manuela Gorriti será siempre un personaje híbrido y escindido- y la resistencia a ese afuera amenazante y desconocido –simbolizado en la persona de mamá Dolores- que, desde el discurso oficial, ha sido descrito como un adentro protector.

El diario propiamente dicho arranca con la ubicación de la narradora en un presente doméstico desde el que paulatinamente se desplaza la figura femenina y maternal hacia la de la escritora y literata. El primer fragmento es revelador: tras una muy breve mención a la muerte de su hija Clorinda, el interés queda focalizado en la necesidad irreprimible de continuar una vida dedicada al trabajo y a la literatura para no sucumbir al dolor y a una muerte inminente: «Me levanto a las seis de la mañana –puntuá-, tan enferma, que me es preciso hacer un esfuerzo para dejar la cama, porque cuerpo y espíritu están mortalmente abatidos. Mas a medida que me engolfo en el trabajo, la vida vuelve, y me siento fuerte para pensar, sufrir, luchar y vivir» (1999: 130-131)<sup>41</sup>. Y a renglón seguido añade: «Cuando voy al cementerio, y siento la inquietud inmensa de ese recinto, qué envidia tengo a los muertos! // Y, no obstante, como acabo de decirlo, torrentes de vida se agitan en torno mío, y agitarse la mía con el poderoso galvanismo de la literatura» (1999: 131).

Se asume entonces el valor regenerador de la escritura, al tiempo que se suspenden los sentidos de un cuerpo desgastado al que se borra en público y se maltrata en privado, realizando así un doble gesto de mistificación y rebeldía: «La vida en lo material se ha reducido para mí a su menor expresión. Tengo dos túnicas negras y un manto. Con este guardarropa me basta para la calle y la casa» y a continuación: «[...]

---

<sup>41</sup> Más adelante volverá sobre esta idea en términos parecidos: «Amanezco cada mañana sin aliento por un desfallecimiento mortal. Pero reflexiono que las numerosas obligaciones que pesan sobre mí, me quitan el derecho de enfermar, y me gritan, como la voz divina al Judío Errante: Anda! Anda! // Y me levanto, y ando: ando de aquí para allá, preparando las clases; las doy, escribo, coso, hago preparar los trabajos que han de leerse en las veladas literarias que cada Miércoles se celebran en casa. Asambleas inventadas por mí e imitadas en todas partes, sobre todo en Francia y España. Ellas son el único punto luminoso de mi sombría existencia» (1999: 132).

me paso los días sin llevar un bocado a los labios, enteramente absorta en mis pensamientos, y sólo pienso en ello cuando los clamores de mi estómago me fuerzan a descender a la tierra» (1999: 131).

El deslizamiento hacia la Juana Manuela Gorriti escritora es total<sup>42</sup>. A pesar de algunas menciones más a su otra hija Mercedes y a su hijo, el resto de fragmentos girarán alrededor del trabajo literario, ya sea para comentar los libros de amistades y conocidos –tal es el caso de Mercedes Cabello y su novela *Blanca Sol*-, ya para reformular desde su punto de vista –siempre el punto de vista de un subalterno, de un ser marginal y fronterizo- su propio papel como tal. «El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma» (1999: 138), escribe a modo de aforismo, puesto que, como comenté anteriormente, no hay más persona que la máscara que cubre y encubre el vacío: siguiendo el resto de su propia ficción, construye una pose y la ofrece a la posteridad como un epitafio más.

### **2.5.2.2. La Autobiografía de Victoria Ocampo<sup>43</sup>**

(...) *la vibrante confesión íntima de un alma apasionada*, Francisco Ayala: «Prólogo» a la *Autobiografía* de Victoria Ocampo

Adelantaba en su momento Beatriz Sarlo (1988: 86) que los seis libros de la *Autobiografía* ocampiana contenían una información fundamental para comprender tanto la situación de una muchacha de clase alta en la Argentina de principios de siglo –marcada por ciertas políticas sexuales y represivas-, como las limitaciones y dificultades a partir de las cuales ésta se podía construir como escritora e intelectual. Interesada en estudiar esta obra a la luz de una metodología que no excluyera todo el potencial disidente de la misma, Nora Catelli afirmaba más tarde:

Puede decirse que conviven en Ocampo dos posiciones distintas, la apologética, que hace patente la conciencia histórica de quien se explica para defenderse; la apostrófica, que, al revés, desea trascender artísticamente sus circunstancias dirigiéndose a un

---

<sup>42</sup> Tal como adelantó Nuria Girona Fibla en uno de sus trabajos sobre la escritora: «Gorriti se piensa escrita –como se piensa tachada por las malas lenguas-, con la misma firmeza con la[s] que sus heroínas se niegan a morir. Se trata de conjurar la muerte del yo *en* la letra y *con* la letra, de vencerla mediante un “yo que escribe que escribe” prolongadamente. La escenificación de esta figura le permite reunir en el papel tanto el lenguaje que la compone como el fantasma que la identifica». Agradezco a la autora que me facilitara la lectura de este artículo, publicado posteriormente en Fernández, P. & Ortega, M-L., 2008: 309-324.

<sup>43</sup> Dadas las limitaciones de este trabajo, me centraré únicamente en esta selección, siendo muy consciente de los vacíos que ello conlleva. Asimismo, tampoco trabajaré los *Testimonios*, a pesar de que pueden considerarse, también ellos, «(...) una autobiografía intelectual» (Sarlo, 2007: 145).

interlocutor ausente o transhistórico para permanecer: en su caso, una sociedad literaria ideal que parcialmente sustituirá una sociabilidad familiar paralizante y a la vez imposible de dejar del todo (2007: 193)

Deudora de una escritura de la élite cultural enfrentada a la opinión externa, sus textos serán pensados desde una perspectiva documentalista muy precisa:

Estas páginas –declara al principio de su narración- se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. No veo por qué ha de ser más fidedigno uno que otro para el diagnóstico de un ser y de la época en que le tocó vivir (1991: 20)

La comparación no puede ser más explicativa: siguiendo una pauta casi naturalista, la autora declara su intención de abarcar un mundo y a los personajes que se mueven en él, para aprehenderlos y fijarlos en unas coordenadas espacio-temporales que eviten, de esta forma, la destrucción que acecha a cada instante. No se trata de una confesión íntima y privada –como pretendió Francisco Ayala con su comentario-, sino de una revelación científica y pública<sup>44</sup>. De ahí que en algunos fragmentos considere a la primera oscura e indecente: «Pensé que lo que sentía no debía transparentarse, pues si se me veía, yo estaba perdida, perdida, todo sería peor. Confesar mi terror era darle al presentimiento oscuro, informe que lo provocaba, derecho de ciudadanía» (1991: 23), o más adelante: «No me gustaba la confesión. Me repugnaba porque la sentía como violadora e indecente. Me sometía a ella por obligación» (1991: 90).

Pese a ello, no es menos cierto que, a lo largo de estos textos, se rastrea la elaboración de una teoría del sujeto corporal y femenino a través de la escenificación de una serie de pulsiones en las que lo propio se mezcla con lo ajeno, y lo permitido con lo prohibido. A este propósito, Sylvia Molloy propuso dejar de lado tanto las consideraciones fisiológicas como la redundancia física en la que cayeron sus contemporáneos y parte de los lectores posteriores, para, desde ahí, admitir un sentido más figurativo: «(...) veo esas referencias al cuerpo –anotaba- como algo significativamente más complejo, algo que sin duda incluye lo concretamente físico pero que va más allá, más bien como una *presencia* (como se habla de presencia en

---

<sup>44</sup> Hay que tener en cuenta que estos textos empezaron a redactarse en 1950 y se publicaron tras la muerte de Victoria Ocampo por deseo expreso de la misma. Escritos de memoria, la manipulación que se realiza sobre sucesos, linajes y genealogías da lugar a una fabulación encubierta y al nacimiento de nuevos mitos, en su caso, como escritora.



escena) que la sociedad intentaba reprimir y de la cual su cuerpo era el signo más visible» (2001: 98)<sup>45</sup>.

En un episodio muy temprano, en el que la narradora descubre una mancha de sangre en el calzón, da cuenta de cómo la madre, en un tono aparentemente normal, la informa de que «mi prima M. tenía *eso* también, así como todas las chicas que llegaban a la edad de empezar a ser *señoritas*. *Eso*, todos los meses» (1991: 54):

Todo aquello me pareció insólito, desagradable en grado extremo, y por añadidura, humillante. ¿Por qué había de callar *eso*? ¿Era acaso una vergüenza? ¿Vergüenza por qué? ¿Para quién? Además, ¡qué condenación! Todos los meses. Me sentí, de pronto, como aprisionada por una fatalidad que rechazaba con todas mis fuerzas. ¡Huir! Pero ¡cómo huir de mi propio cuerpo? (1991: 55)

La cita funciona simbólicamente, al plantear algunas de las cuestiones que luego desarrollará más extensamente: la primera de ellas, quizás la más relevante, es la que apunta a un doloroso aprendizaje del «deber ser mujer» a través de la tachadura del cuerpo y de lo que se inscribe en él de particularmente femenino<sup>46</sup>. La segunda, derivada de aquí, muestra en qué grado el deslizamiento del «ser» al «deber ser» – paralelo al desplazamiento del «ser niña» al «ser señorita»- afecta a la configuración de la nueva Victoria Ocampo: de un lado, siente que el cuerpo, «ese compañero al que estaba amarrada» (1991: 55), se aleja de sí misma para revelarse como un corsé que la aprisiona y la esclaviza<sup>47</sup>; del otro, experimenta un sentimiento de humillación y de vergüenza tan fuertes que se despiertan en ella los primeros signos de una resistencia y de una ruptura.

Consciente de que no es el cuerpo, sino la mirada sociodiscursiva posada sobre él lo que causa su reacción, y adivinando también que la sangre que la encarcela es, en realidad, su identidad genérica aprisionada y privatizada, la narradora decide suspender

---

<sup>45</sup> No muy alejada en el tiempo, Francine Masiello, recuperando un postulado en el que defendía el cuerpo femenino como un territorio independiente desde el que levantar una nueva identidad (1985: 814), concluía: «Una y otra vez, ella lee su cuerpo como la geografía de una nación autónoma en formación. De este modo, al sugerir la equivalencia entre el sujeto y la nación, forja una autobiografía femenina alternativa en la que el individuo define el destino nacional» (1997: 213).

<sup>46</sup> Cabe recordar lo expuesto por Julia Kristeva a propósito de la sangre menstrual (2004b: 96), pues ayuda a comprender el valor metafórico de tal acción. Ocultarla es, en esencia, una forma más de mantener la dicotomía público/privado.

<sup>47</sup> Me parece bastante significativo que en el primer capítulo del libro, recordando su participación en los oficios eclesiales, destaque por encima de todas las cosas la existencia de una reja que ocultaba y separaba a las monjas de clausura del resto de fieles, no sólo por lo que la escena tiene de alegórico –las monjas son la máxima representación de la sumisión femenina, pero también del cuerpo suprimido-, sino por lo que anticipa. La narradora, vislumbrando lo mortífero de la diferencia, declara abiertamente su malestar: «El encierro me horrorizaba, pues no lo podía imaginar voluntario, sino compulsivo» (1991: 16).

su ya prevista territorialización sexual y buscar una salida del código mujer para exclamar: «yo no me sometería» (1991: 57). A partir de ese momento, reniega de una maternidad estrechamente ligada a la sangre que acontece todos los meses («me asustaba –escribe- pensar en la rotura de la carne para que pasara por allí un bebé, por minúsculo que fuera», 1991: 53), y adelanta una reinterpretación de su propio cuerpo en la que la escritura y lo que hay en ella de conjuro habrán de servir de plataforma.

Escribir implica desgarrar el cuerpo, separarlo de la carne, en un ejercicio en el que el tachado se transforma subrayado. Ante la vida que oculta el cuerpo y lo borra, se opone la escritura que lo recupera y lo señala, para hacerlo emerger como una sublimación. Cuando en una de sus anotaciones Victoria Ocampo recuerda el juego de imitaciones al que sometía cualquier cara que se interpusiera en su camino, «atribuyendo al portador de la cara excelencias, virtudes, dotes, características que no poseía, o interpretándolo en el sentido que yo deseaba» (1991: 89), pone de manifiesto el carácter trasgresor de su gesto.

Aceptar que la identidad construida sobre un cuerpo es un mortífero juego de suplantaciones –lo que explicaría el uso de siglas para referirse a ciertas personas, principalmente masculinas-, autoriza a la joven a adentrarse en él para dibujar su propia cartografía y desafiar, mediante su deseo, los márgenes de un discurso que la excluye de antemano. Ella manipula el rostro que enfrenta, y al mismo tiempo metamorfosea el suyo en una serie de máscaras que hablan de una dualidad y de una continuidad. En este sentido, pienso que su corporalidad camina paralela a la que Nuria Girona observa en Gabriela Mistral, aunque sea necesario guardar las distancias:

(...) un cuerpo doloroso, trizado o despedazado y un cuerpo liviano, nadificado, evaporado, como el cuerpo del cadáver y el fantasma de la poesía amorosa: lo abyecto y lo sublime. Un cuerpo-pulsión, mortal, confrontado a la severidad de la ley y un cuerpo espiritualizado, divino, trascendente, que no existe sin el anterior, en virtud de su desafío a la ley (...). La escritura contiene y separa a estos dos cuerpos y sus significantes (2005: 55)

Es posible observar, a lo largo de la *Autobiografía* ocampiana, una oscilación entre el cuerpo desarticulado y carnal donde se reflejan distintas abdicaciones –a la voluntad de los padres (1991: 220), a la del marido, a la de la sociedad entera (1991: 199)-, y el cuerpo escritural que, aun naciendo del anterior, ilumina el espacio de una

rebelión<sup>48</sup>. La narradora percibe esta paradoja y continuamente la reclama: no es solo que viva y sienta a través de la escritura y, más concretamente, de la literatura – hipótesis planteada por Sylvia Molloy (2001: 95)-, sino de cómo ésta se despliega sobre una materialidad corporal que impugna la mirada propia y ajena, perfora la línea que separa el exterior del interior, y se constituye en la parte *otra* de un eterno diálogo entre el yo y el otro, la mujer y el hombre, la escritora y la sociedad. Esto explicaría por qué en algunos pasajes pierde el dominio de su cuerpo y se siente enajenada: «Yo tenía la sensación de ser huésped de un cuerpo que obedecía a sus propias leyes y no me daba cuenta de nada. Un cuerpo ajeno, independiente de mí, y que me podía hacer, si se le ocurría, una mala jugada» (1991: 179).

El cuerpo se sorprende en su autonomía, pero nunca se pierde ni se abandona. No obstante, como núcleo que modula la figuración de una identidad inmersa en una especie de «bucle autobiográfico» (Catelli, 2007: 195)<sup>49</sup>, su extrañamiento no puede dejar de referir la falacia del parecer al que se ha visto abocada la escritora desde su juventud y que la ha lanzado a un juego de semblantes del que intuye poder escapar únicamente a través de la bilocación escritural: «Su género, entonces, está definido por un movimiento permanente de traslación (de lugares y de textos) que, al mismo tiempo, no le exige atravesar grandes distancias culturales. Recorre los mismos lugares que el viajero oligárquico, pero mira cosas distintas, conoce otras gentes y registra otros datos» (Sarlo, 2007b: 101-102)<sup>50</sup>.

### **2.5.2.3. Los Cuadernos de infancia de Norah Lange**

*Levantó los brazos como si en vez de una estatua fuera una actitud, y con las manos señaló el cielo mientras echaba la cabeza hacia atrás (que era lo único que podía hacer, pobre) y doblaba el cuerpo hasta darnos miedo. Nos pareció maravillosa, la*

---

<sup>48</sup> La propia escritora ejemplifica este dualismo a través de dos metáforas corporales: «Hay en mí dos fuerzas contrarias irreconciliables: la inteligencia y el corazón. El corazón ama, es crédulo, confiado, se entenece. La inteligencia duda, se rebela, desdeña, niega» (1991: 116).

<sup>49</sup> Con esta expresión, la crítica argentina condensaba algunas de las propuestas de lectura que se habían acercado a la obra ocampiana, orientada siempre a suturar las heridas abiertas entre la infancia y la nación; entre las lenguas dominadas, la escritura y la traducción; y, en definitiva, entre su representación como sujeto femenino y la conciencia de pertenencia a un continente de temprana creación.

<sup>50</sup> En este sentido, pienso que Victoria Ocampo sigue siendo un ejemplo de actitud crítica a reivindicar. Más allá de las contradicciones que su gesto entraña –y que muchas veces son el foco de su obturación como figura extraña dentro del campo de las letras argentinas-, la mirada aglutinadora de una alteridad que se cifra en el continente europeo y norteamericano le confiere una amplitud y una riqueza interpretativa pocas veces vista en estos contextos. No en vano, pese a las críticas que la tachan de extranjerizante (Vázquez, 2002: 98) o de discriminadora (Ayerza de Castilho & Felgine, 1993: 171), *Sur* pudo ser a lo largo de muchos años el referente intelectual de toda una nación.

*estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos hasta que el tren se lo llevó de golpe, Julio Cortázar: «Final del juego»*

Oponiéndose a la lógica de un cuerpo que se tacha en la vida y se exhibe en la escritura, otras formas de autfiguración son posibles. El cuento de Julio Cortázar muestra una de ellas: tres niñas juegan a disfrazarse y a deformar su cuerpo para agradar al chico que, día tras día, las observa desde la ventanilla del tren. Intuyendo que este gesto tan simple de mirar enfrenta los límites de lo inocente y marca el inicio de la travesía hacia un mundo de máscaras, Leticia tensa su *performance* hasta lo inimaginable en un doble movimiento de revestidura y sacrificio. La que, desde una posición de debilidad, es capaz de encubrir sus desventajas y potenciarlas es también aquella que, paradójicamente, descubre el aspecto más peligroso del juego.

Una escena parecida irrumpe a las pocas páginas de comenzar los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange. La protagonista, recordando sus seis años, cuenta cómo uno de sus pasatiempos favoritos consistía en introducirse en la cara de las personas para imaginar su perfil y adaptarse a sus contornos<sup>51</sup>. Desde una perspectiva lúdica, la niña se inmiscuye en un mundo de imitaciones, disfraces y mimetismos que culminan con una contaminación absoluta de la mirada: recogiendo el tópico «hay miradas que matan» y uniéndolo al que define la persona a partir de su rostro, los subvierte para esbozarlos de otro modo: si la mirada mata es porque refleja el hueco que se esconde detrás de cualquier cara. Al transgredir el límite que separa el adentro del afuera, al penetrar en el espacio de la intimidad para, desde el mismo, maniobrar sobre su exterioridad, la narradora provoca un desajuste irreparable: «Tuve que construir muchas figuras imaginarias, muchos brazos caídos, muchas piernas enredadas. Cuando lo conseguí, el resultado era tan terrible que me dio miedo» (2005: 388).

En este caso, la posibilidad de instalarse en varios moldes hace que la mirada se convierta en el elemento articulador de una vida contada por fragmentos y subjetividades infantiles. Más allá de explicitar una voluntad de espiar<sup>52</sup> aquellos

---

<sup>51</sup> La similitud con el episodio de Victoria Ocampo es importante, no sólo por este baile de máscaras al que ambas apuntan, sino por el juego que proponen con los nombres de sus personajes. Según Francine Masiello (1997: 199-200), es una manera de oponerse a las prácticas civiles y hereditarias de identificación.

<sup>52</sup> Sobre este punto, la propia escritora declarará: «Ya he dicho que las personas, las cosas y los objetos es lo único que me interesa en la vida. Pero hay algo que se relaciona con esas preferencias y que constituye mi diversión favorita: espiar. Es para mí un placer enorme. Estaría gozando si pudiera espiar en la intimidad a muchas personas. Me interesa porque psicológicamente se lanzan cuando están solas» (De Nobile, 1968: 23).

aspectos más angustiantes de la cotidianidad –la muerte del padre o de Esthercita, la dedicación de la criada a sus desaparecidos-, y más allá también de fundamentar su relato sobre un yo *voyeur*<sup>53</sup>, el recurso a la mirada consiente un último juego con el fantasma y con aquello que es recuperado gracias a los diferentes modos de ver y de ser visto. Ligada a la escritura, formando con ella un binomio irrompible, pronto se define como la base sobre la que se reúnen los signos más evidentes de su identidad como mujer y, de una manera más indirecta, como escritora. En palabras de Nora Domínguez: «Construye el mirar más que el hacerse ver y deja estas escenas para las presentaciones públicas y festivas de su grupo intelectual donde asume el papel de una eficaz y divertida “discurseadora”» (2006: 765).

Son múltiples los ejemplos que impregnan el texto con esta nueva mirada. Abandonando aquí los que se refieren al linaje familiar y a su relación con los espacios cerrados, las habitaciones y las ventanas (2005: 378 y 380-381), me interesa orientar mi lectura hacia aquellos que aluden a la fabricación de una máscara femenina y de una individualidad que, desde el poder que le confiere saberse vacía y móvil, crea y recrea a su antojo. Una buena muestra de ello lo da uno de los episodios principales del libro, aquel en el que el deseo de estar triste la conduce, de un lado, a pensar «en las mujeres trágicas, enfermas, con las manos extendidas sobre la colcha, o sentadas junto a la ventana» propias de un imaginario melancólico y masculino; y, del otro, a invertirlo a través de un juego con el lenguaje que acaba manifestándose obsesivo: «Itilínkili, Itilínkili... lo oí repetir, hasta que me dormí con la sensación de que el dedito permanecía de pie, toda la noche, diciéndome su tristeza» (2005: 412).

Lo particular del suceso es que la mirada hacia un tipo de representación femenina favorece la reinscripción del cuerpo en la esfera de la creación y del lenguaje. Se trata de una costumbre que repite en alguna otra ocasión («Después, sólo de tarde en tarde, mis dedos recorrían las diez sílabas de una frase y se aquietaban sobre ella, como si la poseyeran para siempre», 2005: 504) y que la une a la práctica literaria de Oliverio Girondo y de algunos escritores de la vanguardia argentina (Sarlo, 1988: 146-147). A

---

<sup>53</sup> Ambos supuestos fueron adelantados por Sylvia Molloy (2001: 175-176), aunque el último es quizás el más interesante, pues la crítica lo asocia con la manifestación de las prácticas vanguardistas de la época: «(...) la composición disyuntiva de *Cuadernos de infancia* está sobre todo marcada por las convenciones literarias –ultraísmo y surrealismo- dentro de las cuales Lange decidió escribir. En *Cuadernos de infancia* la fragmentación se vincula, activamente y desde el principio, con el lenguaje y la creación literaria» (2001: 176). Teniendo en cuenta esto, se podría releer la práctica de la mirada infantil como un antecedente de las posibilidades creativas de la escritora –aplicable también a Alejandra Pizarnik-, y no tanto como un recuerdo nostálgico del paraíso perdido ni como una prefiguración de la mujer adulta –propias de la escritura de Juana Manuela Gorriti y, en cierto sentido, de Victoria Ocampo.

diferencia de Victoria Ocampo, para quien el cuerpo es una manera de sublimar su vida en la escritura, Norah Lange se acerca más a los postulados de su compañero, al considerar que el lenguaje y, por amplificación la literatura, deben corporizarse en sí mismos, sin necesidad de recurrir a contenidos ideológicos y vitales de ningún tipo. Por eso su texto, a pesar de autenticar una imagen de niña –y posteriormente de mujer- que le viene impuesta desde el afuera<sup>54</sup>, se revuelve sobre sí y realiza una ficción de la ficción primera («ser niña» primero y «ser mujer» después)<sup>55</sup>.

En relación a esto, se comprende cómo a lo largo de los *Cuadernos de infancia* se abraza una lógica del disfraz indecisa y oscilante<sup>56</sup>. Sabedora de que no es más que una pose («no he logrado librarme de la sensación incómoda de que ninguno de mis gestos pasa inadvertido, de que alguien siempre me está mirando», 2005: 386), se inventa y se metamorfosea, en un doble ejercicio de travestismo que transforma el ver y el dejarse ver en una macabra danza de la muerte, al tiempo que reivindica su posicionamiento dentro del grupo familiar –tanto del real como del simbólico-:

(...) la publicación de la novela –comenta Nora Domínguez- sirve tanto para consentir el ingreso de la escritora en un universo de narraciones de «buenos modales» como para ser galardonada y reconocida con una voz propia dentro de la vanguardia martinfierrista [...]. Poeta primero, de la mano de Borges, y narradora, después, Lange es la figura femenina emblemática de ese grupo (2006: 765)

Moviéndose entre distintos imaginarios femeninos –piénsese, por ejemplo, en cómo describe a algunas de sus hermanas, o bien en actitud maternal, o bien sometidas a los cánones de belleza de la época- y retándolos desde una perspectiva teatral, el personaje de estos fragmentos abre la brecha hacia un posible travestismo en el que su «ser mujer» se despoja del «deber ser mujer» para acercarse a una nada recubierta de palabras. De ahí la ambigüedad con que afronta este «deber ser» en el capítulo del

---

<sup>54</sup> Beatriz Sarlo, partiendo de algunos comentarios de la época, habla de «la mujer niña» que, para ser aceptada, pacta un cuerpo infantil y un espacio privado que la remiten «a las funciones femeninas tradicionales» (1988: 71).

<sup>55</sup> En su pionero estudio sobre ambas escritoras, Sylvia Molloy ya señaló que la principal diferencia entre el material autobiográfico de una y otra radicaba «(...) en la *publicidad* que tuvo cada una en un momento históricamente preciso y culturalmente definido: la publicidad que cada una eligió para sí pero sobre todo la que la sociedad en que vivieron, y sus lectores, quisieron reconocerles» (1985: 293).

<sup>56</sup> Si se tiene en cuenta que el texto presenta un ambiguo recorrido de lectura, se comprende mejor esta idea. En efecto, como ya señaló Nora Catelli, «ha de convenirse en que, aunque el género sea indefinible, lo gobierna un tono unitario de pastoral, pero una pastoral rota doblemente, tanto en el desarrollo argumental como en ciertos recursos formales. Estos procedimientos, en lugar de pautar la evocación nostálgica de una fusión pretérita con una naturaleza idealizada, resuelven en estampas una atmósfera sedimentada que, en dos o tres frases, despliega una soterrada desazón tras la mascarada del candor» (2007: 184).

desmayo: la muchacha, «convencida de que las mujeres debían de ser muy débiles, físicamente, y que una especie de languidez, una perpetua convalecencia, constituía la característica de la verdadera feminidad» (2005: 417-418), lleva a cabo un simulacro de desmayo en el que los sentidos se suspenden y las palabras se aprisionan. A pesar de que, por un lado, evidencia la idea de un cuerpo enfermo y débil, por el otro la pone en entredicho al proponer una elección y una salida (Girona, 2001: 130).

El cuerpo, ante la propia mirada, se controla y se maneja, se lo desposee de todo aquello considerado específicamente femenino y se lo contiene. No sucede lo mismo, en cambio, cuando la mirada es ajena y la manipulación exterior, tal como acontece cuando la familia le sobreimpone un nuevo disfraz que la *exhibe* como algo distinto y desconocido: «No quería llorar. Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito» (2005: 406). Este mismo grito que más adelante vuelve a soltar -una vez más ocultada bajo un chambergó de hombre y envuelta en un poncho (2005: 545)-, trazará la parábola definitiva de su identidad equívoca. Y al mismo tiempo, preludiará su irrupción en el mundo profesional de la escritura. No en vano, recordaba Sylvia Molloy el valor transitivo del texto: «Escrito en 1937, marca tanto el final de su etapa poética como la clausura de una primera etapa narrativa (la de *Voz de mi vida y 45 días y 30 marineros*) que vale sobre todo como período de entrenamiento [...], es también anuncio de una ficción perfeccionada, la de *Personas en la sala y Los dos retratos*» (1985: 285).

Frente al autocontrol de su teatralización como mujer –al que vuelve otra vez (2005: 532-533)-, el descontrol de su escenificación como hombre; frente a la producción de feminidades, el juego con el lenguaje –léase, al respecto, acciones tan simbólicas como la de recortar palabras y despojarlas del referente para sentir el placer puro de la letra en sí-; en definitiva, frente a la mirada propia, la mirada ajena, todas estas cuestiones nos hablan de una vida trabada sobre tantas otras, y de un borde paradójico en el que sujeto y objeto, cuerpo y corpus se unen y se separan hasta el infinito.

### **2.5.3.- ... y de sus extremidades**

Juana Manuela Gorriti, Victoria Ocampo y Norah Lange suponen tres ejemplos en la historia de la autobiografía argentina con voz femenina. Tres posibilidades de

escritura que configuran una genealogía y un recorrido de lectura: la primera de ellas retoma su lugar como mujer para la nación y lo reinterpreta según sus pretensiones e intereses —el presente de la narración se ubica en el espacio doméstico, pero el presente como mujer se desliza hacia su proyección como escritora y literata. En una situación que poco se aleja de la anterior, la segunda de ellas se sirve del encierro al que la someten las férreas costumbres de la época para proponer una plataforma de resistencia a través de su cuerpo/corpus de mujer/escritora, mientras que la tercera, mucho más figurativa que sus predecesoras, toma como punto de referencia la mirada y, a través de ella, trocea todas y cada una de las partes de su mundo para significar el vacío. En definitiva, todas ellas constituyen la tradición de un relato de vida que es, a un mismo tiempo, el relato de un cuerpo y el legado de una escritora.

A su lado, los ejemplos de Macedonio Fernández y de Silvina Ocampo<sup>57</sup> favorecerán la apertura hacia un legado *otro* que recupera el carácter indecible de todo discurso autobiográfico para hacer de él un posicionamiento ante la literatura —y, en igual medida, ante la vida—: sirviéndose de la ficción para narrar la historia de un yo, ambos sacudirán los fundamentos de una escritura que, todavía en los casos anteriores, se manifestaba muy marcada por las convenciones genéricas. Por todo ello, y porque entiendo que funcionan a modo de bisagra<sup>58</sup> con la literatura uruguaya que me propongo trabajar a continuación, quisiera finalizar este apartado con una breve mención a estos dos narradores separados por más de cuarenta años de existencia, pero unidos por una visión autorreflexiva e imaginativa —«Somos un invento siempre» (Ulla, s.a.: 17), decía la menor de las Ocampo en una entrevista— de la creación literaria.

En 1929, el autor de ese extraño ensayo metafísico titulado *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) publica *Continuación de la nada*, una miscelánea de sus textos en prosa. La recopilación, de tono humorístico y reflexivo, contiene la breve

---

<sup>57</sup> Aquí solo consignaré sus afinidades escriturales con Alejandra Pizarnik y Armonía Somers, pero sería interesante trabajar las que van más allá de la palabra escrita: con la primera de ellas, por ejemplo, la une su fascinación por cuadernos, lápices de colores y todo lo que tenga que ver con la artesanía del oficio escritural. Parece ser que el cuaderno donde anotó sus «Ejércitos de la oscuridad» fue un regalo de Alejandra Pizarnik, a quien no solo se lo habría dedicado con un sencillito «a Alejandra», sino que le habría hecho un pequeño homenaje con reflexiones del tipo: «Me da miedo a veces transmitir exactamente lo que pienso cuando estoy callada; o no poder transmitirlo cuando lo desfiguro con palabras» (Ocampo, 2008: 197). Igualmente, con ella llegaría a trascender la correspondencia personal que en vida mantuvieron mandándole una carta desde la recopilación *Cornelia frente al espejo* (Ocampo, 1988: 167-170). Por lo que se refiere a la uruguaya, comparte una especie de celo por su vida privada que la llevará a conceder poquísimas entrevistas y a dejarse fotografiar en contadas ocasiones.

<sup>58</sup> En una interpretación de lo más sugerente, Sonia Mattalía apunta con respecto al segundo: «su posición intersticial, resistente a la clasificación y evasiva de cualquier institucionalización o inclusión, está en consonancia con su proyecto estético. Macedonio esboza lo “por venir”» (1991: 252).



sección «A fotografiarse» en la que un yo que intuye el peso alegórico de escribir(se) y producir(se) va narrando los pormenores de su existencia en cuatro poses distintas - «Autobiografía», «Autobiografía de encargo», «Biografía de mi retrato en *Papeles de reciénvenido*» y «Biografía por Correo». Así, alejándose de la línea de confesionalidad que intenta recuperar el pasado para explicar el presente –pues, al fin y al cabo, «(...) la Realidad que hay la traemos nosotros» (Fernández, 1966: 61)<sup>59</sup>-, y desentendiéndose de la profundización psicológica que debe explicar gestos y actitudes -«(...) no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida» (1966: 62), se excusa hacia el final-, el sujeto se da la «reciénvenida» al panorama literario con la transformación figurativa de una identidad que retomará la única y excepcional circunstancia del nacimiento<sup>60</sup> y la proyectará hasta el infinito: «De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura y como ninguno de la clientela mía judicial se vino conmigo, no tengo el primer lector todavía. De manera que cualquier persona puede tener hoy la suerte, que la posteridad le reconocerá, de llegar a ser el primer lector de un cierto escritor» (1966: 62).

Mientras la primera persona se deja confundir en una ambivalencia sin resolución con el personaje literario, el escenario textual crea una falsa intimidad de secreto compartido, que permite al narrador apresar en el juego de la escritura –juego especular donde los haya- a la figura lectora, ese otro que es quien lo recibe y lo acompaña a lo largo del camino: «No se olvide –advertirá al respecto-: soy el único literato existente de quien se puede ser el primer lector» (1966: 62). Desde aquí, la segunda y tercera poses insistirán en el fuerte vínculo que une la lectura a la escritura: «somos dos descontentos de lo que estamos: yo escribiendo, usted leyendo, y de buena gana nos intercambiaríamos [...]. Pero no leer es como un mutismo pasivo, escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haberse leído tanto» (2004: 28). De igual modo, la cuarta y última pose aprovechará la excepcionalidad de recibir una carta que lo biografía para volver a colocar ambas acciones –y a ambos personajes: al autor y al lector- en un mismo nivel de significación.

Deudora, hasta cierto punto, de esta estética, Silvina Ocampo publica en 1948 «Autobiografía de Irene» en un conjunto homónimo. El cuento, de dimensiones poco

---

<sup>59</sup> Debo el conocimiento de este texto a uno de los cursos de Doctorado impartidos por la profesora Nuria Girona Fibla en la Universidad Autónoma de Barcelona (2006).

<sup>60</sup> «Más las oportunidades que ahora suelen ofrecerse de presentar mi biografía (*en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, solo las Historias son más adulteradas*) házeme advertir lo injusto que he sido con un hecho tan literario como resulta la natividad» (Fernández, 1966: 61; el subrayado es mío).

habituales en su quehacer, empieza con una sutil identificación entre la imagen de la muerte inminente de Irene y la escritura: «La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio» (1970: 125). En un significativo gesto de desdoblamiento, la protagonista se escinde en remitente y destinatario, y traza la parábola del *auto* en su camino hacia la *tanato*: contar la vida de un yo es, ante todo, añadir una voluntad reflexiva y analítica sobre sí mismo, es encararse al espejo para significarse, pero es también, y sobre todo, conservar el rastro de una desaparición y, como residuo que igualmente es, destapararlo y fijarlo en el espacio de la página en blanco.

Tras una primera parte canónica y tradicional en la que la muchacha teje y desteje los hilos que conforman su biografía y su genealogía –ella es Irene Andrade, tiene veinticinco años, y su familia está compuesta por tres hermanos más pequeños, por el retrato de sus dos abuelos y de su abuela paterna, por las historias de la abuela materna y, por encima de todos ellos, por la figura de un padre amante de las plantas y de una madre bordadora, quienes, respectivamente, le han legado «(...) la seriedad, la flexibilidad admirada de mi pelo, la bondad natural del corazón y la paciencia –esa paciencia que parecía casi un defecto, una sordera o un vicio» (1970: 126) y «(...) la blancura de mi tez, la afición a la lectura o a las labores y cierta timidez orgullosa y antipática para aquellos que, aun siendo tímidos, pueden ser o parecer modestos» (1970: 127)-, el recuerdo de cuatro objetos de la infancia marca el primer punto de inflexión, al señalar un desajuste de las lógicas espacio-temporales y adelantar, a su vez, aquellos rasgos más singulares de su carácter.

Así, mientras el perro y la enredadera aluden a su condición de adivina, la Virgen sugiere una tendencia hacia la mística que volverá a repetirse más adelante, al tiempo que el retrato del abuelo puntúa su capacidad para atravesar cualquier frontera y mezclar situaciones, momentos y vivencias propias y ajenas: «Detrás de un cortinado rojo, junto al cual se destacaba la efigie, descubrí un mundo aterrador y sombrío» (1970: 129), cuenta al principio del episodio, y más adelante añade, en descripción poderosamente ambigua: «En unos corredores de madera, mujeres con el pelo suelto, hombres afligidos, huían en actitudes inmóviles. Una mujer cubierta con una enorme capa, un señor de quien nunca vi el rostro, llevaban de la mano a un niño con un caballito de madera en los brazos» (1970: 129).

Aunque los cuatro recuerdos funcionan de manera simbólica, pienso que este último es el que mejor condensa el tono general del texto, pues es a raíz de esta experiencia que se da entrada a una muerte que invadirá la subjetividad de la protagonista, marcará su identidad y acabará por afectar a todos aquellos que se mueven a su alrededor. No es de extrañar, en este sentido, que al poco tiempo «Irene la Afinada» se convierta, por un irónico juego lingüístico, en «La finada», pues «(...) mi quietud, mi aparente melancolía, mi pálido rostro» (1970: 130) así parecen confirmarlo, como no sorprende tampoco que el repentino fallecimiento del padre cambie por completo el rumbo de su vida. Es entonces cuando toma conciencia de un «don» que la separa de sus semejantes y la coloca en un lugar de individualidad singular desde el que empezará a sufrir en carne propia esa «soledad pánica» a la que Alejandra Pizarnik aludió –parafraseando a la propia Silvina Ocampo– en «Dominios ilícitos» (2002: 256), y que la lleva a experimentar un doloroso proceso de rechazo –intentando permutar la presciencia en manipulación y de esta forma conseguir transformar lo negativo en positivo–, de aceptación –después de una escena de muerte se ve obligada a aceptar que no puede hacer nada por controlar sus previsiones, puesto que «en las heladas regiones del porvenir la realidad es imperiosa» (1970: 132)– y, finalmente, de enajenación:

Comprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive. El que no conoce su destino inventa y enriquece su vida con la esperanza de un porvenir que no sobreviene nunca: ese destino imaginado, anterior al verdadero, en cierto modo existe y es tan necesario como el otro (1970: 132-133)

La gracia se desplaza: el don de recordar es sustituido por el don de prever, y en el paso de uno a otro sufre la inversión de su sentido: no recordar es perder la facilidad de crear, de inventar o de imaginar, es convertirse en sibila desmembrada e incompleta, pero al mismo tiempo es descubrir el valor eterno de toda escritura, así como su doble y ambigua naturaleza, tan mortal como restituyente. Si la muerte física, desde el episodio paterno, vacía el recuerdo y lo encierra –en un momento determinado se refiere a ella como «única depositaria de mis recuerdos» (1970: 134)–, la escritura lo sostiene y lo hace reaparecer, aunque a modo de fantasma, en el presente de la narración: «Sólo ahora puedo recordar el tenue y penetrante perfume de las rosas que Gabriel, mirándome en los ojos, me regalaba al salir del colegio» (1970: 133-134).

A la luz de esta idea, pienso que es posible reinterpretar el planteamiento inicial de Irene, su voluntad testimonial y, sobre todo, su escisión en narradora y escribiente: colocar bajo una misma firma el personaje y la persona implica –como ya ironizara Macedonio Fernández en su ficción- dislocar por completo la identidad y hacer surgir en ella la huella de ese otro que forma parte de lo propio<sup>61</sup>. Como acontece con sus recuerdos, sufre un vaciamiento que la desposee –«Confesaré que me equivoqué de modo extraño al prever mi fotografía: aunque la encontré parecida, no reconocí mi imagen. Me indigné contra esa mujer que, sin sobrellevar mis imperfecciones, había usurpado mis ojos, la postura de mis manos y el óvalo cuidadoso de mi cara» (1970: 138)<sup>62</sup>- mientras observa, asombrada, cómo sobrevive en el trazo oscuro de una letra que devuelve el relato a su lugar original: el gran libro del destino donde todo está ya escrito y donde la biografía queda inscrita en el círculo de un eterno retorno.

Más allá, pues, de que la escritura pueda servir como conjura o como «(...) antídoto contra el olvido» -tesis propuesta por Graciela Tomassini en uno de los pocos artículos que analizan el cuento (1983: 155)-, lo interesante es descubrir el sustrato fracasado de tal pretensión: no es posible ir contra el destino, parece decir Irene, porque en tanto que seres «(...) de una novela» (1970: 137) -continuando con la identificación planteada por ella misma-, formamos parte de él. Pretender escribir una autobiografía supone, desde aquí, gritar más que nunca el valor ficcional de toda subjetividad y, al mismo tiempo, mostrar descarnadamente la huella de ese libro invisible donde están prefigurados, de manera muchas veces fragmentaria, «(...) todos los objetos, sensaciones y pensamientos que los hombres tuvieron en la tierra» (Ocampo, 2006: 156).

---

<sup>61</sup> Se podría decir, con Sylvia Molloy, que «(...) el yo que se confiesa desanda su vida, anulando la posibilidad del tú, se transforma –como todos los narradores de Silvina Ocampo- en un yo que habla en el vacío, que quiere agotar sus posibilidades diciéndose, sin reparar en las convenciones» (1969: 21).

<sup>62</sup> A propósito de esto, una curiosidad que enriquecerá la lectura meta-literaria del cuento, así como la cuestión del efecto autobiográfico. En una de las «Analectas» que se recogen en los *Ejércitos de la oscuridad*, la argentina anotó: «La imagen indescifrable es mi yo inasible. No podría hablar de esa imagen sin volverme la más grande escritora de todas las épocas, ya que un tema tan sutil y misterioso no puede expresarse con palabras. La necesidad de expresarla nace de la angustia de no poder hacerlo y de saber que nunca podría hacerlo. Supongo que tomé conciencia de la existencia de esa imagen en el momento de nacer: la sombra tampoco esperó que yo me pusiera de pie para existir» (Ocampo, 2008: 161). Por las mismas fechas, y en una aportación al libro de Sara Facio y Alicia d'Amico, *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina*, escribía un poema titulado «La cara» en el que comenzaba diciendo: «Me sigue, sombra / o latido del corazón, / sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás / como una máscara / que jamás me quita» (vv. 1-5; en Ocampo, 1973: 115), y concluía con una fotografía tapándose el rostro (ver «Apéndice fotográfico»). Vida y muerte, imagen y letra, Silvina e Irene, el juego de las identificaciones se amplía una y otra vez para no cerrarse jamás.

Trece años después de escribir *Autobiografía de Irene* (1948), la argentina publica *Las invitadas* (1961), un conjunto de cuarenta y cuatro relatos de corte breve en el que destaca «El diario de Porfiria Bernal». El texto pronto despliega una red intertextual que lo vincula estrechamente con su antecesor, al iniciarse con la misma reflexión que la trazada por Irene: «Escribo para Ruth, mi hermana, y para Lilian, mi hermana de leche [...]. Escribo también para la conocida *Society for Psychical Research*; tal vez, algo, en las siguientes páginas, pueda interesarle, pues investiga los hechos sobrenaturales [...] Escribo sobre todo para mí misma, por un deber de conciencia» (1970: 163). Siguiendo la falsilla impuesta por todo relato autobiográfico, en el interlineado ilumina la posibilidad de una diferenciación: al dirigir su narración también a la *Society for Psychical Research* pone en duda la veracidad de lo que va a contar, interrogando así la frontera que separa la ficción de la realidad.

Esto explicaré, entre otras cosas, que se trabajen dos modalidades distintas de narración del yo. Si la de Antonia Fielding –significativamente titulada «Relato»- se concentra en las particularidades (auto)biográficas de la mujer: «Me llamo Antonia Fielding, tengo treinta años, soy inglesa» (1970: 164). La de Porfiria Bernal, en cambio, tiende hacia la subversión de las mismas: «*Porfiria Bernal es mi nombre: me asombra, me contraría continuamente, me cambia el color de los ojos, la forma de la boca y de los brazos y hasta el afecto que siento por mi madre*» (1970: 173).

La exigencia de verdad reclamada por la institutriz en los orígenes del texto –«¿Y hay que decir la verdad?»- me preguntó Porfiria. // -De otro modo, ¿para qué sirve un diario?»- le contesté, sin pensar en el significado que tendrían para ella mis palabras» (1970: 170)- queda supeditada a una cuestión más profunda y, si cabe, más angustiante: la articulación de un secreto que traba la proyección de ambas mujeres en el blanco de la hoja de papel: «Porfiria se apoyaba contra mí, me tomaba del brazo, hacía el ademán de besarme; me parecía que un secreto ya nos unía: un secreto peligroso, indisoluble, inevitable» (1970: 171); y más adelante: «Me repugnaba la idea de leerlo, me parecía, vuelvo a repetir, que ese diario podía herirnos, que era una especie de vínculo secreto, un objeto clandestino que me traería disgustos» (1970: 171-172).

Porfiria reclama la atención de su institutriz y, al hacerlo, rompe con la estructura de autorreferencialidad requerida para su «Diario»: no es ella la destinataria, sino Antonia Fielding, por lo mismo que no es un presente lo que se consigna sino un futuro que debe todavía acontecer: «(...) todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose» (1970: 181), reconocerá la maestra en un

paréntesis de su lectura, señalando con ello tanto la singularidad de su pupila –la misma que, por otra parte, caracterizó a Irene en el cuento anteriormente tratado–, como su grado de implicación en el asunto. No en vano, una de las últimas anotaciones que había podido leer la situaba en el centro de la narración de Porfiria:

*Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose<sup>63</sup>, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré, con un temor que no siento por nada ni por nadie (1970: 181)*

La cita adquiere así múltiples significaciones: en primer lugar porque presupone, una vez más, que todo está escrito; en segundo lugar, y como consecuencia directa, porque pone de manifiesto que la naturaleza excepcional de Porfiria se debe a su conocimiento de esta escritura cifrada, cuya capacidad pasa por poder manipular a su antojo, y por medio de un lenguaje activo, la vida de quienes la rodean. Cuando, al principio de su redacción, la niña le pide a Dios que le permita despreciar la realidad «como los santos» (1970: 177), en el fondo lo que está demandando es el acceso al universo especular de la invención, donde no importa cuándo suceden las cosas ni quiénes las llevan a cabo, sino saberlas captar e interpretar. Quizá sea por esto que, hacia el final de su historia, la niña se siente obligada a admitir su propia alienación: «*Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto. // Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo*» (1970: 184).

La confesión es, en este punto, reveladora: una voz que dicta las palabras y unas palabras que emergen para transformar la realidad son, en definitiva, la única verdad posible. A partir de aquí, de nada servirá intentar escapar o negarse a ello, tal como pretende Miss Fielding en el último de sus comentarios: «Pensé que si no lo leía, tal vez el diario dejaría de existir; yo rompería su encantamiento, ignorándolo» (1970: 184). Su destino está ya fijado en los márgenes de la palabra y en el juego infantil que permite la transformación del *Miss* en *Mish*, y su metamorfosis de mujer en gato.

---

<sup>63</sup> El guiño con la descripción que de sí misma da Antonia Fielding es aquí remarcable: «Me llamo Antonia Fielding, tengo treinta años, soy inglesa y el largo tiempo que pasé en la Argentina no modificó el perfume a espliego de mis pañuelos, mi incorrecta pronunciación castellana, mi carácter reservado, mi habilidad para los trabajos manuales (el dibujo y la acuarela) y esa facilidad que tengo para ruborizarme, como si me sintiese culpable Dios sabe de qué faltas que no he cometido (esto se debe, más que a timidez, a una transparencia excesiva de la piel, que muchas amigas me han envidiado)» (1970: 164).

## **2.6. Hacia una poética del palimpsesto: el caso uruguayo**

*El mejor cuento uruguayo es el Uruguay mismo, Rubén Cotelo: Narradores uruguayos. Antología*

*(...) la realidad es un palimpsesto que a veces por pereza, otras por cobardía, comodidad o torpeza hemos leído de manera superficial, conformándonos con los signos más aparentes o con los equívocos datos de los sentidos, que por otra parte, no siempre son equívocos, Cristina Peri Rossi: Indicios pánicos*

En una de las breves anotaciones que conforman los «Ejércitos de la oscuridad», Silvina Ocampo escribía: «Se remienda la memoria con la invención: resulta más pobre, pero a veces más poética y real» (Ocampo, 2008: 107). La reflexión, de gran contenido simbólico, podría leerse como una interesante introducción a las prácticas escriturales de las tres mujeres arriba mencionadas –en definitiva, tejedoras de una memoria que tiene tanto de personal como de histórica-, pero también de todas aquellas manifestaciones que, como ella, sin una voluntad genérica de (re)creación del yo, abren una hiancia experiencial sobre el territorio literario, que no solo activa la necesaria revuelta hacia las condiciones tanatográficas del mismo, sino también y, muy especialmente, la rueda de desplazamientos que convierte a las personas en «casos» y a sus obras en «rarezas».

Buena muestra de ello es la que ofrece la literatura uruguaya del último siglo, quizá porque, al decir de Ángel Rama, la fluctuación entre la imaginación creadora y la conciencia crítica de sus artistas ha hecho de ella «(...) una suerte de diálogo inconexo, repentinista, alterado por la diversa energía con que avanzaban disparejamente según las circunstancias» (Rama, 1972: 15). En efecto, una rápida hojeada por los principales movimientos socioculturales, así como por las interpretaciones críticas que se han acercado a ellos, nos descubre la pesada huella de una paradoja en el seno de su formación: aquella que, partiendo de una doctrina generacional, aglutina los distintos nombres bajo un perfil generalizador que, sin embargo, los despoja de su individualidad.

Apostada en este espacio contradictorio de pertenencia y exclusión, en las siguientes páginas dibujaré una breve panorámica de las propuestas más significativas del periodo, teniendo como punto de partida una serie de cuestionamientos: ¿por qué en un determinado momento el discurso analítico perfora la tela canónica para dejar entrever la existencia de voces experimentales de difícil comprensión?, ¿obedece este

gesto a un deseo implícito de institucionalización y centralización de aquellos autores que de una manera u otra escapan a la lógica tradicional? Es más: ¿no hay en él una sutil tentativa por establecer dentro de la literatura uruguaya un componente de rareza que la reivindique en su originalidad?

Como muchos han sabido señalar, el devenir artístico y literario del Uruguay se ha visto siempre empañado por una serie de vacíos o dificultades: Eduardo Espina, por ejemplo, recordaba la expulsión del conde de Lautréamont, Jules Laforgue o Jules Supervielle de la comunidad letrada por el mero hecho de escribir en francés y a pesar de que, al menos el primero de ellos, «(...) se hiciera llamar “el montevideano” y nunca sintiera por Francia una preferencia definitiva» (1992: 934)<sup>64</sup>. El mismo crítico, unos años después, retomaba la vieja discusión acerca de si hubo o no vanguardias uruguayas y frente a quienes, como Hugo J. Verani, apuntaban a una particular existencia de las mismas -«En Uruguay –escribe este último-, una fértil simbiosis de Nativismo y Ultraísmo llegó a ser la tendencia estética dominante en los años veinte, produciendo una *tendencia vanguardista moderada*<sup>65</sup>» (Verani, 2006: 148)-, concluía: «En el Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias» (Espina, 2003: 429)<sup>66</sup>. Quizá por esto, Pablo Rocca puede acuñar un término como «los *modernólatras*» (2003: 416), para referirse a aquellos que apostaron por una reivindicación de lo tecnológico, lo

---

<sup>64</sup> No obstante, se pueden encontrar muestras de lo contrario en trabajos como el de Roberto Echevarren sobre la poesía de Marosa di Giorgio: en un intento por descubrir la huella lautréamontiana en los textos de la uruguaya, el crítico revaloriza las figuras del primero y el segundo de ellos: «Isidore Ducasse (Lautréamont) y Jules Laforgue, gracias al hecho de escribir en francés y de pasar una parte de sus cortas vidas en Europa, proyectaron, como fundadores de la modernidad, sus trayectorias no sólo sobre el modernismo hispanoamericano que intentó digerirlos, sino sobre el simbolismo y el surrealismo franceses y, en el caso de Laforgue, sobre el modernismo angloamericano de T.S.Eliot» (1992: 1104).

<sup>65</sup> Teniendo en cuenta que el Nativismo es en sí mismo una negación de los postulados básicos de la Vanguardia –pues «(...) constituye un movimiento cultural homogéneo que procura darle expresión artística a las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, afirmar la singularidad de un mundo nuevo» (Verani, 1992: 782)-, subrayo la expresión para que se comprenda mejor el sustrato paradójico que esta reflexión contiene. Esta será también la línea interpretativa de Ángel Rama (1972: 41), quien buceará en las causas de lo que él llama «[l]a debilidad de nuestro vanguardismo» y encontrará como posible explicación «(...) el gran esfuerzo de democratización nacional logrado por el batllismo, así como la contradictoria serie de conmociones históricas que vivió el país desde 1927 y que no favoreció el desarrollo coherente del espíritu vanguardista».

<sup>66</sup> Llama poderosamente la atención que sea de los pocos en practicar una cultura de la revuelta tal y como la entendió Julia Kristeva: cuestionando el papel institucional que la literatura suele ejercer en su devenir parte sociocultural de un país, en sus trabajos ha sabido reivindicar algunos de los autores menos conocidos, sin descuidar por ello el impacto disidente de sus escritos. Interesantes son, pues, sus análisis sobre Julio Herrera y Reissig, a quien considera –por oposición a Raúl Blengio Brito (2003: 443-448)- «(...) el originador de la experiencia de vanguardia» (2003: 430); sobre Roberto de las Carreras, «(...) polemista y promotor de nuevas ideas» (2003: 434); o sobre Selva Márquez, definida por él como «(...) la voz de mayor intensidad surrealista que tuvo el Uruguay en los cuarenta años de auge del movimiento» (1992: 938). En otro orden, cabe matizar la fuerza de su afirmación, puesto que no tiene en cuenta la importancia de artistas como Joaquín Torres García, quien en la década de los treinta se traslada a Montevideo y abre su Taller de constructivismo (Rama, 1972: 41-42).



nuevo o lo diferente, en un momento en que los gustos se orientaban más hacia fórmulas de tratamiento realistas y documentales.

Ante tal disyuntiva, no sorprende la división generacional de Ángel Rama, quien de este modo se proponía indagar en las actividades culturales del Uruguay desde una perspectiva dialogante y permeable<sup>67</sup>: superando el prototipo numérico que hablaría de una «generación del 45» -por emulación a la «generación del 40» argentino-, impuso la idea de una «generación crítica» que acogiera las dos promociones<sup>68</sup> de escritores y artistas surgidos a partir de 1938 –entre la educación liberal y la vivencia de una crisis económica (1955), entre la eclosión de revistas al estilo de *Marcha* (1944), *Asir* (1947) y *Número* (1949)<sup>69</sup> y la aparición de las editoriales Alfa (1960), Banda Oriental (1961) o Arca (1962)<sup>70</sup> - y les diera un lugar de privilegio compartido:

la cultura que fue edificada en el período de la generación crítica no puede llamarse de otro modo que “independiente”. Independiente de la rectoría espiritual del gobierno, independiente hasta el puritanismo de toda conmixión con sus intereses económicos, independiente de sus concepciones básicas sobre la nacionalidad, independiente también de cualquier forma cerrada o dogmática ya que no respondió a ninguna orientación clara y sistemática sino que resultó de una conjunción muchas veces confusa de variadas alternativas, impulsos, esclarecimientos, progresos e influencias, dibujando un arco que fue del liberalismo hacia el socialismo con una previa y obligada inserción en el nacionalismo (Rama, 1972: 73)

---

<sup>67</sup> Así lo explica él mismo cuando se refiere a su papel en la dirección de *Marcha* (a partir de 1958): «a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura, lo que fatalmente llevó a un asentamiento en lo histórico y a operar métodos sociológicos que permitieran elaborar la totalidad, reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas» (1972: 89). Si insisto en esto es porque muchos de los artículos que marcan la pauta interpretativa de una Armonía Somers extraña y rara, proceden de su pluma y aparecen en este semanario (1959, 1960, 1963 y 1966).

<sup>68</sup> Aunque lo más acertado sería decir tres: la que surge en 1939 y acoge a los escritores nacidos entre 1915 y 1925; la que empieza a publicar a partir de 1955 y que sitúa los nacimientos entre 1930 y 1940; y la que eclosiona en plena crisis de 1969, con un conjunto de autores de entre 1945 y 1955: «Resultan ser estos últimos quienes comienzan a actuar antes de la fecha de emergencia indicada (1969), probando diversos caminos: según sea su orientación estética definitiva, así será su incorporación al tramo final de una promoción o el tramo inicial de la otra» (Rama, 1972: 225).

<sup>69</sup> No quiero dejar pasar la ocasión de señalar el carácter reflectante de estas publicaciones, puesto que cada una de ellas a su manera representan las escisiones que, según hemos visto, distinguen a la literatura uruguaya del siglo XX: siendo la primera de ellas una plataforma aglutinadora gracias, en parte, al esfuerzo de Emir Rodríguez Monegal –quien favoreció el conocimiento de escritores internacionales y potenció el movimiento de renovación al estilo de *Sur* (Rama, 1972: 88)- y del ya citado Ángel Rama, las otras dos seguirán la línea bipolar que dividirá el campo literario en criollistas y cosmopolitas (Verani, 1992: 795).

<sup>70</sup> Esta última acogerá algunas de las primeras ediciones de Armonía Somers: *La calle del viento norte y otros cuentos* en 1963; su segunda novela, *De miedo en miedo (los manuscritos del río)*, apenas dos años más tarde; la recopilación que en 1967 realiza de *Todos los cuentos. 1953-1967*; y, finalmente, su penúltima novela, *Viaje al corazón del día*, ya en 1986.

No podía ser de otra manera en una cultura marcada por fuertes contrastes, ni para quien buscaba resumir treinta años de creación artístico-literaria en una única expresión. Y es que tanto en artes visuales como en poesía, teatro y narrativa, las ramificaciones que se suceden a partir de entonces se verán muy marcadas por esta voluntad de ruptura o, si se prefiere, de andadura al margen. Así, mientras el artista va evolucionando hacia formas de participación más cercanas a los procesos transformadores de la realidad –tras un primer momento de discrepancia absoluta con los poderes del Estado y un segundo momento de politización (Rama, 1972: 89)-, los escritores van experimentando distintas y variadas actitudes: desde los que asumen un acercamiento narrativo crítico –tal es el caso del Juan Carlos Onetti de *El pozo*-, social –Amorim y *La desembocadura*- o sociológico –Carlos Martínez Moreno y el Mario Benedetti de *Montevideanos*<sup>71</sup>-, hasta los que se sirven del teatro para proponer una mirada simbólica del universo –Jacob Langsner y Carlos Maggi, por citar algunos- o de la poesía para trabajar sobre esferas más íntimas y desconocidas de lo real –como Beltrán Martínez, Idea Vilariño o Circe Maia-, todos ellos ponen de manifiesto la fuerte tensión que hace de las artes y de la literatura en el Uruguay un palimpsesto a descifrar<sup>72</sup>.

No en vano, a estas corrientes se van superponiendo otros estratos «artísticos», como el que reivindica un lugar exclusivamente femenino en poesía, con la tríada casi maldita de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Eugenia Vaz Ferreyra. Y, sobre todo, en narrativa, donde los ejemplos desviados de Armonía Somers, Paulina Medeiros, María de Montserrat, Clara Silva o Sylvia Lago ya habían conducido al crítico al habitual estrechamiento de miras<sup>73</sup>:

---

<sup>71</sup> Este último estará en el origen de una larga tradición de narradores con una idea sociológica de la literatura: Eduardo Galeano, Alberto Paganini o Fernando Aínsa serán algunos de sus continuadores, a los que cabría añadir a Cristina Peri Rossi en sus primeros pasos como narradora de prosa breve.

<sup>72</sup> Si bien salvando las distancias entre hipótesis, pienso que otra lectura posible es la que permite entrever un sustrato mítico en estas prácticas, en especial de la escritural. Teniendo en cuenta que escribir es, en palabras de Michel de Certeau, «(...) la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado» (1986: 148), se comprende mejor la primera de las citas con las que decidí encabezar este apartado, y es que, más allá de que los ejes analíticos se concentren en temáticas, géneros o posicionamientos, la literatura uruguaya ejemplifica como pocas la ambición de una sociedad por construirse a sí misma en relación al pasado y al futuro.

<sup>73</sup> Justo un año antes de su famosa antología sobre los «raros» uruguayos, publica *La mitad del amor contada por seis mujeres*, entre las cuales incluye a Juana de Ibarbourou, Sylvia Lago, Clara Silva, María Inés Silva Vila, Giselda Zani y Armonía Somers. Aunque el título da buena cuenta de la manipulación temática de la recopilación, es interesante observar la voluntad trasgresora que lo impulsa, definida ya en las primeras líneas del breve prólogo: «Durante siglos (¿o acaso milenios?) explicamos el amor, nosotros, y descontamos que para ellas era también así, como para nosotros, y sobre esto, como sobre tantas otras cosas, no había nada que discutir. Y sin embargo una y otra vez fuimos a reclamar su

No podía ser de otro modo –afirmaba en «Mujeres, dijo el penado alto» (1966)-, aunque como es natural, lo sepamos tardíamente: los pollitos, para nacer, rompen la cáscara. ¿Qué es lo que están rompiendo las mujeres en esta segunda mitad del XX? Están desmontando los mitos de lo femenino –Beauvoir dixit- y lo hacen apelando al fuego, al barro, a la porquería [...] por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar. De ahí que lo propio, lo más espontáneo de sus obras sea el tono confesional, subjetivo y frenético (en Dalmagro, 2002: 58)<sup>74</sup>

O el que genera un nuevo grupo de jóvenes narradores<sup>75</sup> con una serie de nexos en común:

1º, un rechazo de las formas –y por ende de la filosofía inspiradora- de la literatura recibida [...]; 2º, una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles [...]; 3º, una irrupción sobre ese magma inseguro, que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica (Rama, 1972: 238)

---

voz, su comprensión, su mirada, con la esperanza o la certidumbre de encontrar el espejo que nos reflejara y diera existencia real» (Rama, 1969: 5). La cita, sin embargo, acaba transformándose en sutil ironía: en primer lugar, porque entiende una suerte de naturalidad femenina en el sentimiento amoroso; en segundo lugar, porque lo constriñe a un único espacio de proyección, el de la palabra; en tercer lugar, porque ello lo conduce a las mismas contradicciones de siempre, como afirmar, en el caso de Armonía Somers, que «(...) inició una literatura áspera, ardiente, una temática audaz, una visión del amor nada habitual proviniendo de una mujer» (Rama, 1969: 77).

<sup>74</sup> Sin embargo, es remarcable que lo que en este artículo es huella femenina de creación, en «La generación crítica» (1972) es más bien la instancia temática que une a la primera de las narradoras mencionadas con algunas manifestaciones masculinas del momento: «Hubo sin embargo otro camino donde también se manifestó el espíritu crítico de la narrativa del período, aunque eludiendo las más directas transposiciones sociológicas o periodísticas, tratando más bien de captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres. Creo que se lo puede encontrar en los relatos iniciales de Armonía Somers, quien presenta un universo material sordo, disonante, una experiencia tensa de la crueldad y la soledad, acercándonos a las zonas del asco, a instintos devorantes, a un espectáculo feroz de descomposición. Pero también se lo puede encontrar en *Partes de naufragio* de José Pedro Díaz, quien después de recuperar la perspectiva de los orígenes uruguayos transparentes, diáfanos y misteriosos, en *Los fuegos de San Telmo*, se enfrentó en su novela mayor al proceso de la desintegración y la caducidad donde los casos individuales simplemente aluden y ejemplifican una órbita de destrucción mucho más vasta y que coincide con el espíritu de una época» (Rama, 1972: 96). Aunque en capítulos posteriores volveré a su peculiar lectura somersiana, baste adelantar aquí la ambigüedad con la que siempre la enfrentó, llegándola a llamar «(...) *bicho tan fuera de serie* que es imposible intentar ubicarla con respecto a las restantes *criaturas femeninas*» (en Dalmagro, 2002: 59; los subrayados son de esta última).

<sup>75</sup> Se trata, sobre todo, de los integrantes de la que ha sido conocida como la «generación de 1969», llamada así por el punto de inflexión que supone, en el ámbito político-social, la toma de la ciudad de Pando por el comando de acción directa de los tupamaros –primer paso hacia la guerra civil que sumirá el Uruguay en una barbarie cotidiana de violencia y represión-, y en el campo literario, la publicación de una serie de textos de gran relevancia: *Contramutis*, de Jorge Onetti, *El libro de mis primos* y *Los museos abandonados*, de Cristina Peri Rossi.

Agrupados por este último (1972: 100-101) bajo el simbólico rótulo de «La imaginación al poder», sus propuestas suponen la culminación de la narrativa imaginativa, o, si se prefiere, alegórica, ya que a lo largo de sus trabajos se alejarán de la toma de postura directa que había conducido a gran parte de los intelectuales a opinar sobre los procesos transformadores del país y apostarán, en cambio, por un tipo de experimentación que descubra la cara menos visible del palimpsesto uruguayo: Teresa Porzecanski desde *El acertijo y otros cuentos*, Cristina Peri Rossi desde *Indicios pánicos*, Mercedes Rein con *Zoologismos*, Luis Campodónico con *A cada rato lunes* o Mario Levrero con *La máquina de pensar en Gladys*, todos ellos articularán el salto hacia esa nueva capa artísticoliteraria que abre la publicación de *Aquí cien años de raros* (1966)<sup>76</sup>: con Felisberto Hernández e Isidore Ducasse a la cabeza, se caracterizan por escapar de la contingencia generacional y por instalarse en una dinámica de alteridad que no solo los sitúa fuera de la Literatura en lengua española –la que procede de la península y que debe escribirse en mayúscula-, sino también de aquella producida en América Latina y, más concretamente, en el Uruguay:

No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur* [...]. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el surrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de “literatura diferente” (Rama, s.a.: 9)

### **2.6.1.- Sobre «riesgosas invenciones literarias»<sup>77</sup>**

*Entonces escribir es como quien usa la palabra como un cebo: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no palabra muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando*

---

<sup>76</sup> Treinta y un años más tarde, y casi a modo de culminación teórica, Noé Jitrik publicará una compilación de artículos titulada *Atípicos en la literatura latinoamericana* en la que, a través de siete secciones –«Anómalos», «Olvidados», «Excéntricos», «Arriesgados», «Lúcidos», «Experimentadores» y «Evocadores»– se estudiarán aquellos autores poco convencionales del campo hispanoamericano, tales como Arturo Cancela, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Osvaldo Lamborghini, el conde de Lautréamont, Susana Thénon, Diamela Eltit, Antonio Porchia, Petrona Rosende, Martín Luis Guzmán, Juan Gelman o Giselda Zani.

<sup>77</sup> La expresión es de Ángel Rama, quien de esta manera se refiere a las escrituras reunidas en *Aquí cien años de raros*: «intenté ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas, la oscura persistencia, a través de un siglo, de riesgosas invenciones literarias» (1972: 223).

*se ha pescado la entrelínea se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, la ha incorporado, Clarice Lispector: «La pesca milagrosa»*

Afirmaba Julia Kristeva que la modernidad había traído consigo, entre otras muchas cosas, una resemantización del ejercicio escritural: entendida como el espacio apropiado para una cultura de la revuelta, su capacidad por contener aquellos elementos en tránsito –la psicosis de un lado, con su naturaleza conflictiva y el goce del otro, con su propensión al cuestionamiento absoluto- había hecho de ella el elemento conjurador por excelencia. A su lado, Michel de Certeau planteaba la posibilidad de la latencia mítica en un oficio que debía ser releído como «(...) un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente» (1986: 147). Entre uno y otro, la crónica que abre este apartado ofrece una nueva mirada: en un movimiento muy característico de su quehacer –empezar con un conector que, sin embargo, no conecta con nada, pero que ejemplifica a la perfección la idea de interlinealidad aludida-, la brasileña favorece una nueva lectura –si cabe, más profunda- de la poética del palimpsesto y propone un acercamiento místico donde la palabra es el elemento que une el derecho y el revés, lo conocido y lo desconocido, la negra tinta y la oscura sangre que respira en su interior, aunque al hacerlo acabe por revelar la huella de una imposibilidad. Y es que, como bien supo aclarar Maurice Blanchot en sus reflexiones acerca de la escritura órfica –escritura de pérdida e invisibilidad, de exilio y de muerte:

sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el “infinitamente muerto”. Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna (2004: 162-163)

En este contexto de vacíos y deseos que en la imposibilidad cifran la condición de posibilidad de su existencia, varias son las muestras que ofrece la literatura uruguaya, en especial dentro de esta «(...) lista de raros de difícil acomodamiento social» (Espina, 1992: 934) que según Eduardo Espina marca cierta pauta interpretativa. Habitantes eternos de la *otra orilla*<sup>78</sup>, su escritura proyectará nuevas formas de desautomatización

---

<sup>78</sup> De ahí la facilidad por encontrarles denominaciones varias: así, mientras para Ángel Rama forman parte de «una línea secreta dentro de la literatura uruguaya. Esporádica, ajena, indecisa en sus

del oficio literario en las que la experiencia subjetiva entrará en irresoluble conflicto con su instrumento de trabajo y de comunicación –el lenguaje, desbordado en los márgenes de su propia corporalidad o, por el contrario, suspendido en una neutralidad vacía y anodina- y, al mismo tiempo, con un cuerpo poliédrico que ve y es visto desde múltiples perspectivas. De todos ellos<sup>79</sup>, aquí solo me detendré en el antecedente de Felisberto Hernández y en uno de los nombres que trazan esa línea de extrañamiento desde la que Armonía Somers permea sus más de treinta años de dedicación literaria.

### **2.6.1.1. Aquí y más allá: la trasgresión experiencial en Felisberto Hernández<sup>80</sup>**

(...) pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar, Adolfo Bioy Casares: «Prólogo» a la *Antología de la literatura fantástica*

Hay en esta breve cita del argentino Adolfo Bioy Casares una idea que me parece fundamental para esbozar una lectura hernandiana más allá de su vinculación al/lo fantástico<sup>81</sup>: si el universo es una materia ordenada y estructurada en base a unas leyes, la escritura es aquello que hace posible su revelación y, por una especie de parábola subversiva, su vulneración. En palabras derrideanas: escribir es dar a conocer,

---

comienzos» (s.a.: 8) y de una «(...) corriente subalterna» (1972: 222), Fernando Aínsa les dedica todo un apartado titulado «Una literatura marginal, pero representativa» (2003: 27-29).

<sup>79</sup> Lo cierto es que las listas que se manejan suelen ser bastante largas: Felisberto Hernández, Armonía Somers, L.S.Garini y Julio Ricci son algunos de los nombres que Fernando Aínsa recupera (2003: 28), a los que añade los de un grupo de narradores más jóvenes pertenecientes a la generación del 60: Walter de Camilli, Héctor Galmés, Miguel Ángel Campodónico, Mario Levrero o Tarik Carson. A todos ellos, se suman la surrealista Selva Márquez desde la poesía (Espina, 1992: 933-945) y algunos de los ejemplos recordados por el siempre efectivo Ángel Rama (s.a. y 1972: 222-223): Lautréamont, Horacio Quiroga, Federico Ferrando, José Pedro Díaz, M<sup>a</sup> Inés Silva, Héctor Massa, Jorge Sclavo, Mercedes Rein y Tomás de Mattos, el Luis Campodónico de *La estatua* y la Marosa di Giorgio de *Memorial de violetas*, libro que, a pesar de publicarse como poemas, es visto como la recopilación de «(...) los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna» (1972: 223).

<sup>80</sup> Por ser el libro que lo dio a conocer internacionalmente y por las limitaciones de este ensayo, me centraré en algunos relatos de *Nadie encendía las lámparas* (1947; en Hernández, 2000), de manera que solo señalaré el número de página correspondiente a esta edición.

<sup>81</sup> Puede parecer un riesgo analítico de difícil resolución comenzar estas pequeñas pinceladas con una referencia a la cuestión del/lo fantástico. Sin embargo, atendiendo a los acercamientos críticos a su obra pienso que tal desviación es necesaria, puesto que muchos de ellos insisten en su papel como pionero del género en Latinoamérica: ya en 1969 Mario Benedetti titulaba uno de los capítulos de su ensayo *Literatura uruguaya del siglo XX*, «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico» (1969: 90-95). A su vez, Frank Graziano habla de «(...) la narrativa de ficción fantástica –en este caso la de Felisberto Hernández» (1992: 1027), mientras Hugo J. Verani concluye: «Felisberto construye sus cuentos explotando hasta el final un modo de percepción animista, un procedimiento peculiar de la Vanguardia y un proceso de desfamiliarización de lo extraño o de lo neofantástico» (2006: 156). Este último, además, hizo su aportación al estudio de Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* con el artículo «Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández» (1991: 243-250). De manera un poco ambigua, Ángel Rama se opone a todos ellos cuando afirma un tercer campo, ni realista ni fantástico sino de «“invención fantasmagórica”» (s.a.: 11).

es seguir el hilo que se ha mantenido oculto, pero también, y sobre todo, es percibir el vestigio de una fisura que rompe con la noción de frontera y desdibuja el sentido dicotómico de una realidad que, imperceptiblemente, se desborda en un sinfín de pliegues: que la denominada literatura fantástica sea uno de ellos será solo cuestión de perspectiva, tal como se deduce de uno de los comentarios más conocidos de Jorge Luis Borges: «(...) la literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento [...]. La literatura es esencialmente fantástica» (1985: 25).

Un apunte, éste, de gran interés, y más si se relaciona con la frase de Adolfo Bioy Casares que da comienzo al «Prólogo» de la citada antología: «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (Borges, J.L., Bioy Casares, A., Ocampo, S., 1999: 9), lo que supone afirmar, de un lado, que lo fantástico es al mundo lo que la invención al hombre: un rasgo inherente e inmutable; del otro, y derivado de aquí, que no hay más realidad que la que se construye a partir de la imaginación y, por lo mismo, de la experiencia subjetiva: «(...) la Realidad que hay la traemos nosotros», había dicho Macedonio Fernández (1966: 61) en su «Autobiografía». Pues bien, circunscrito a esta idea, Felisberto Hernández construye su propia cosmovisión del mundo partiendo de una cuestión esencial: todo lo que se vuelca sobre la vertiginosa página en blanco pertenece, una vez grabado en el trazado de la letra, a lo desconocido, es decir, a ese potente revés que crispa los límites de la normalidad y hace emerger en ella el signo de una excepción, de una ruptura, en definitiva, de una trasgresión. Por eso, en una de las pocas reflexiones metaliterarias que dejó escritas, el autor concluía: «*Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta*» (en Cotelo, s.a.: 31)<sup>82</sup>.

Una falta de lógica que, no obstante, obedece a la vigilancia y al rigor, la metáfora de la planta viene a coagular esta suerte de binomio entre lo visible y lo invisible o, si se quiere, entre el mirar y el revelar. Y es que, como bien supo adelantar Frank Graziano en un trabajo sobre el reciclaje del concepto platónico de «visión» en los textos del uruguayo, «su falta de precisión fisiológica, su manipulación de los datos empíricos son índices de una empresa esencialmente psicológica más que científica, de

---

<sup>82</sup> Por fidelidad a la cita, mantengo la cursiva con la que el compilador de esta antología reproduce el pensamiento del uruguayo.

una invención más que de un descubrimiento [...]: su error es una revelación» (1992: 1027-1028). Esto explicaría por qué la narración en primera persona se traduce en una insistencia del pronombre personal en la mayoría de sus cuentos, hasta el punto de conformar lo que Enriqueta Morillas define como «(...) una suerte de lugar común» (en Hernández, 2000: 13): frases como «Yo leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel», de «Nadie encendía las lámparas» (75), «Yo hice un movimiento como para ir a mirarlo», de «El balcón» (84) o «Yo me sentía en la cámara de un mago», de «Mi primer concierto» (152), se repiten continuamente, en un gesto que tiene tanto de reivindicación de lo propio como de extrañamiento de lo ajeno.

En este sentido, si bien es verdad que, como advierte Ángel Rama (2006: 449-450), prefiere el puesto de compañero-observador al de protagonista del relato, la redundancia de un monosílabo de peso y fuerza considerables permite ir más allá y postular la posibilidad de una fricción al menos en dos niveles: en el subjetivo, puesto que sutilmente favorecerá el salto de lo ficcional a lo autorreflexivo y, de ahí, de lo personal a lo figurativo<sup>83</sup>. Y en el lingüístico, dado que, al partir de un único punto de vista –y además distraído, sesgado, elusivo- el ritmo se fragmenta y da lugar a la aparición de la *chora*.

Baste como muestra la historia de «La mujer parecida a mí», cuyo inicio es significativo: «Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo» (133). En un juego especular que desdobra la voz narradora en sujeto y animal, y el entorno en el que se mueve en realidad y sueño, el protagonista dibuja un potente vínculo entre el cuerpo y el pensamiento a través de dos veladuras: la que asocia el primero a su estado humano y la que, de manera un tanto sorprendente, liga al segundo a su situación de caballo. Y todo ello en un contexto nocturno que ampara el despertar de lo onírico, de lo diferente y de lo excepcional en medio de lo más vulgar<sup>84</sup>: así, el

---

<sup>83</sup> No es ninguna novedad decir que sus relatos son pequeñas autobiografías donde la fantasía pautas la reelaboración del recuerdo y la memoria: habiendo comprendido que «(...) perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive», tal como se lamentará más tarde la Irene de Silvina Ocampo (1970: 132), el narrador de estos relatos tematiza aquellos elementos de su existencia que le parecen más relevantes –ser un pianista itinerante o un escritor-lector- y los encubre bajo una capa de literaturización que los sitúa en un entredós de sumo interés.

<sup>84</sup> El matiz es importante, tal como observara Ángel Rama en uno de sus últimos trabajos críticos: «Su tarea no apunta a negar el sistema [...], sino a encajar dentro de él repentinos paréntesis, o más bien, excepciones a la regla. Esas excepciones no son escenarios, ni objetos, sino hombres, y más precisamente,



hombre puede soñarse caballo y, al mismo tiempo, entrar en una dinámica donde el sueño invade lo real y viceversa:

Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre: una gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos. Además, yo había descubierto que para que los recuerdos anduvieran, tenía que darles cuerda caminando [...].

Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo (134)

Si, por un lado, el caballo asume lo humano en sus cualidades negativas –la pereza- y positivas –la capacidad de invocar el recuerdo y de hacerlo, además, por medio de un cuerpo puesto en movimiento-; por el otro, la ruptura temporal que marca el salto del pasado al presente, del sueño a la realidad y del racionalismo subjetivo a la sensorialidad animal, abre la brecha por la que la lógica de codificación habitual queda completamente desmantelada. Como el protagonista de «El sueño de Chiang Tzu», quien «(...) soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre» (Broges, J.L & Bioy Casares, A., 2004: 21), el narrador se confunde y, al hacerlo, se cuestiona su propia naturaleza: «Mi cuerpo –nos dirá un poco más avanzado el relato- no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar ningún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana» (135).

Asumiendo, pues, su condición liminar, el siguiente paso será la identificación simbólica con esta maestra que lo acoge y que, a través de un cuerpo que se proyecta en el tacto, le hace tomar conciencia de su alteridad<sup>85</sup>: «Ella también me acarició; pero me hacía daño; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables. En una de las veces que me tocó la parte de delante de la cabeza, yo dije para mí: “¿Se habrá dado cuenta que ahí es donde nos parecemos?”» (140). Ni hombre ni caballo, sino ambas cosas y además, y sobre todo, mujer, el protagonista aprende una manera distinta de vivir donde el dolor y la

---

algunas costumbres insólitas que en ciertos ejemplos (el dueño del bazar en *Menos Julia*) no alcanzan a modificar la mayor parte de una vida que respeta mansamente las obligaciones del sistema» (2006: 454). Teniendo en cuenta que la hipótesis de partida de este ensayo es la exploración de nuevas experiencias subjetivas que enfrenten al hombre con sus límites y limitaciones, se puede comprender mejor el por qué de este breve análisis y de los que seguirán a continuación.

<sup>85</sup> No creo que sea ninguna casualidad la tríada animal-cuerpo-mujer en un texto que trabaja muy específicamente las distintas posibilidades de lo otro.

disgregación del principio –representados en esos malos dueños que lo apalean o lo desensillan con violencia- se transforman en esa unidad infranqueable de furia y voluntad que lamentaba haber perdido (136):

Alcancé a pisarlo [al último de sus dueños] cuando su cuerpo estaba de costado; mi pata resbaló sobre su espalda; pero con los dientes le mordí un pedazo de la garganta y otro pedazo de la nuca. Apreté con toda mi locura y me decidí a esperar, sin moverme. Al poco rato, y después de agitar un brazo, él también dejó de moverse. *Yo sentía en mi boca su carne ácida y su barba me pinchaba la lengua.* Ya había empezado a sentir el gusto a la sangre cuando vi que se manchaban el agua y las piedras (145; el subrayado es mío)

### **2.6.1.2. La curvatura del círculo: Sylvia Lago y la crispación del lenguaje<sup>86</sup>**

*El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza,* Octavio Paz: *La llama doble. Amor y erotismo*

En su ya comentado análisis sobre la generación crítica, Ángel Rama aludía al impacto que «Días dorados de la señora Pieddediamante» (1966) había causado en el panorama cultural de los años sesenta, y hacía responsable de ello «(...) a la ruda franqueza del tema erótico» (1972: 198) que en el texto se desplegaba. En efecto, partiendo de la irritada voz interior de la protagonista<sup>87</sup>, el cuento pone de manifiesto las

---

<sup>86</sup> Aunque unos años menor que Armonía Somers y, en consecuencia, más descendente que antecedente, la incluyo justo después del maestro como parte de ese palimpsesto diversificado e interconectado al que he hecho referencia en páginas anteriores. Por otro lado, y dado que solo estudiaré su cuento más famoso, todos los números de página se referirán a la edición de Cotelo (s.a.), de donde lo tomo.

<sup>87</sup> De una violencia poco común, Laura Pieddediamante lanzará sus ataques contra todo lo que tenga que ver con la institución, la norma o la ley: «“Simamá, simamá...” Hija de puta. Hija de tu madre, la gran mofeta carnícera, largacola –no la persigan, no, que sabe defenderse: lanza, si la acorralan, un gran chorro de orín hediondo y mediante esa táctica tan contundente ciega, sin más, al intrépido adversario y después lo devora- hija de tu madre, vas a disimularte ahora ante vos misma... “Simamá, simamá”, como si ella hubiera tenido la culpa, como si ella te hubiese impuesto el matrimonio a vos, la niña-dócil; como si no supieras lo que elegías, solamente vos, mucho, mucho más puta, sí, yo, que mi madre, y todo bajo una apariencia angélica, qué postura inocente, que ojos velados por el tul de ilusión – lo llevé sobre la cara, sí, porque las vírgenes ocultaban su rostro, era la moda- y la corona de azahares naturales y los encajes suntuosos; cuánto bramó Mamá, la Granmofeta, y suspiró y dijo “los sacrificios que se hacen por los hijos”, porque yo no me había casado todavía y en consecuencia escaseaba el dinero y el traje debe pagarlo la familia de la novia, es la costumbre, es lo correcto, aunque la familia de la novia viva en la más solapada miseria dignificante» (262). Por otro lado, es a partir de fragmentos como este que el ensayista uruguayo llegó a la conclusión de que el desmontaje del mito femenino en la literatura uruguayana era fruto de una apelación «(...) al fuego, al barro, a la porquería [...] por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar» (en Dalmagro, 2002: 58). Como tendremos ocasión de comprobar en los capítulos

consecuencias de un erotismo desgarrado en el que no parece posible detectar huella humana ni añadidura complementaria –como aventura el crítico mexicano-, sino más bien lo contrario: hay aquí una estimulación de la sexualidad animal que se desborda en la materia lingüística y la hace chirriar con constantes silencios en suspenso, con neologismos de brutalidad extrema<sup>88</sup> y, muy especialmente, con la articulación de un cuerpo abierto y supurante.

Frente al bildungsroman que de alguna manera proponía Felisberto Hernández en «La mujer parecida a mí», Laura Pieldediamante retrocede paso a paso –amante a amante- por aquellos momentos de insatisfacción que han inscrito sobre su cuerpo sucesivas decepciones, en un viaje de (re)vuelta que, al mismo tiempo, transformará su discurso en el espacio especular donde «[e]chase fuera una misma, darse vuelta como una media, lanzar el revoltijo interior violentamente» (280). En este sentido, si la escritura funciona a modo de reflejo para un yo abierto y sangrante, la historia duplica esta imagen en una travesía que tiene como centro de acción la presencia de los espejos: «Siempre los espejos rodeándome, devolviéndome a cada instante mis posturas, mis gestos...Multiplicándome y magnificándome y recordándome mi condición de prisionera en esta jaula majestuosa» (268). Y, junto a ellos, la lectura de obras literarias con protagonistas femeninas: «Ensayé, con un vientre de seis meses, poses a lo Madame Bobary frente al espejo de óvalo dorado que presidía mi dormitorio [...]: me exalté con Antígona, morí con Fedra. Fedra valiente. Fedra inconmensurable. Fedra eterna...» (277)<sup>89</sup>.

La narración arranca con una cita de Martin Heidegger que reproduce el carácter combativo de la especie humana -«*Tras la máscara del uno para el otro, actúa un uno contra otro*» (259)- y continúa con una escena muy significativa donde Laura recuerda la tacañería de su Abuelo y las ínfulas sociales de su Mamá, y las relaciona con la cosificación de su cuerpo. No en vano, la primera imagen que rememora, siendo ya

---

siguientes, ésta es la tradición a la que se suma Armonía Somers, si bien su escritura matizará la opinión de su compatriota.

<sup>88</sup> Todos ellos afectan, en mayor medida, a la denominación de los personajes. Este será uno de los rasgos que comparte con Armonía Somers, aunque en esta última el valor simbólico del nombre propio desvía el desprecio hacia los personajes. En el ejemplo de la nota anterior se ha visto algún caso, pero sirven otros más alusivos todavía: Aurora Grullaparda, Esteban Picorreal, Doctor Linceagudo Gerifalte, Doctora Quebrantahuesos, Ernesto el Hipogrifo o Garzoplomizo.

<sup>89</sup> Pienso que en la triple repetición del nombre puede verse la identificación de Laura con un personaje que es encarnación del remordimiento, la desesperación y el sentimiento de culpa por un amor prohibido.

mujer, es la de una violación –del cuerpo-torre inexpugnable que, no obstante, es franqueado una y otra vez- cimentada sobre una mentira:

Parecería que está pensando que soy virgen. Que necesita que sea virgen para llevarme a la cabina de su lancha a motor, arremeter contra mi cuerpo, subirse sobre él -¡oh poderosa fuerza desatada!- y consumir su acto de amor en uno, dos, tres, cinco movimientos precisos de estratega medidos por el balanceo cómplice de la lancha que a su vez acomete contra el lecho del río. Y así sentirse todopoderoso sobre mí. Inexpugnable. Lástima que no soy virgen y él lo sabe (260-261)

Entre la realidad y el deseo, el amante juega la ilusión de la virginidad<sup>90</sup> porque solo desde un cuerpo puro es posible inscribir los signos de una posesión. Convertido a partir de entonces en moneda de cambio y en mercancía identitaria, sobre él se proyectará la angustiada confesión de esta señorita vapuleada y ultrajada por el marido - «Querías mantener hasta el fin tu papelito de novio formal. Ser novio hasta la noche de bodas en que, brutalmente, y bajo una apariencia alambicada, habrías de convertirte, por derecho y por fuerza, por obra y gracia de un solo triunfo avasallante, en Gran Marido Gerifalte» (265)-; y por los cuatro hombres que, según sus propias palabras, constituyen sus «(...) cuatro amantes dorados, como mis días felices» (266).

A través del contacto físico con cada uno de ellos, Laura experimentará un movimiento de pérdida y recuperación: mientras su subjetividad será reterritorializada en los márgenes de una animalidad ambivalente –pues unas veces es «un armadillo que se alimenta de insectos y lombrices y que empieza a experimentar en las entrañas el principio de su descomposición definitiva» (268) y otras es mera «(...) yegua dócil, tu yegüita sagrada, claro, yegua-del-Sol, vaca-del-Sol; quién osaría tocarla, pero no es intocable, no, dejate de engaños; la vaca coge y coge a tus espaldas aunque cumple con vos porque *es ganado de buen pelo, de buena raza y de buen precio*» (270; el subrayado es mío)-, su lenguaje estallará en una suerte de materialidad sangrante y dolorosa, por medio de la cual será posible intercalar el deseo como resistencia al afuera: «Siempre tuve memoria. Y me interesaron los jugosos filones del lenguaje» (280), revelará casi al final de su narración. Y es que solo desde el dominio de la palabra y de lo que ésta tiene de carnalidad, Laura encontrará esa línea de fuga que le permita decidir sobre sí misma y sobre su cuerpo, aunque solo sea de manera temporal.

---

<sup>90</sup> Teniendo en cuenta que Laura está casada y que tiene dos hijos –uno de ellos, además, de otro de sus amantes-, es fácil entrever la hipocresía de su gesto: siendo éste el estado perfecto para la mujer decente, su pérdida solo era admitida en el matrimonio con miras a la procreación (Ferrús, 2007: 61).

Es, pues, en el vacío de la página en blanco donde puede imaginarse subiendo al altar y mostrando un cuerpo en deshecho:

(...) y pienso, de súbito [...] que podría en ese instante abrirse la puntada mágica y empezar una suave destilación sanguínea desde el himen recién renovado hasta el encaje fabuloso; un hilito de sangre corriendo por los cinco metros de satén de la cola, qué terrible, denigrante accidente hubiera sido, de súbito manantial irreverente, pobre madre, pobre mi hermana mayor Hilda Chuñazancuda envuelta en su capita de zorros nacionales porque ella “no es tan linda como Laura, paciencia; hizo apenas un matrimonio decoroso, consiguió un buen muchacho, gerente de un comercio importante, pero nada más;” (264-265)

Y es también aquí donde puede redefinir su maternidad en una esfera de partición que la aleja del tópico embellecedor y la vuelve a colocar en un lugar de herida y descomposición: «Yo, muda, atenta a la tarea de exprimirme las ubres para colmar la voracidad insaciable del recién nacido. Se me agrietaron los pezones... Sangré, sufrí. *No pude, no quise amamantarlo*. Lo dejé desgañitarse en la noche» (280; el subrayado es mío). En una tendencia paradójica que pretende negar el papel social de la maternidad y que, al hacerlo, atenta contra el carácter natural del acto, Laura obtura así un cuerpo que necesita salir(se), despojar(se) de aquello que ha permanecido dentro contra su propia voluntad<sup>91</sup>. El reconocimiento de una nueva maternidad no deseada, así como la consecuencia física de ésta –una náusea que empeora a medida que se desprende de sus obligaciones familiares-, marcarán el punto de inflexión definitivo para que la protagonista acepte la imposibilidad de cualquier independencia: «Ya no querías más náuseas, ni vómitos, ni hijos. Y te costó la saña de esa mano anónima revolviendo tus vísceras, el frío humedecido de tu piel de diamante, el dolor localizado [...], la corriente de sangre, nueva y cálida, manando de tu sexo como si en ella, lamentable aunque piadosamente se te fuera la vida» (286-287). Y para que, además, reconozca el origen último de esta incapacidad: una infancia «(...) recientemente revelada» (288) en la que todavía no ha tenido lugar el destete que debe conducirla a la madurez.

\*\*\*

---

<sup>91</sup> Como en una reciente reflexión ha recordado Nuria Girona Fibla: «hablar de la madre o construirse como madre es una forma de figuración que se elabora en un cruce de modelos sociales y de posiciones individuales. En tanto el ejercicio de la maternidad forma parte de una construcción del cuerpo de las mujeres, significada por prácticas y discursos patriarcales, en función de un ideal, puede considerarse igualmente una tecnología» (2008: 117). Sobre esta última cuestión volveré más adelante.

Un epílogo para las escrituras ex-céntricas que este capítulo ha recorrido, en la manifestación de una serie de voces que cuentan al yo y sus semblantes, bien desde la pauta estrictamente genérica, bien desde la desvirtuación ficcional de la misma: las breves reflexiones foucaultianas en torno al concepto nietzscheano de genealogía, puesto que la finalidad última de estos análisis no ha sido tanto la búsqueda de unos orígenes concretos, como la insistencia en «(...) las meticulosidades y azares de los comienzos» (Foucault, 2004: 23) que, según el francés, articulan el eje de análisis de la genealogía, a saber: la problemática interacción del cuerpo -entendido ya como un lugar de ausencias: del yo, de lenguaje, de unidad- y de una historia que lo atrapa y lo condena, en un significativo gesto por intoxicarlo y arruinarlo.

Por eso, añadiré unas páginas más adelante: «[l]a historia, genealógicamente dirigida, no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario, empeñarse en disiparla; no intenta descubrir el hogar único del que venimos, esa patria primera a la que los metafísicos prometen que regresaremos; *intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan*» (Foucault, 2004: 67-68). Suscribiéndome a la idea que aquí resalto, he procurado reproducir los primeros ejemplos canónicos para, desde su participación en el establecimiento del orden, trabajar más específicamente aquellos que caminan por un espacio doblemente fronterizo: porque parten de una tradición y buscan nuevas formas de enfrentarla y porque, sobre todo, lo hacen desde la conciencia de una re-vuelta lingüística, identitaria y corporal.

### **III. (EX)-TIMIDADES AL DESCUBIERTO: EL DIARIO Y LA CARTA COMO LENGUAJES DE LO DESCONOCIDO**

*¿Es que yo –ya no soy yo? ¿Es que están cambiados mi mano, mi paso, mi rostro? / ¿Es que lo que yo soy, eso, para vosotros, -no lo soy? / ¿Es que me he vuelto otro? ¿Y extraño a mí mismo? / ¿Es que me he evadido de mí mismo? / ¿Es que soy un luchador que se ha domeñado demasiadas veces a sí mismo? / ¿Que demasiadas veces ha contenido con su propia fuerza, / herido y estorbado por su propia victoria? Friedrich Nietzsche: «Desde altas montañas. Épodo»*

#### **3.1.- El pre-texto: del nombre propio como borde paradójico**

*Los niños y las niñas deberían cambiar de nombre cuando crecían. Si alguien se llamaba Daniel, ahora, debería haber sido Ciril un día. Virginia [...], Virginia era un sobrenombre lleno de paz, atenta como de un rincón detrás del muro, allá donde crecían finas hierbas como cabellos y donde no existía nadie para oír el viento. Pero después de perder aquella figura perfecta, delgada, tan pequeña y delicada como la maquinaria de un reloj, después de perder la transparencia y ganar un color, ella podría llamarse María Magdalena o Herminia, o cualquier antigüedad. Sí, y también podría haber sido cuando pequeña tranquilamente Sibila, Sibila, Sibila, Clarice Lispector: *La araña**

En su *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant señalan la multiplicidad de significaciones asociadas al nombre propio: como símbolo de la divinidad, su reinterpretación oscila entre la necesidad de invocación y el deseo de poder: «Conocer el nombre, pronunciarlo de forma justa, es poder ejercer una potencia sobre el ser o el objeto» (1999: 755), o, lo que es lo mismo, es poder inscribir sobre el individuo los primeros signos de una identidad fundamentada en el lenguaje y en el cuerpo<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> A modo de curiosidad, no está de más señalar que el origen de esta creencia se encuentra en la cultura egipcia: «(...) creían los egipcios que el nombre representa el reflejo del alma humana. De esta creencia deriva la mágica de que se puede actuar por medio del nombre sobre otra persona» (Ciriot, 2008: 333).

A ello se refiere la protagonista de la novela que encabeza este apartado, al reflexionar acerca del valor que el nombre propio adquiere en la caracterización y la definición de las personas: siguiendo el recorrido de esta larga tradición que asimila ser y lenguaje y, por un efecto simbólico, ser y cuerpo, Virginia propone una manipulación de la determinación primera y la vincula a la reterritorialización que el sujeto va experimentando a lo largo de su vida, ya como individualidad que se mueve por distintos espacios de proyección, ya como cuerpo en constante estado de transformación. Su pensamiento, entendido desde un punto de vista metafórico, adquiere una segunda lectura en la que todas y cada una de las partes implicadas son sometidas a un bombardeo que las perfora y las desarticula para facilitar su posterior reconstrucción: así, mientras el sujeto revela que no es más que una falacia identitaria que se (auto)construye a partir de un cuerpo lingüístico y de un cuerpo que devendrá lenguaje, éste pone de manifiesto que su condición no es más que la de ser un vacío figurativo a través del cual dar entrada a una infinidad de posibilidades.

Si Virginia podría haber sido María Magdalena o Herminia, e incluso el más sugestivo Sibila, no debe sorprender el salto que Flora Alejandra Pizarnik realiza a favor de Alejandra Pizarnik<sup>93</sup> tras la publicación de su segundo libro de poesías, como tampoco hay que verlo como un simple capricho de adolescencia<sup>94</sup>. Situada en un lugar intermedio donde el ser y el parecer se confunden, y donde el cuerpo y el sujeto adquieren la categoría de bordes, su gesto debe ser entendido como la estrategia de

---

<sup>93</sup> Según Juan-Jacobo Bajaría, él se lo habría sugerido a raíz de la publicación del primer poemario. Y sorprende saber los motivos que lo impulsaron a ello: «El criptoantisemitismo de la última etapa peronista, alentada por los germanófilos, amenazaba con un estallido. Barajé, también, un pseudónimo: María Pisserno, como yo mismo la llamaba cuando halábamos por teléfono» (s.a.: 73).

<sup>94</sup> César Aira, con cierto dejo irónico, explica el traspaso con estas palabras: «El proceso tiene algo de infantil» (2001: 15). Puede ser, pero lo cierto es que su valor simbólico es de una importancia capital para entender no sólo al personaje sino su escritura. El argentino apunta a esta relación cuando añade: «De cualquier modo, lo que importaba era cambiar, y el cambio se dio gradualmente, primero como Flora Alejandra (así está firmado el primer libro), después como Alejandra a secas, arrastrando consigo la supresión del primer libro» (2001: 15), pero se echa en falta un desarrollo más profundo.

Lo mismo podría decirse de otras voces críticas que hacen referencia a este hecho; baste como ejemplo la de Tamara Kamenszain, por lo que tiene de elegíaca y de pizarnikiana: «Rebautizarse Alejandra ya es versear. Es una mentirita que permite volverse poeta sin caer en la tentación de nombrar a Dios. Pero para eso hay que nacer muerta: Bímele, Florcita, aquella niña judía extraviada en el juego de las escondidas, perdió su color rozagante dentro de un ataúd que transporta a Alejandra por el camino de las transparencias» (1996: 23).

Alejada de estas mitificaciones, Cristina Piña ofrece una lectura de interés, vinculando la amputación del nombre al proceso de institucionalización al que sutilmente se someterá la escritora: «En este sentido, *La tierra más ajena*, si bien representa un paso fundamental para la constitución de su identidad *otra* como escritora, por ser su primera publicación lleva la misma señal de duda y de hesitación que marca a este período iniciático en su inscripción institucional: ya es Alejandra pero todavía es Flora, todavía hay un vínculo, que luego se encargará de cercenar de una manera casi absoluta, con esa Buma/Blímele/Flora de la infancia y la primera adolescencia» (2005: 44).



construcción de una identidad que deambula por los territorios limítrofes de su ser público y privado. «El nombre propio –como diría Jacques Derrida- no viene a borrarse, viene a borrarse borrándose, no viene sino en su borramiento o, según la otra sintaxis, *se reduce a borrarse. No llega más que borrándose y no llega más que a borrarse*» (2001: 339).

Por lo mismo, tampoco debe extrañar que Armonía Somers haya sido Armonía Etchepare en ciertos contextos, ni que su primera protagonista Rebeca Linke trace una sutil pero potente identificación con una serie de mujeres que, de Eva a Gradiva, ostentan un nombre irreversible desde un punto de vista genérico: «Las hembras –aducirá- no deben llevar nombres que volviéndoles una letra sean de varón. *Los verdaderamente femeninos son aquellos sin reverso*, como todos los míos» (s.a.<sup>1</sup>: 23; el subrayado es mío). Es en la frontera paradójica que dibuja el adverbio esencialista donde hay que ubicar las distintas preguntas que surgirán a lo largo de este trabajo: ¿Qué es lo que hace que alguien o algo adquiera el estatus de ser «verdaderamente femenino»? ¿qué significa que un nombre no pueda ser leído en clave masculina? Una buena respuesta es la que ofrece Patrizia Calefato, para quien «[m]arcar con una valencia femenina la diferencia quiere decir desafiar lo neutro en el terreno mismo de su “neutralidad”. Quiere decir elaborar una “neutralización de lo neutro”, parar el sentido en el momento de su constitución y en los procesos de su aprendizaje y reproducción» (1990: 124). No obstante, aquí propongo avanzar un poco más y continuar la rueda de cuestionamientos, puesto que, en definitiva, ¿qué sentido tiene ocultarse tras una única palabra y construirse a partir de ella?

En su interesante estudio sobre la obra de la poeta chilena Gabriela Mistral, Nuria Girona plantea la elección de un pseudónimo como un acto ambiguo de olvido y creación: se tacha el significante primero y en su lugar se coloca otro, rompiendo así el vínculo que lo ata a una familia, a una institución o a un origen territorial, y abriéndose a un linaje por el cual la nueva designación escape de la contingencia: «El pasaje retiene el afán de suplantación y ese «otro» en lugar de sí mismo anuncia una impostura. Si hablamos de seudónimos –ese falso nombre- es porque conocemos el que se tachó. Como el olvido y como la memoria que lo tapa, el seudónimo es un nombre encubridor» (Girona, 2005: 15-16).

Aunque su reflexión se enmarca en el proceso de inversión que convirtió a la persona Lucila Godoy en el personaje Gabriela Mistral, su aplicación a Armonía Somers y a Alejandra Pizarnik se hace necesaria. Sobre todo si recordamos que es a raíz

de su entrada al mundo literario que ambas manipulan la determinación primera. Ya apunté el ejemplo pizarnikiano unas líneas más arriba. En el caso de la uruguaya, es también a consecuencia de la publicación de *La mujer desnuda* (1950) que Armonía Liropeya Etchepare Locino<sup>95</sup> se desdobla en los más sencillos Armonía Etchepare y Armonía Somers: mientras el primero se instalará en la realidad de su trabajo como Maestra, el segundo quedará perfectamente delimitado a su quehacer como autora de ficción. El tránsito, narrado por ella misma como un impulso existencial de rechazo «(...) contra el hecho de haber nacido sin que me pidieran la autorización y la osadía de seguir sobreviviendo en un mundo como este» (Risso, 1990: 254), puede ser inscrito en la misma dinámica estratégica de un sujeto funambulista que, dejando atrás el copioso árbol genealógico, se adentra en el siempre conflictivo juego de la mascarada, al mismo tiempo que activa la lógica del borde paradójico.

En su intervención como miembro de la mesa redonda que conforma *L'oreille de l'autre* Jacques Derrida define el concepto como «la línea [incierto] que puede separar la vida de un autor de su obra, por ejemplo, o que puede separar dentro de su vida lo esencial o lo trascendental de lo empírico, o dentro de su obra lo empírico de cualquier cosa que no lo es»<sup>96</sup>. Colocar bajo una misma firma la autora, el personaje y la persona, postular una coincidencia entre el remitente y su destinatario<sup>97</sup>, implicará dislocar por completo la identidad y hacer surgir en ella la huella de ese otro que no es más que un adelanto de lo propio. El adentro y el afuera, lo íntimo y lo externo, la vida y la literatura, se entrelazan en la simple elección de un nombre para no desatarse jamás.

En este sentido, cuando ambas apuestan por el simple juego de nombre y apellido pretenden tachar un mundo que abarca lo familiar y genealógico<sup>98</sup>, pero con la

---

<sup>95</sup> O Armonía Etchepare de Henestrosa, tal como aparece en algunos escritos después del matrimonio con Rodolfo A. Henestrosa, en un marcaje social que denota su papel como «mujer de». Así, por ejemplo, Ángel Rama, en la breve reseña que le dedica en *Aquí cien años de raros* distingue entre «[l]a torturada Armonía Somers» y «Armonía Etchepare de Henestrosa, autora de varios importantes estudios de pedagogía» (s.a.: 65).

<sup>96</sup> De mi traducción. El original dice así: «le problème paradoxal de la bordure», «la ligne qui peut séparer la vie d'un auteur de son oeuvre, par exemple, ou qui peut séparer dans sa vie une essentialité ou une transcendantalité, d'une empiricité, ou dans son oeuvre une empiricité de quelque chose qui n'est pas empirique, cette ligne même deviene incertaine» (Derrida, 1982: 63).

<sup>97</sup> Como hace Alejandra Pizarnik, por ejemplo, quien a pesar de decir en muchas ocasiones que escribe para lograr la estima de los demás, articula sus textos personales a través de una mirada desdoblada: «Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea). Es decir; no serían cartas ni un diario común» (2003a: 30), anota en una fecha muy temprana. La similitud entre el nombre propuesto y el suyo, en este contexto, no es casual.

<sup>98</sup> En el caso de la argentina, Flora es el nombre judío que los padres de la argentina escogen para ella. Prueba de que nunca se desvinculará de él, manteniendo una relación equívoca con su ser persona o personaje, son las firmas con que selló las cartas mandadas a su familia y de las que Ivonne Bordelois

contradicción de estar creando uno nuevo: Alejandra Pizarnik no solo conservará el vínculo con el apellido paterno, sino que activará una mitología de resonancias rusas que la conecta con sus raíces. Por su parte, Armonía Somers dará origen a una manera diferente de (re)pensarse donde el peso de la herencia paterna -«El nombre lo tomó del falansterio anarquista al que Fourier llamó Armonía», explica en relación a cómo el padre le otorga el determinante primero (Risso, 1990: 255)- convivirá en igualdad de condiciones con su fabulación particular:

En cuanto al Somers, lo elegí muy apresuradamente para la salida de la revista que publicaría mi novela. Me gustó porque es la raíz de la palabra verano en inglés y alemán, y yo soy muy del verano [...]. Y aunque Armonía no quedaba muy bien con Somers (el nombre debía haber sido alemán), sacarme el nombre me parecía una irreverencia hacia mi padre, que ya había fallecido... (Risso, 1990: 255)<sup>99</sup>

Más transgresora se muestra la protagonista de la primera de sus novelas, Rebeca Linke cuando, acercándose al primero de los hombres con los que establecerá contacto, se identifica como Eva, Judith, Semíramis, Magdala, Gradiva, y concluye: «Y yo quisiera saber cómo soy, cómo seríamos en ti las mujeres intactas que me habitan» (s.a.<sup>1</sup>: 23). Al reivindicar un único significante –además, *genuinamente* femenino, puesto que ninguno de estos apelativos admite ese reverso masculino del cual renegaba en un primer momento- no solo graba con fuerza su inscripción a una larga genealogía de mujeres al margen<sup>100</sup>, sino que lo hace dibujando los primeros pasos hacia ese «retorno retrospectivo» que Julia Kristeva adjudicó a la re-vuelta moderna: en primer lugar, porque no es lo mismo hacerse llamar todos estos nombres –donde la huella del apellido paterno se desvía por completo y se gana la de una madre que no debería serlo-,

---

ofrece una muestra en su *Correspondencia Pizarnik* (1998: 87-91): en ellas siempre aparece el nombre de Bumita-Buma, sobrenombre iddish de Flora.

<sup>99</sup> No obstante, María Cristina Dalmagro supo descubrir en este inocente comentario una raíz metafórica de gran interés: «(...) escoge una palabra con peso simbólico en su narrativa, no sólo por su correlación con dos genealogías lingüísticas europeas sino también por la importancia del sol y el amarillo en sus textos, siempre presente, en un in crescendo que culmina en el tríptico *El hacedor de girasoles* (1989)» (2002: 55). Y lo mismo puede sustraerse de declaraciones como la que sigue: «Para mí organizar la narración y echarla a andar acabada es *como llevar la armonía al caos* con que comienza el Génesis» (Campodónico, 1990: 233; el subrayado es mío)

<sup>100</sup> Es interesante destacar la amplia variedad de registros asociada a estas designaciones: siendo la primera y la segunda, respectivamente, imágenes del pecado y la traición según el dictado bíblico, la legendaria reina de Babilonia se caracterizó por un uso práctico de la inteligencia y el valor (Grimal, 2000: 476-477). Por lo que se refiere a las otras dos, Ana María Rodríguez-Villamil da algunas claves: «(...) Gradiva es la que libera los impulsos amorosos reprimidos [...]. Recordemos que María Magdalena había sido primeramente una prostituta. El llamarla Magdala y no Magdalena es quizás una manera de recordar su primitiva condición, anterior al arrepentimiento. Gradiva es la que concentra en sí los aspectos más luminosos del tema. De todas las mujeres mencionadas, es la que encarna la antigüedad clásica, y es “la que anda”, indicando el camino como Rebeca Linke» (1990: 54).

que ostentar el más común de Rebeca Linke<sup>101</sup> –donde el peso de nombre y apellido cae sobre el personaje de la misma manera que en Armonía Somers o en Alejandra Pizarnik. En segundo lugar, porque esto condensará alrededor de su identidad una serie de conflictividades irresolubles, como la de ser mujer y animal a un mismo tiempo o la de fluctuar entre la realidad y la ficción.

Un movimiento parecido es el que se observará en algunos de los personajes de su penúltima novela, *Viaje al corazón del día* (1986), donde el encuentro con el signo materno iluminará la existencia de un mundo distinto, desconocido y subalterno. No en vano, la protagonista rebautizará a su amado Laurent «(...) porque yo soy Laura» (s.a.<sup>2</sup>: 11), trazando así un vínculo que va mucho más allá del amor y se instala en el ámbito de lo identitario: «Sólo Laurent era mi identidad, pues al no cambiar él yo permanecía en mí que era él mismo. Íbamos en una carrera desigual en el tiempo, pero nadie nos quitaría lo inmutable, el estar uno dentro del otro aunque simulando dualidad» (s.a.<sup>2</sup>: 45). Por lo mismo, su relación con Hildegard, la maestra alemana de música –cuyo nombre es ya bastante significativo, al menos si atendemos a la explicación que ella misma ofrece a su alumna: «Selva Negra es Hildegard. Pinos de Selva Negra son Hildegard» (s.a.<sup>2</sup>: 48)<sup>102</sup>– se estrechará cuando el lenguaje de la palabra sea sustituido por el de la música<sup>103</sup> y el identificador habitual sea absorbido por el simbólico Melodie y el resemantizado Ferne:

---

<sup>101</sup> Para María Luisa Femenías (2002-2003: 144) esto tiene que ver con la voluntad de la uruguaya de «liberar a las mujeres del mito»: «Se impone el mismo objetivo cuando remite a figuras mitológicas: Eva, Magdala, Semíramis, Judith, rescata su capacidad erótica, como anverso y reverso de RL, la mujer real».

<sup>102</sup> Sin embargo, es al final del libro cuando descubrimos el verdadero significado de este nombre y de los que poco a poco se van adjudicando a lo largo de la narración. En un último intento por tender el puente que la ha alejado de la madre, la alemana confiesa: «Saco de la flaca bolsa de viaje el escoplo de cantería y el pequeño martillo del padre. Que todavía hoy son conmigo. Y grabo: “Melodie también aquí”. Porque mi nombre familiar es Melodie. Me lo dice mi padre mientras ejecuto en el piano algo que lo atrae, fragmentos del italiano Muzio Clementi. Los otros que llevo encima, los verdaderos, Brunilda y Krimhilda de las leyendas de que salgo, qué importan ya. Cuando nos hemos llamado como Hildegard en un intento de borrar la muerte de la madre. La muerte que le damos sin saber, sin querer. Toda hija mata a su madre si la ve morir. Y no arranca a pedazos la piel reseca de la muerte. Los ojos amarillos de la muerte. Y la deja irse así. Llevándola como cosa suya hacia los antros del nunca más. Yo, Brunilda Krimhilda, brotada de los enanos Nibelungos, pido perdón a mi querida madre Hildegard. Beso sus manos mojadas en la cocina. Lloro sobre su delantal de pequeños cuadros azules. Que suben hasta los ojos del mismo color» (s.a.<sup>2</sup>: 144). Aunque no me detendré en este aspecto, no está de más señalar el juego de dobles que se establece entre ambas mujeres, hasta el punto que una no puede dejar de preguntarse si realmente la historia de Laura no es más que una invención de la maestra que recurriría así a otro tipo de enmascaramiento, más encubridor y literario, que el confesional.

<sup>103</sup> No creo que sea ninguna casualidad que la única persona con la que Laura puede entenderse, a parte de Laurent, sea la profesora de música, y más si tenemos en cuenta lo que ella misma revela: «Yo había creado mis propias leyes en una especie de código sin intromisiones molestas, y en el que lo convencional quedaba fuera: llorarás con el viento si el viento te conmueve, pero que ser alguno intente arrancar lágrimas a tus desiertos, ni siquiera en calidad de espejismos» (s.a.<sup>2</sup>: 50). Más allá de la defensa

Vamos a ver, sílbame eso que escuchas, Melodie, dijo, y yo te explicaré de qué se trata. Y al final de mi especie de lamento con un leitmotiv más que triste, como si el viento se condoliera por algo que sólo él conocería, vi que Fräulein Hildegard estaba llorando [...], cuando de pronto, y completamente rehecha como su raza se lo impondría, me confió a su vez: [...] Por la sangre de cada cual anda una *Ferne* diferente, porque procedemos de seres y lugares insospechados por nosotros mismos: tu lejanía es con flauta, la mía con el sonido de un cuerno de caza (s.a.<sup>2</sup>: 48)

Desde esta otra orilla avanzará Laura hasta detenerse en el umbral de su propia estirpe: «Yo soy Laura Kadisja Hassan y Cienfuegos: Laura, quizás lo soñado por mi madre; Kadisja, primera mujer del Profeta, por el nombre de mi abuela paterna que lo llevaría a mucha honra, siendo mi abuelo y mi padre, ambos, Mohamed Hassan» (s.a.<sup>2</sup>: 85). Con la fuerza del pronombre en primera persona, la protagonista desvela el juego de espejos que descansa en la adjudicación de toda determinación primera, al tiempo que traza un nexo entre distintas formas de alteridad amenazantes: lo que en los casos anteriores se quedaba en el siempre peligroso universo de lo femenino, aquí se amplía a lo religioso e incluso cultural. El paso siguiente, por eso, será el destierro que Hildegard hará del segundo apellido –añadido ahora como prótesis a través de la conjunción y resemantizado a partir de la fisura- a un lugar de lectura secundario: «Siempre una *Entrata*, un preludio, mi inolvidable Laura Kadisja Hassan. Y de los cien fuegos. Y de la araucaria vertical y horizontal. Pero longeva. Y no como nosotros que morimos del simple vivir» (s.a.<sup>2</sup>: 144).

La singularidad de Sembrando Flores Irigoitia Cosenza<sup>104</sup> –o, simplemente, de Sembrando Flores de Médicis, tal como la llama Victoria von Scherrer en el «Epílogo» (1988: 341)<sup>105</sup> - requerirá un necesario punto y aparte que, además, concuerde con el punto y final que supuso *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* en el universo escritural de la uruguayo. Y es que la simbiosis que pronto se establece entre la novela y la enfermedad<sup>106</sup> pautará un recorrido de lectura marcado por la lógica del despojamiento:

---

de una libertad que camina por el filo, es interesante ver que ésta pivota alrededor de un lenguaje corporal que quiere –y debe- ser reivindicado.

<sup>104</sup> En el decir de la voz narradora: «en el nombre un título libresco, en el primer apellido una estrafalaria historia, en el segundo una geografía volcánica» (1988: 57).

<sup>105</sup> Ante la posible confusión de nominativos, Susana Zanetti los recoge todos en un solo párrafo: «Se la llama Sembrando Flores (originado en el título de la novela del anarquista catalán de principios del siglo XX Federico Urales) y también Cosenza o Fiorella; su apellido Irigoitia puede transformarse en Médicis, y entonces proviene de Florencia y quizás de una abuela inmortalizada por el arte renacentista, la famosa Simonetta Vespucci. Su maestro de escuela prefiere Dulcinea, mientras que el Cura, vigilante de la obligación del nombre religioso, le endilga el de María del Rosario» (2002: 424).

<sup>106</sup> Según la crítica anteriormente citada: «(...) se contraponen y sobreimprimen enfermedad y novela en múltiples movimientos de pasaje, eco de tramas similares entre cuerpo e imaginación, entre las

«Desde el principio –nos cuenta al poco de comenzar la historia la voz narradora- su extraño y sugestivo nombre hizo explosión en el sanatorio. Con el correr del tiempo que estuvo allí, que alcanzó a ser mucho según quienes podían evaluarlo, hasta ese rebuscado modo de llamarse se borró y fue El Caso» (1988: 16). De la denominación primera –extraña por metafórica, lúdica por alusiva, barroca por excesiva- a la indeterminación del diagnóstico en mayúsculas, la protagonista experimenta así la primera de las múltiples pérdidas que la acompañarán a lo largo del camino y que tendrán en el Quilotórax su máximo exponente: no por casualidad este mal se caracterizará por hacer emanar a «(...) la otra gran ignorada» (1988: 36), esa linfa de color ocre que circula por el interior corporal como la sangre, pero a la que nadie rinde culto ni le encuentra poder subversivo.

Nadie, excepto Sembrando Flores y, por una suerte de proyección especular, Armonía Somers<sup>107</sup>: ligando el Quilotórax a la mandrágora del título y a lo que ésta tiene de diferente –pues aparece «sin tallo, con hojas grandes, rugosas, onduladas por los bordes, flores malolientes en forma de campánula entre blancuzcas y rojizas nacidas en grupo en el centro de las hojas, frutos en baya y también de mal olor» (1988: 289)-, su poder sobre esa mujer cuyo nombre queda sutilmente trabado en el simbolismo floral de la planta es de una potencia abrumadora. En primer lugar, porque es a raíz de su experiencia que se decide a escribir una serie de Cuadernos personales<sup>108</sup> con voluntad clara de exorcismo y denuncia: «Pero pido algo –dirá nada más comenzarlos-: traspasarles a los cómplices mis fenómenos más terribles de la descomposición del inmundo cuerpo. Habrá después de cierto tiempo cadavérico un período pútrido de delicuescencia en negro que yo querré arrojarles al rostro estando ellos aún vivos» (1988: 262). En segundo lugar, porque le permite entrar en el fascinante mundo de la

---

prácticas y los discursos del Arte y los mitos, frente a las convenciones, las certezas, la pretendida objetividad» (1997: 38). Como ella misma había recordado poco antes: «Su primer título fue *Quilotórax en Montevideo*, es decir, elige denominarla por la enfermedad que el texto describe, enfermedad que alcanza dimensiones simbólicas respecto de la dictadura uruguaya de entonces [de hecho, el período de creación, si hacemos caso a Álvaro J. Risso (1990: 270), iría de 1972 a 1975, en pleno auge del proceso dictatorial uruguayo]. Desechado por esotérico, le sucede *Las máscaras de la mandrágora*, muy en consonancia con las significaciones de la novela, pues la mandrágora es aquí metáfora de la felicidad inalcanzable, entre otras cosas. El título definitivo pone el acento en la aventura extraña que irá ligando lectura y enfermedad» (Zanetti, 2002: 421).

<sup>107</sup> No se olvide que «Armonía Somers nombra a la protagonista de la novela “Sembrando Flores”, título del libro en el que su verdadero padre se inspirara para darle su nombre: Armonía» (Mandolessi, 2004: 135).

<sup>108</sup> Significativamente subtítulos: «Historia de una extraña criatura que usaba trajes marineros para navegar en seco a pleno campo, y que muchos años después vino a dar a luz un objeto viviente, pesado, masiforme y cubierto de escamas, pelos y plumas a quien se bautizó con el grotesco y contundente nombre de Leviatán» (1988: 215).

lectura reflectada<sup>109</sup> al que, por herencia, parece pertenecer: no se olvide el papel representado por su madre, lectora de folletines para Abigail, como tampoco lo que se nos dice al inicio del texto, cuando Sembrando Flores es todavía sujeto innominado: «desde los comienzos de aquella extraña enfermedad, la mujer, que rechazaba con energía los medicamentos, pedía con furor largas novelas» (1988: 11); y al final, siendo ya Sembrando Flores «(...) la Médicis»:

(...) tenía abierto sobre su mesa de luz lo último que leyera la noche antes, un capítulo de *El ser y el tiempo* de Martín Heidegger, «El temor como modo de encontrarse», y lo que allí está escrito no es material folletinesco, sino el más frío y ópticamente delicado análisis del temor que pueda acometerse: «aquello que se teme, el temor, y aquello por lo que se teme» (1988: 342)

En otro orden, y volviendo una vez más al problema autobiográfico, pienso que es posible añadir una última cuestión: cuando Jacques Derrida retoma el problema de la firma nietzscheana y la concibe como el trazo de una diferencia y de una identidad escrita por el otro, apunta a una idea de sumo interés, y es que no se trata de entender al otro como una alteridad empírica, sino de pensarlo como una estructura epitáfica - «testamentaria» es la palabra que él utiliza- que graba la muerte del sujeto unario en el espacio escritural –y léase aquí textual:

(...) la firma de Nietzsche no tiene lugar en el momento en que él escribe, y él lo dice claramente, tendrá lugar póstumamente según el crédito infinito que él se ha abierto, cuando el otro venga a firmar con él, haga alianza con él, y para eso, lo entienda. Y para entenderlo, es necesario tener la oreja fina. Dicho de otra forma, es la oreja del otro la que firma [...]. Es la oreja del otro la que me dice, a mí, y la que constituye el *autos* de mi autobiografía [...] Todo texto responde a esta estructura. Es la estructura de la textualidad en general. Un texto es firmado por el otro siempre más tarde y esta estructura testamentaria no le sobreviene como por accidente, él la construye<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Tratándose de uno de los temas más importantes de la novela y de todo el quehacer somersiano, más adelante le dedicaré un apartado completo. Sin embargo, por la proximidad con el tema tratado, diré aquí que su incorporación a este universo caleidoscópico será consignado desde el nombre propio: «Y yo nunca voy a llamarla Sembrando Flores, dijo su madre, es ridículo. El padre dio un puñetazo sobre la mesa. ¿Y cómo la irás a nombrar si eso ya es un hecho consumado ante juez, maldito sea? Marianna miró a la criatura recién nacida y respondió desde su novelística en las Siete Ventanas: Fiorella, al menos así los Cosenza sabrán cómo decirlo sin que se les trabe la lengua» (1988: 31-32).

<sup>110</sup> De mi traducción. Así en el original: «(...) la signature de Nietzsche n'a pas lieu au moment où il écrit, et il le dit clairement, elle aura lieu posthument selon le crédit infini qu'il s'est ouvert, quand l'autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, l'entendre. Et pour l'entendre, il faut avoir l'oreille fine. Autrement dit c'est l'oreille de l'autre qui signe, si je veux abrégé très lapidairement mon propos. C'est l'oreille de l'autre qui me dit, moi, et qui constitue l'*autos* de mon autobiographique [...] Tout texte répond à cette structure. C'est la structure de la textualité en général. Un text n'est signé

Toda escritura es, según esto, el registro de una muerte anunciada y la firma lo que posibilita la marca del otro en el uno, el paso de lo autográfico a lo heterográfico. Al duelo por el pensamiento se le añade, así, otro lamento: el del pensador firmado en la dinámica de una desposesión. Solo aceptando esta premisa es posible comprender por qué Armonía Liropeya Etchepare Locino se transforma en dos mitades amputadas de sí misma, por qué sus protagonistas asumen distintos apelativos y por qué Alejandra Pizarnik puede ser Alejandra a secas, Alexandra, Alex, Sacha, una simple A. o Buma / Bumita. En su caso, tal como demuestran las ediciones de su epistolario (Pizarnik, 1998 y Pizarnik, 2003b), el salto de uno al otro depende casi siempre del grado de intimidad que establece con sus interlocutores<sup>111</sup>, lo que supone añadir una nueva alteridad a la ya existente, más amenazante y peligrosa, si cabe, que la inherente a la propia.

La proyección de Armonía Somers y de Alejandra Pizarnik, pues, las afectará a ambas y a su enmascaramiento, subvirtiéndolo los pormenores de una individualidad en continuo proceso de cambio y simulacro: el vacío que generará el poder (re)constructivo del sujeto las situará en el punto de mira de una sociedad y de una cultura ávidas de leyendas que puedan suplir la vulgaridad de su existencia. Será como consecuencia de ello que rápidamente el mito vital del personaje pizarnikiano, marcado por una autobiografía de lo más excéntrica, acabará por desplazar el valor de una obra que no se explica por separaciones o divisiones de ningún tipo, ni siquiera las que incluyen distinguir lo biográfico de lo textual. Igualmente, ello explicará la rápida vinculación de la obra de la uruguaya con esa generación de «raros» que cierto sector crítico ha impuesto dentro de la historia de la literatura de su país.

Partiendo de aquí, el desplazamiento del significante primero podrá entenderse como una forma de huir de lo determinado y como un intento de llevar a cabo una escritura que hable de la Armonía Somers y la Alejandra Pizarnik que se quiere ser, de la que se piensa que debe ser, de la que los otros quieren que sea, en definitiva, de la que no está y no estará nunca más que en el estrecho espacio de una página en blanco que puede ser rescrita tantas veces como convenga.

---

que par l'autre beaucoup plus tard et cette structure testamentaire ne lui survient pas comme par accident, elle le construit» (Derrida, 1982: 71-72).

<sup>111</sup> Consciente de ello, fluctuará entre la necesidad y el repudio: «Si me miran con hostilidad sufro como un personaje de tragedia griega. Pero no es tan simple: también hay una que soy yo a la que le importa absolutamente nada los otros» (2003a: 181).



### **3.2.- Lecturas para-textuales: Alejandra Pizarnik y Armonía Somers sobre el papel**

*El artista no tiene moral, pero sí tiene moralidad. En su obra se plantean las cuestiones: ¿qué son los otros para mí? ¿cómo tengo que desearles?, cómo debo presentarme a sus deseos?, ¿cómo hay que mantenerse entre ellos? Al enunciar, cada vez, una «sutil visión del mundo» (así habla el Tao), el artista compone lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, lo evocado, lo repetido, o mejor dicho: prohibido / deseado: éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hace andar al artista, en la medida que produce, Roland Barthes: «Cy Twombly o “Non multa sed multum”»*

Hay en esta breve reflexión del crítico francés una serie de ideas que me parecen de sumo interés para el posicionamiento en torno a estas nuevas subjetividades y es que, más allá del juego lingüístico que inicia el texto, su invitación a distinguir entre la moral y la moralidad reproduce sutilmente una de las cuestiones más problemáticas de la modernidad: la fricción que, en muchos ámbitos, se plantea entre el pensamiento y el gesto, entre el decir y el hacer, entre la literatura y la vida, en definitiva, entre la razón y su materialización. El artista –y léase también aquí el escritor- se desprende de lo primero, pero se construye a través de lo segundo, situándose así en una esfera especular que le devuelve una imagen fragmentada y dibujada sobre distintos modos identitarios: el de un yo que se mira en el otro para ser, el de un deseo que se comparte en la trasgresión o el de una resistencia que asegura un lugar de privilegio al cuerpo.

En un movimiento propio del quehacer barthesiano, la focalización se desvía y adquiere otro matiz: se niega la moral en lo que tiene de doxa, de sistema cerrado e inmóvil y se reivindica, en cambio, la importancia de una experiencia paradójica que sepa desprenderse de lo anterior a través de una revuelta múltiple: contra la herencia cultural –ese tejido de lecturas que van dejando huella- pero también, y sobre todo, contra la propia estructura subjetiva, proyectada ahora en un espacio corporal en proceso de resignificación. De naturaleza liminar y, por lo mismo, polisémica, su articulación favorecerá esa «(...) mezcla erótica de timbre y de lenguaje»<sup>112</sup> que debe dar voz a los deseos más desconocidos u olvidados y, en estrecha relación con esto, permitirá la introducción de un dinamismo que los diseminará en una serie de pulsiones de rechazo manifestadas en la superficie de la página en blanco.

---

<sup>112</sup> De mi traducción. El original dice así: «(...) mixte érotique de timbre et de langage» (Barthes, 1973: 88).

En este contexto, dos de las manifestaciones más significativas y explícitas son las de Alejandra Pizarnik y Armonía Somers. Su escritura, articulada en torno a la búsqueda mítica que parece operar en toda creación moderna, pone de manifiesto la progresiva tensión que enfrenta al sujeto consigo mismo y con un desbordamiento lingüístico de difícil salida:

Las palabras –le confesaba a Ivonne Bordelois la primera- son mi **ausencia** particular<sup>113</sup>. Como la famosa “muerte propia” en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado –sola- con la enfermedad que hace lo mismo... (Bordelois, 1998: 221)

Y a su lado, Victoria von Scherrer<sup>114</sup> manifestaba:

Yo sólo veo un largo túnel que no sé adónde conduce, y lo voy recorriendo con la palabra desde afuera. Quizás al final esté la trampa de la palabra misma, y uno llegue a pensar tardíamente que la mejor de las estrategias hubiera sido la de no decir nada, o sea simplemente sentarse a mirar la boca del túnel, o a provocar al que fuere soplando hacia adentro (1988: 343)<sup>115</sup>

Comparando su anterior paráfrasis de Sembrando Flores –«Sí, porque todo novelista, y ojalá yo hubiera podido serlo en esta vida, es un violador, dijo cierta vez. ¿Y si utiliza sus propias vivencias?, le pregunté. Entonces representa lo peor, un caníbal

---

<sup>113</sup> Esta misma idea es la que luego construye uno de los poemas más cerrados y significativos de su quehacer, «En esta noche, en este mundo», del que aquí solo reproduzco unos versos: «no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia /si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré? // en esta noche en este mundo / extraordinario silencio el de esta noche / lo que pasa con el alma es que no se ve / lo que pasa con la mente es que no se ve / lo que pasa con el espíritu es que no se ve / ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades? / ninguna palabra es visible // sombras / recintos viscosos donde se oculta / la piedra de la locura / corredores negros / los he recorrido todos / ¡oh quédate un poco más entre nosotros! // mi persona está herida / mi primera persona del singular» (vv. 19-39; en Pizarnik, 2000: 398-399).

<sup>114</sup> Scherrer es una palabra alemana que significa «trasquilador», «urdidor»: «Estamos ante una trama urdida por una cofradía de mujeres, cuya apelación a la lectura –a una imaginación hiperbólica- por fin pareciera poner freno a la autoridad médica cuyas admoniciones ellas han soportado por más de un siglo» (Zanetti, 2002: 429).

<sup>115</sup> Si cito esta novela y no las otras es porque creo que en ella la reflexión metaliteraria es mucho más explícita y significativa. No obstante, tengo muy presentes anotaciones del tipo: «Las palabras, flechas directas de Dios, tienen esa particularidad también divina, comportarse por igual en lo grande como en lo chico. Su verdadera medida está en el centro, en tanto sirven a la necesidad de hablar para llamar al pan y al vino por sus nombres», de *La mujer desnuda* (s.a.<sup>1</sup>: 52); o la que sigue, de *Viaje al corazón del día*: «Y todo lo que he contado, no en confesión sino en simple coloquio, leído, arrancado de mí para usted e invocando a otros que no eran usted pero que integraban la trama, sucedió, Padre Artemio, y nunca podré transmitirlo tal cual fue ni siquiera a quien sabe escuchar así, *absorbiendo en cada palabra su significado real y también su sentido oculto como lo he visto hacerlo*» (s.a.<sup>2</sup>: 81; el subrayado es mío). Ambos fragmentos dan cuenta de la comprensión somersiana del oficio literario: una búsqueda del origen y un despertar de la materialidad que late en los intersticios del lenguaje.

de sí mismo» (1988: 343)-, con la opinión que la escritora dejaría por escrito en su «Carta abierta desde Somersville»: «Yo creo que el ser humano de categoría abismal es un canibal de sí mismo y los demás, pese a la maravilla del mundo adonde fuera puesto con las mejores intenciones de un Gran Dios o de la Gran Casualidad» (1992: 1158), se observa cómo el juego de espejos se amplía hasta diluir los límites entre la escritura y la vida, entre la humanidad civilizadora y la barbarie, pero sobre todo, entre la autora y sus personajes<sup>116</sup>. Y es que no podía ser de otro modo para quien opinaba

(...) que la relación entre la palabra y la escritura es como una constante escena de golpiza mutua. Si acaso vencieran las palabras sólo habría eso, palabras, una literatura sin consistencia, fardos de papel que sólo ocupan lugar, porque el valor nace de la persona parlante, de su eficacia para elevar las palabras al nivel significativo. Pero si por el contrario vence el hacedor o manipulador de formas con materiales endebles, la palabra puede llegar incluso a ofenderse, y su retirada supondrá también un peligro de impotencia de comunicación que lo desmorona todo, la propia forma y hasta el concepto (Campodónico, 1990: 238)

Ante una posesión que no colma sino que, paradójicamente, desposee, un lenguaje que atraviesa al sujeto y lo arrastra a una muerte simbólica donde el peso del silencio se hace insostenible. Ambas autoras desatan una dinámica del pliegue que afectará a la naturaleza genérica de sus textos: no en vano, el primer fragmento es una copia que Alejandra Pizarnik realiza de uno de los párrafos de sus *Diarios* -«diario inédito –había encabezado su misiva- (partes que te leí, chère gorda)» (Bordelois, 1998: 220)-, mientras que el segundo forma parte del «Epílogo» injertado al final de la narración –digamos autobiográfica- de Sembrando Flores. Entre lo público y lo privado, la barra que separa queda así bombardeada por la potencia de una subjetividad en fuerte unión con su experiencia y con lo que de ella resta en el espacio textual: el cuerpo.

Por todo ello, antes de cerrar este apartado, creo conveniente una breve referencia a los problemas editoriales que supuso el texto de los *Diarios* fijado por Lumen en el año 2003, puesto que algunas voces críticas la han puesto en entredicho<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Una vez más, Susana Zanetti es reveladora al respecto: «La ficcionalización de la autoría, que comienza a expandirse desde la portada, nos habla de ese proceso que constituye la novela misma: igual topografía se usa para el nombre de Armonía Somers y la indicación “Notas y epílogo de Victoria von Scherrer”» (2002: 429).

<sup>117</sup> Aunque se trata de la lectura más común, no todas lo han visto así. Susana Díaz Núñez (2004: 431), por ejemplo, entiende el proyecto de la editorial Lumen de publicar en tres volúmenes la obra de Alejandra Pizarnik como una ocasión magnífica «por dar a conocer y conservar el legado de una de las voces femeninas más ricas e influyentes de nuestra literatura, la voz por excelencia acompañada de su séquito de voces»; e interpreta los *Diarios* como un «testimonio íntimo de una “vida de escritora”»,

Ana Nuño, por ejemplo, se pregunta: «¿qué agrega a la comprensión de su obra y del «personaje alejandrino»? Es difícil decirlo, ya que estamos ante una edición censurada» (2003: 7)<sup>118</sup>. En efecto, nos encontramos ante una obra de (re)creación –pues la selección que se lleva a cabo con los distintos fragmentos que más o menos interesan no deja de ser una forma más de construcción- y de relativización: las notas a pie de página, aclarando una fecha, un nombre o una publicación son del todo aleatorias y carecen del rigor y el trabajo exhaustivo que requeriría la publicación de unos textos de esta envergadura.

Un ejemplo de ello lo ofrecen los cuatro años que pasó en París, y que se presentan como los más problemáticos. Según Ana Becciu, existirían tres versiones de estos textos: la previa, la resumida por la propia Alejandra Pizarnik –cuyo título sería «Resúmenes de varios diarios, 1962-1964»-, y una serie de legajos que rescribirían completamente los fragmentos anteriores con el propósito de publicarlos –y de hecho así lo hizo: el «Diario 1960-1961» se publicó en la revista colombiana *Mito* y los «Fragmentos de un Diario, París, 1962-1963» en una selección que en 1964 se hizo en *Poesía=Poesía* y en *Les lettres nouvelles*. Una gran variedad de textos que la editora no sabe manejar, ya que, si bien en su prólogo establece ciertos criterios, en el corpus textual se pierde en una especie de caos del que no parece poder salir.

Así, por lo que se refiere a los «Resúmenes», si bien nos señala que ha optado por utilizarlos como sustitutos corregidos, únicamente en dos notas a pie de página hace

---

resumiendo así en una misma expresión la dicotomía que descansa en el trasfondo de las demás interpretaciones.

<sup>118</sup> La autora de la reseña, sin embargo, no tiene en cuenta que una selección de estos fragmentos ya fue publicada con anterioridad por Frank Graziano (Pizarnik, 1992: 237-290). Una rápida hojeada a esta última, además, revela la dificultad de enfrentarse a unos textos que parecen admitir todo tipo de manipulación. ¿Cómo explicar, sino, la reescritura que existe entre distintas anotaciones cuando supuestamente sólo existe una redacción de los mismos? Baste como ejemplo ésta del 29/XII/1962: «Cambio de color de papel, de color de tinta. Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano escribo. El silencio me ha corroído: quedan algunos poemas como huesos de muerto que cincelo en mis noches miedosas. Se ha perdido el significado de la palabra más obvia. Y aún escribo, aún me precipito con urgencia a narrar estados de asombro y de ira. Una levísima presión, un nuevo reconocimiento de lo que te acecha y ya no escribirás. Estamos a pocos pasos de una eternidad de silencio» (Pizarnik, 1992: 258); «No encuentro una manera simple y fiel de escribir. Cambio de tinta, de papel, de color de papel. Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano: algo me acecha. Alguien me expulsa de mí. Ya no tengo nada que decir. Ni siquiera quejarme de ello. El silencio destruyó lo que se había propuesto: quedan algunos poemas como huesos de muerto. Poemas que no entiendo, que labro y modifico en mis noches de miedo. Se ha perdido el significado de la palabra más obvia. Y aún me apresuro, aún caigo con urgencia en mis estados mentales de negación y asombro... «que no desembocan». Una levísima presión, un invisible roce en lo que te es hostil y ya no escribirás más. Estamos a pocos pasos de una eternidad de silencio» (2003a: 302). Viendo las diferencias entre una y otra edición –diferencias que en algunos casos incluso se amplían a las fechas-, y detectando la ausencia absoluta de críticas negativas que la del primero tuvo en el momento de su aparición, una no puede dejar de presuponer que el interés por estos escritos es mayor de lo que parece.

referencia a ellos: en la primera, para compararlos a la primera versión (2003a: 232-233) y en la segunda, para dejar constancia de que el fragmento procede de ellos (2003a: 236). Teniendo en cuenta que el cuaderno abarca tres de los años más productivos de la argentina, no es posible que haya recurrido a ellos solo en estas ocasiones<sup>119</sup>. Como comenta Patricia Venti: «La mutilación de un corpus diarístico puede hacerse, pero a condición de anunciar y explicar los criterios de selección con claridad en el prólogo» (2008: 30)<sup>120</sup>.

Ésta es una de las críticas más contundentes de la presente edición. Apropiándose de la idea de triple traición que Arriaga Flórez plantea en *Mi amor, mi juez* respecto a la publicación póstuma de los diarios («a la voluntad del autor, al carácter efímero y contingente del texto y, por último, a su secreto»; Venti, 2008: 31), traza un breve recorrido por aquellos cambios que ella observa y que afectan, en primer lugar, al ámbito personal, donde se han eliminado aspectos de la vida privada de la

---

<sup>119</sup> Sorprende mucho encontrar una declaración exculpatoria justo un año antes de la publicación del libro: «Hoy Lumen no tiene vocación para llevar a cabo la edición crítica que ese material requiere. Abriguemos la esperanza de que otra editorial asuma sin restricciones ese proyecto» (2002). El artículo, titulado «Los avatares de su legado» es un intento de explicar y justificar los problemas editoriales que ha arrastrado la obra de Alejandra Pizarnik, exenta de los comentarios críticos y filológicos necesarios, y diseminada en una serie de libros, recopilaciones y antologías que si bien la han abierto a un mercado lector más amplio, también es cierto que han contribuido a su leyenda como poeta elegida y minoritaria. Así explica Ana Becciu su labor con una de ellas, *Textos de Sombra y últimos poemas*, la primera y más arriesgada de las recopilaciones post-mortem: «*Mi labor ha sido meramente compiladora*. La colaboración de Olga Orozco fue esencial desde el principio: fue ella quien me mostró la importancia de no alterar el orden en que Alejandra había dejado las carpetas y cuadernos y la necesidad de inventariar todo para que los años no nos hicieran perder este o aquel papel. Y de conservar el más ínfimo papelito. Lo primero que Olga hizo en la calle Montevideo fue copiar a máquina lo que Alejandra había dejado escrito en su pizarrón: era el último texto en el que trabajaba» (2000; el subrayado es mío). De hecho, tal como ella misma señala, los textos pasaron por varias manos antes de caer en las suyas, y todas ellas intentaron una apropiación del material al que se enfrentaban: Martha I. Moia, quien había salido de Argentina en 1977 con la obra recogida en el departamento de la escritora, entregaría únicamente la mitad de ésta a Ana Becciu y Ana María Moix, mientras que la otra mitad no la pondría en manos de Julio Cortázar –destinatario original– hasta 1984, año de su muerte. A partir de aquí su ex mujer, Aurora Bernárdez se quedaría con ella hasta que en 1999 pactaría con Myriam Pizarnik su donación a la universidad de Princeton, en EEUU, inaugurando el Archivo Alejandra Pizarnik. Sea como fuere, el resultado final ha sido su participación como editora principal en una obra sobre la que se han llevado a cabo importantes y significativas mutilaciones. Justificarse por anticipado, pues, carece de ningún valor.

<sup>120</sup> Se refiere, claro está, al ejemplo de Leonard Woolf, principal modelo –aunque mal entendido– de Ana Becciu. La edición de los diarios de su mujer –cuyo título, *Diario de una escritora*, es, por lo demás, bastante explicativo– estuvo hasta hace muy poco acompañada por un breve prólogo en el que se establecían sin confusión alguna los parámetros seguidos, que luego se podían comprobar en el cuerpo del texto: «He leído cuidadosamente los veintiséis volúmenes del diario de Virginia Woolf, de los que he entresacado, para publicarlo ahora en el presente volumen, prácticamente todo lo que hace referencia a la literatura de la propia Virginia Woolf. He incorporado también otros tres tipos de fragmentos. En la primera categoría se encuentran ciertos párrafos en los que Virginia Woolf evidentemente utiliza el diario como método para practicar o ensayar su arte literario. En la segunda, tenemos unos cuantos párrafos, pocos, que, a pesar de no guardar directa o indirecta relación con el arte literario de Virginia Woolf, he seleccionado debido a que dan al lector una idea de la forma en que ciertas escenas y ciertas personas, es decir, la materia prima de su arte, impresionaban su mente. En tercer lugar, he incorporado párrafos en los que Virginia Woolf comenta los libros que estaba leyendo a la sazón» (Woolf, 2003: 11).

autora, como sus comentarios hirientes de personas de su entorno –un ejemplo: el recordado por Nora Catelli a propósito de Olga Orozco: «se pregunta quién es Olga [se refiere a Olga Orozco] y se responde que es alguien que no acepta la evidencia de que ella -«Alejandrita ¿no-parece-un-ángel?»- es la mejor poeta» (2004). En segundo lugar, al ideológico, en el que incluye las múltiples referencias al sexo, al lesbianismo y a la violencia, que se han obviado por considerarse poco apropiadas, y sin entender, por el contrario, que al hacerlo están amputando una de las partes más vitales del corpus/cuerpo pizarnikiano. Y, por último, al que ella considera de la esfera del «mecenasgo», esto es, todas aquellas citas de nombres, lugares, revistas, libros y un largo etcétera que aparecen en el texto y que únicamente se detallan en nota a pie de página en casos excepcionales.

Todo ello se explica, según Nora Catelli (2004), a partir del error de recoger una sola imagen «y, además, discutible: la de poeta sublime» para la representación de todas las Alejandras que confluyeron en estos textos, dejando afuera aquellas otras de más interés: «la del trabajo con los fantasmas del fracaso, con la corrosión y la fractura de una dimensión subjetiva que no abdicó, ni siquiera al final, de la conciencia de un destino literario». A ello habría que añadir otro error, el de considerar estos textos exclusivamente como un «diario de escritora» cuando también pueden entenderse como un «relato de vida», y más en alguien que asimiló vida y literatura hasta el punto de complementarlas: hablar en ella de un diario de escritora es hablar del relato de su vida, pues, como ella misma demostró, su existencia era la literatura. Por eso, a la pregunta que se hace Ana Nuño poco después: «¿cómo segregarse en un «Diario» lo personal y privado de lo público (o publicable) y literario?» (2003: 7), debemos responder que no es posible<sup>121</sup>, y menos en una escritura como la de Alejandra Pizarnik, donde la distancia entre uno y otro espacio queda borrada desde el momento en que se acepta que la única posibilidad para el ser está en la palabra y en el texto: «¿Posibilidades de vivir?

---

<sup>121</sup> Igualmente, a la crítica realizada por Patricia Venti respecto a la intención de Ana Becciu de plantearlo como un diario literario y no como un relato de vida («sabemos que la autora en muchas entradas desmiente la intencionalidad de hacer de sus cuadernos un *diario de escritora*, parecen más bien destinados a servir de refugio «íntimo» o «morada», 2004), se podría añadir que una cosa no anula la otra, y más si se tiene en cuenta que para Alejandra Pizarnik *morada* o *refugio* pueden ser tanto la escritura - «mis cambios de formas, que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos» (2003a: 465)-, como el silencio -«No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos» («Extracción de la piedra de locura», fragm. IV; en Pizarnik, 2000: 248). La coincidencia de las dos expresiones resaltadas permite trasladar esta problemática a la cuestión de la Escritura y el Silencio, sobre la que volveré más adelante.

Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarse sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco» (2003a: 95).

Escribir(se), según esto, es crear un resto que parte de sí para volver sobre sí, es descubrir y cantar a la muerte que se oculta y resiste a cualquier mirada, pero es también descubrir la huella del otro en uno mismo: «Escribir un diario es disecarse como si se estuviese muerta» (2003a: 345)<sup>122</sup>. El hecho de que en su conjunto los *Diarios* presenten una lectura dificultosa añade un nuevo valor a su efecto autobiográfico, puesto que su escritura se configurará como una escena de muerte, de circundación de un vacío que únicamente puede ser sobrellevado a través de los fragmentos: «Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?» (Barthes, 2004: 126).

No hay centro, y en cada parte de este círculo invisible e imposible se encuentra la verdad de un sujeto que se compone y se descompone en un movimiento continuo hacia la nada que es también todo, hacia ese otro que es también él mismo y que constituye una parte fundamental en el proceso de creación: «Usted es el único que no podrá verse más que en una imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara» (Barthes, 2004: 52). Un espejo y un objetivo que devuelven la propia imagen pero transformada, convertida en algo distinto, oscuro, incomprensible; y un cuerpo que se fricciona, que se desposee y se enajena a través de un lenguaje, el de los espejos o el de la fotografía, pero también el del texto escrito: «El Texto no puede contar nada; se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lenguaje sin memoria» (Barthes, 2004: 18).

### ***3.2.1. Un acercamiento al personaje alejandrino***

*Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar, Julio Cortázar: «El perseguidor»*

Al estudiar la mutilación del nombre propio, apunté a la dependencia de la figura Alejandra Pizarnik respecto al interlocutor:

---

<sup>122</sup> Subrayado en el original. De esta manera la editora indica que se trata de un fragmento retocado o simplificado por la autora. A partir de ahora, si no se señala lo contrario, se entenderá que la cursiva es de la edición.

Todo se reduce a esto –escribe en 1963–: acabar con mi exhibicionismo. Olvidarse del fantasma de los otros. De ello depende mi suicidio y mi poesía. Estoy realmente asustada porque cada vez encuentro más razones a favor del ser y en contra del parecer. Todo lo que hago e hice hasta ahora fue un homenaje al parecer. Por razones afectivas, sin duda. ¿Para qué escribe usted? Para que me quieran (2003a: 329)

El planteamiento es de lo más sugerente, puesto que marca su ingreso en el campo de la escritura justo en el punto de intersección entre el ser y el parecer, entre la razón y el sentimiento<sup>123</sup>. Además, abre la cuestión del destinatario a un sinfín de posibilidades, señalando a su vez el carácter de vaciado y sobreimposición que la ha de afectar a ella en tanto que parte dialogante. El yo, desde aquí, no es más que una exhibición, un artificio que parte del otro para construirse y realizarse: «Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo» (2003a: 230), había escrito apenas un año antes, manifestando la naturaleza maleable del pronombre y su capacidad para contener tanto el sujeto como el objeto. No en vano César Aira (2001a: 13) recuerda que el denominado «personaje alejandrino» es una creación genuina de Alejandra Pizarnik.

Vestigio de un decir y de un vivir, el discurso crítico conserva este rastro y esboza su propio personaje: de un lado, suplanta a Flora Alejandra Pizarnik por la simple Alejandra Pizarnik y supedita así la identidad a la identificación; y del otro, desvía el centro de interés de sus obras hacia una especie de legitimación biográfica en la que destacará, por encima de cualquier otra cuestión, el componente de extravagancia y rareza con el que la mujer habría de fabricar a la escritora. Una vez más, y como ya adelanté al analizar la entrada en la intelectualidad de las mujeres a principios del siglo XX, la vida absorbe el valor artístico y solo ella lo autentifica. ¿Cómo entender, sino, opiniones del tipo: «Su hechizo fue ella misma, sólo que no pudo complacerse, como Narciso, en su propia imagen. Esa mirada vuelta hacia dentro quedó fascinada por el terrible teatro de una identidad diversa, imposible» (Malpartida, 1992: 57). O del estilo: «Los textos de Pizarnik, es claro, no buscan la articulación lógica o argumental (¿cómo podrían hacerlo naciendo, como nacen, de la desarticulación absoluta del yo?, sino el impacto emocional» (Moga, 2001: 12)?

---

<sup>123</sup> No hay que olvidar que Alejandra Pizarnik fue una escritora activa, tal como demuestran los textos en prosa que publicó en revistas más o menos importantes: reseñas, cuentos, poemas, todo tuvo cabida en un espacio de reconocimiento y proyección. Algunos de ellos aparecen recogidos en la bibliografía final con la referencia de la revista en cuestión. Sin embargo, para un acceso directo a los mismos pueden consultarse las ediciones de Beneyto & Moia (Pizarnik, 1975), de Becciu & Orozco (Pizarnik, 1985), de Zuluaga (Pizarnik, 1987) o de Piña (Pizarnik, 1990 y Pizarnik, 1999).



En los últimos diez años, aproximadamente, el itinerario crítico ha discurrido por otros cauces y ha revisitado la experiencia y la obra de la autora para devolverlas a su estado original. Trabajos como las biografías de Cristina Piña (1991) y de César Aira (2001a), separados por diez largos años, o los estudios teóricos de Carolina Depetris (2004) y Patricia Venti (2008), han emprendido un necesario ejercicio de depuración, subrayando aquellos aspectos olvidados por el borrado inicial y proponiendo una recuperación de su escritura en simbiosis compleja y contradictoria con su biografía. Los dos primeros coinciden en destacar que las estrategias de legitimación e institucionalización –que habrían de sucederse a la par de los distintos premios y becas recibidas, y que quedarían definitivamente asentadas con el prólogo de Octavio Paz a *Árbol de Diana* (1962)<sup>124</sup>-, escindirán su persona<sup>125</sup>, vaciándola de toda significación y convirtiéndola, paradójicamente, en la misma página en blanco que tantas veces la angustiara y sobre la que se dibujarán los distintos tópicos que habrán de conformar su leyenda. Partiendo de aquí, propongo cerrar este apartado releýéndolos y reinterpretándolos desde una perspectiva figurativa.

M<sup>a</sup> Carolina Depetris distinguió dos grupos de literatura crítica en torno a Alejandra Pizarnik: «uno que va desde la publicación de *Árbol de Diana* en 1962 hasta el año de su muerte (1972), y otro que va desde 1972 hasta la actualidad»:

Estas reseñas aparecieron en periódicos argentinos y revistas literarias (algunas de las cuales tuvieron a Pizarnik como colaboradora, por ejemplo, *La Nación*, *Sur* o *Cuadernos para la Libertad de la Cultura*), firmadas en su mayoría por personas del entorno de Pizarnik, tal el caso de Ivonne Bordelois, Enrique Molina, Enrique Pezzoni entre otros. A partir de 1972, y básicamente como consecuencia del presunto suicidio de Pizarnik, la producción de esta literatura crítica se incrementa considerablemente, sobre

---

<sup>124</sup> «Hay muchas personas que insisten en este aspecto: una suerte de búsqueda del poder y la fama y los contactos, una astuta manera de vincularse y cultivar las relaciones más prestigiosas y convenientes, haciéndose amiga de los miembros de los círculos más elevados –social y culturalmente- del campo intelectual» (Piña, 2005: 129).

<sup>125</sup> Cristina Piña, en relación a los primeros años de formación de la escritora, señala la existencia de dos y hasta de tres Alejandras: «(...) una que mantenía sus gestos desfachatados y su soltura ante la realidad, la cual se revelaba ante su círculo de antiguas compañeras del colegio o en esas salidas intrépidas relacionadas con el periodismo, y la otra, silenciosa, que surgía cuando los encuentros tenían directamente que ver con la literatura, atenta a ese nuevo mundo que lentamente iba absorbiendo con fascinación y convirtiéndolo en su propia palabra poética [...] en medio de esos dos rostros «públicos» estaba la que, tras escribir incansablemente en su habitación o en los bares que la recibían, discutía con Bajarla sus textos y preparaba con ansiedad la aparición de su primer libro» (2005: 51-52).

todo en determinados círculos académicos y literarios de Argentina y de EUA (2001: 19)<sup>126</sup>

Este último será el que potenciará y repetirá una serie de lugares comunes que habrán de fomentar la dislocación definitiva de la persona –al fin y al cabo, un simple vacío- a favor del personaje –pura sobrecompetencia significativa-, al tiempo que dibujará una especie de *Canzoniere in morte* en el que será posible rastrear algunos de los tópicos del género, pero subvertidos en clave de rareza. De entre todos ellos, aquí destacaré solamente tres: la infantilización –en clara voluntad de tirar del hilo proporcionado por la escritora-, la vocación literaria y, en estrecha relación con ésta, la fascinación hacia una muerte que parece estar anticipada en cada una de las palabras poéticas trabajadas. Por otro lado, será también este grupo el que ponga de manifiesto, insistentemente, un tipo de discurso de características narrativas específicas, a tener en cuenta en el contexto de (re)creación en el que nos movemos. Como ya ironizara César Aira:

Es como si toda la gente que la conoció se sintiera irresistiblemente llevada a competir con ella en imágenes cultas y elegantes, y terminan diciendo siempre lo mismo: su cuarto era el «barco ebrio», su presencia la de «la náufraga deshabitada de sí misma», la mirada de sus «grandes ojos verdes» tenía el «asombro maravillado de la niña en un jardín», en sus desplazamientos nunca falta la «maleta de piel de pájaro», etc. La quincalla poética que ella misma usó con encomiable economía y transmutó en hermosos poemas, la rodeaba como una malla infranqueable (2001a: 48)

Efectivamente, si hay algo que llama la atención en estos artículos es la tendencia casi exacerbada a recoger los versos de la poeta y convocarlos una y otra vez, enlazándolos en una especie de tejido de citas que pretenden hablar por sí mismas: «La que canta es la muerte que «ha restituido al silencio su prestigio hechizante» (PL 22) «Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría» (PL 59)». Así explicaba Julieta Gómez Paz, en 1977, el problema de la muerte en *Extracción de la piedra de locura*. Ninguna opinión, ninguna teorización, solo la cita de versos y una coletilla con pregunta retórica incluida, en la que pretende condensar la explicación de todo: «Y en ese canto tiene la revelación: la

---

<sup>126</sup> A ello se podría añadir la escasa circulación en el ámbito peninsular, donde, a excepción de la breve edición que la editorial catalana La Esquina publica en 1969 con el título de *Nombres y figuras (aproximaciones)* y de las más conocidas de Barral editores, *El deseo de la palabra* (1975) y de Visor, *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas* (1993), la significaciones de la escritora discurrieron durante mucho tiempo en una especie de limbo mítico del que parecía dificultoso salir.

muerte «es el lugar del amor». ¿Era ésta la verdadera muerte por la que preguntaba? El Absoluto sin el que no podía morir?» (1977: 33). Apenas dos años después y desde el conocimiento que le confiere su experiencia como escritora, Nuria Amat dibujaba una interesante lectoescritura del cuerpo pizarnikiano en «La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig» que nada parecía envidiar a la argentina:

Recorrer los laberintos del cuerpo y desafiar una y mil puertas cerradas. Y luego, beber, saciarse del lenguaje a la manera de mágico elixir que invita a crecer como un gigante, a disminuir como una muñeca sin habla. *Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje*. Mundo que crea figuras con los dedos, nombres con las entrañas, palabras con el sexo (1979: 48)

Por lo que se refiere a la recuperación de una Alejandra Pizarnik-niña, en ella se cifra el mito de la «pequeña sonámbula» (Cobo Borda, 1972), su deseo de acceder a un mundo previo y original, pero también la problemática de una formación que intenta, por todos los medios, desvincularse de la figura paterna –y léase en el sentido exacto del término- para construir de nuevo, desde la nada, su propia familia literaria. Olga Orozco, quien fuera proclamada «madre literaria» por la propia escritora<sup>127</sup>, escribe su elegía «Pavana para una infanta difunta» (1975) y recurre en varias ocasiones al cliché: «Pequeña centinela / caes una vez más por la ranura de la noche / sin más armas que los ojos abiertos y el terror / contra los invasores insolubles en el papel en blanco» (vv. 1-5), o: «Pequeña pasajera / sola con tu alcancía de visiones / y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies» (vv. 41-43).

Del mismo modo, Raúl Gustavo Aguirre, mentor en los primeros años de andadura, anotará en su «Memoria de Alejandra» (1972): «Y era una niña triste que creía en la magia, / que conjuraba a los demonios, / que soñaba con pálidos vampiros / y barbazules quejumbrosos / y rubias baronesas más crueles de palabra / que en realidad de obra» (vv. 16-21), y más adelante, en el mismo tono poético y hasta almibarado: «Alejandra murió. / La pequeña, la triste, la que amaba... / zapatos con cabellos y aureolas de ángel, / dalias en cuyo afecto fulguraba el amor» (vv. 28-31). Junto a ambos, Julio Cortázar, autor de «Aquí Alejandra» (1972): «Bicho aquí, / aquí contra esto, / pegada a las palabras / te reclamo» (vv. 1-4), «(Amabas, esas cosas nimias /aboli

---

<sup>127</sup> Cristina Piña recupera un episodio sintomático de la relación que se estableció entre ambas. Asediada por el miedo que la perseguía, Alejandra llama a Olga a altas horas de la madrugada para reclamar su oído atento y su conjura: «Una noche en que la mano que significaba la voz del otro lado del teléfono no bastó, Olga le aseguró que nada podía pasarle porque ella le dictaría un certificado mágico que, como una armadura de fuego, impediría que las fuerzas del mal prevalecieran sobre ella» (2005: 71).

bibelot d'inanité sonore / las gomas y los sobres / una papelería de juguete / el estuche de lápices / los cuadernos rayados)» (vv. 16-21; en Cortázar, 1984: 283 y 284 respectivamente).

Ante tales ejemplos, se puede objetar que se trata de poemas claramente elegíacos, por cuanto están escritos a la muerte de la poeta y amiga. Sin embargo, el motivo se mantiene incluso en memorias posteriores, como la de Enrique Molina. Su artículo, con el sugerente título de «La hija del insomnio» (1990) se inscribe en el discurso evocativo y repite, en términos parecidos, el lugar común: «Criatura fascinada y fascinante», la llama al poco de empezar, y sigue: «Niña predestinada a ser vista, con los ojos absortos, en la ventana de un caserón ruinoso», «Duende desposeído por la caída, cautiva de un reino perdido» (1990: 5).

En cuanto a la dedicación literaria de la autora, llama la atención la continuidad que se genera entre la dualidad visionaria-exiliada y la tentación de la muerte. La silueta de la «Alejandra mártir, Alejandra neurasténica, pero dotada como pocas para transmitir al lector el terror y la ternura que llevaba adentro» (Peri-Rossi<sup>128</sup>, 1973: 585) se descubre pronto como una estrategia de intervención cultural, especialmente tras la asunción del programa surrealista y, con él, de sus grandes modelos<sup>129</sup>. No se trata ya de reivindicar su condición de mujer poeta, sino de inscribir su papel en el trazado de un linaje que la ampare. El que Olga Orozco, en 1966, hable de «su sedienta voz de desterrada» (1966: 71) no es más que un prelude de lo que vendrá después, en textos como el de su amigo Antonio Requeni: «Alejandra deseaba ser un ángel porque ella también era un ángel, pero un ángel exiliado, desterrado, o para decirlo mejor, descielado. Y porque era un ángel decidió regresar al mundo mágico de la noche sin tiempo y la verdad sin memoria. Es decir, al reino de la inocencia, donde no caben ni la memoria ni el tiempo» (1986: 208). O en el más posterior de Jaime D. Parra: «La sabia, la esperanzada, la desilusionada. La silenciosa en la noche con Kafka, Michaux, Artaud,

---

<sup>128</sup> Lectora atenta y amiga, la uruguaya le dedicará un apartado de su poemario *Diáspora* (1976) titulado precisamente «Alejandra entre las lilas», en el que dialogará con su escritura a través de diez breves poemas numerados (Peri Rossi, 2005: 268-277). Baste como ejemplo el segundo de la sección: «Palabra por palabra / hacia la noche / en las esquinas / que el silencio dejaba solas / acechándolas / como si ellas fueran / las damas rojas de las revelaciones» (Peri Rossi, 2005: 269), que recuerda los dos últimos versos de «Linterna sorda» (*Extracción de la piedra de locura*): «Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche» (en Pizarnik, 2000: 215).

<sup>129</sup> Codificados por ella misma en «El verbo encarnado»: «Aquella afirmación de Hölderlin, de que «la poesía es un juego peligroso», tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...» (1965: 35). Esta conjunción vida-literatura-muerte es la que, desde Cristina Piña sobre todo, viene potenciando la crítica más analítica.

Trakl. [...] Pizarnik en la escritura del cuerpo, en el exilio de la *shekina*, en el principio de la combinatoria (2001: 8).

Sin embargo, en la realidad del itinerario crítico, este gesto puede convertirse en una suspensión y en un empobrecimiento de las significaciones<sup>130</sup>. De qué manera, si no, explicar coincidencias como las de Bernardo Ezequiel Korembliit –citando a Arturo Álvarez Sosa- y Antonio Beneyto: «En la aceleración de su tiempo, Alejandra escribe *Extracción de la Piedra de la Locura* (1968) el cantar de la sinrazón» (Korembliit, 1991: 44); «Y tan como discurre en el cuadro de Jerónimo Bosco, el libro de la Pizarnik es el cantar de la sinrazón» (Beneyto, 1983: 27). Lo mismo más adelante: «Estos poemas, casi todos en prosa como los del *Infierno Musical* (precipitado de relatos y voces provenientes también de la pintura de Jerónimo Bosch), sólo pueden ser aprehendidos en estado de gracia, fuera de quicio, en los aquelarres o bacanales, en la iluminación roja de las señales de peligro» (Korembliit, 1991: 44-45);

Estos poemas, casi todos en prosa como los del *Infierno musical* (1971), precipitado de anotaciones, de signos, de relatos y voces provenientes también de la pintura mágica del Bosco [...]. Tanto una obra, *El Infierno musical*, como la otra, *Extracción de la piedra de locura*, sólo pueden ser comprendidas en estado de gracia, fuera de quicio, en los aquelarres o bacanales, en la iluminación roja de las señales de peligro» (Beneyto, 1983: 27)

O en este caso: «Obra profética, la de Alejandra, que profetiza cantando su propio fin, tiene que leerse como los antiguos leían los vaticinios en el hígado de las víctimas del sacrificio» (Korembliit, 1991: 45); «Obra profética, la de Alejandra Pizarnik, que profetiza cantando su propio fin, tiene que leerse como los antiguos leían los vaticinios en el hígado de las víctimas del sacrificio» (Beneyto, 1983: 27)<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Sólo en un único caso las enriquece, y es aquel en el que el narrador de *El mal de Montano* ironiza y fantasea sobre un hipotético (des)encuentro entre su madre y la poeta, en el bar Taita de la Barcelona de 1969: «Algunos de sus poemas de los años setenta recuerdan –pura coincidencia, creo- a los de Alejandra Pizarnik, con la que se llevaba catorce años y a la que una tarde vio de lejos en el bar Taita de Barcelona, una tarde de octubre de 1969, que mi madre dejó reseñada en su diario: “Hoy he visto a esa poeta argentina menudita, que parece atormentada, la acompañaban unos niños de casa bien del barrio de Calvo Sotelo...”. // Algunos de sus poemas podrían ser de la propia Pizarnik, valga este ejemplo de unos versos de mi madre escritos en la tarde del 27 de julio de 1977: “Vivir libre. / En las lámparas de la noche, / en el centro del vacío, en la oscuridad abierta, / entre las sombras lo negro y yo. / Vivir libre. / Apoyada en la tumba, / y yo perdida, / en la luz única del hijo.» (Vila-Matas, 2002: 127). A la luz de la reseña que escribió en *El País* (2001) pienso que este fragmento constituye una buena respuesta a todos estos «críticos» que no supieron o no quisieron ver más allá del personaje Alejandra Pizarnik.

<sup>131</sup> No obstante, hay que recordar la existencia de otras propuestas más interesantes del pintor catalán, como la que lleva a cabo en «Cortázar-Pizarnik (collage)» cuando se imagina un hipotético (des)encuentro de los tres en Barcelona: «Aquí bichito. Quieta. No hay ventanas ni afuera / y no llueve en Rangoon. Aquí los juegos. // Y la foto volvió a salir movida, cuando los tres nos encontramos en el carrer

Junto a esta práctica de naturaleza poético-elegíaca, cabe destacar también lo que Giorgio Agamben definió como «(...) una exigencia de redención» (2005: 33) a través del uso para-textual de fotografías, poemas y dibujos de la autora<sup>132</sup>. Si, como señaló el pensador italiano, «[l]a imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza» (2005: 33), no sorprende el uso y abuso que muchos de estos acercamientos llevan a cabo: enfrentados a una discursividad de difícil acceso, el lenguaje común se les revela, también a ellos, pobre, vacío e inútil, por lo que deben recurrir a otras formas de expresión que favorezcan un mejor entendimiento de su universo<sup>133</sup>.

Por lo que respecta a las fotografías, asistiremos a la serialización de un retrato con marcas definidas: un rostro que desvía la mirada y que unas veces se apoya en la mano (Beneyto, 1983 y Fernández Molina, 1994), otras se esconde tras la lectura de un libro (Beneyto, 1983) y otras aparece fumando (Molina, 1990 y Suárez Rojas, 1997). ¿Por qué si, en palabras de la propia escritora, sus fotos «[s]on y no son yo. Hay un misterio que me obliga a revelar a la cámara mis rostros más ocultos» (Pizarnik, 2003b: 60)? Atendiendo a una de las reflexiones de Álvaro Abós, según la cual «[e]s difícil pensar la poesía de Alejandra sin pensar en su vida. La literatura mediatizó su vida, en ella encontró a la vez reposo y desvelo. Hoy, su vida mediatiza su literatura. Reclama su poesía noticia sobre Alejandra» (1996: 11)<sup>134</sup>, pienso que es posible reinterpretar esta

---

dels Còdols de Barcelona. Alejandra pícara, alegre, queriendo volar y tú, Cortázar, comentando: la verdad que no me veo en tu texto, me has hecho rijoso, putañero, yo que me castigo cada día con un látigo afgano» (1996: 78).

<sup>132</sup> Según Cristina Piña, «[l]a atracción por la plástica, su sensibilidad ante el color y el dibujo así como la práctica de ellos dejaron su huella en su estética literaria y en su forma básicamente espacial de concebir el poema. También apuntan al marcado costado infantil de su personalidad, el cual se mantuvo incólume hasta su muerte» (2005: 57).

<sup>133</sup> Álvaro Abós, por ejemplo, inicia su artículo con una fotografía muy conocida de la argentina (1996:10) y lo cierra con una sección titulada «Trazos y versos» en la que incluye poemas, dibujos y el homenaje de Cortázar «Aquí Alejandra» (1996: 11). Antonio Beneyto, en cambio, comienza con el mismo procedimiento (1983: 23), pero continúa su análisis incluyendo una fotografía distinta al principio de cada página y añadiendo en medio un dibujo a tamaño completo (1983: 26). De manera similar, Tina Suárez Rojas combina la imagen (1997: 24) con pequeños esbozos pictóricos que acompañan cada una de las páginas (1997: 25-27), mientras que Eduardo Moga sabe concentrar en una única página poesía con texto (2000: 38) y con retrato (2001: 12). En este sentido, no hay que olvidar que, ya antes, Juan Malpartida había acompañado su trabajo con una serie de poemas (1992: 58-60).

<sup>134</sup> Es importante constatar que esta trabazón vida-literatura sigue pautando algunos acercamientos críticos. En una reseña reciente sobre la nueva edición de *La condesa sangrienta*, Ruth Toledano se preguntaba: «¿Qué la impulsó a cultivar el género sexual a través de su vinculación con la tortura y la muerte? ¿No tiene algo que ver con su propio tormento el de esas jóvenes, víctimas de la oscuridad y la demencia pero también de la “belleza convulsa” de su verdugo? ¿No se asemejan a la suya la cárcel y el abandono que a su vez sufrió la condesa, la melancolía, la soledad, el laberinto que tienen por destino las “criaturas de la noche”? Alejandra Pizarnik concluye que Erzsebet Bathory “es una prueba más de que la

simbiosis escritura / fotografía como un gesto retroactivo: se le da cuerpo al personaje pizarnikiano y, por un efecto parabólico, se pretende devolverle a su biografía el *auto* que le ha sido amputado de antemano.

El problema surge cuando no se tiene en cuenta que el autorretrato fotografiado es, en definitiva, una ficcionalización tanto o más figurativa que la autobiografía escrita por la propia autora a lo largo de sus poemas y textos en prosa: ambos componen esa representación que Nuria Girona Fibla observa en el caso de la pintora mexicana Frida Kahlo «(...) entre el ser (que dejaré en suspenso) y el querer ser (más bello, más artístico, más trágico, menos defectuoso), entre el ser y el parecer (no la semejanza ni la similitud), entre el ser y las convenciones culturales (lo aceptable como postura, el límite de lo mostrable), entre el ser y el tiempo (detenido en la imagen)» (2008: 197).

Por último, no quisiera finalizar este breve recorrido sin mencionar el punto de inflexión que supone el proyecto de publicar la obra completa de la argentina en tres tomos. Es a partir de entonces que la figura del lector se amplía y, en un movimiento vertiginoso que sigue arrastrando las mismas dificultades que las vistas en páginas anteriores, crece el interés por desentrañar aquellos aspectos menos conocidos y poco valorados de la escritora y de su particular mundo. En muy poco tiempo, Alejandra Pizarnik abandona el lugar de extrañeza al que la supeditaron algunas lecturas sesgadas y se instala en la carrera de la institucionalización, gracias a lo cual no solo tendrá su espacio en el Centro Virtual Cervantes, sino que, además, llegará a formar parte de colecciones de prestigio como la dirigida por José Manuel Caballero Bonald para *El País* (Pizarnik, 2009)<sup>135</sup>.

No es casual, pues, que en apenas cuatro años de diferencia dos ensayos de rigor aparezcan en editoriales españolas, ni que ambos sean el resultado de dos tesis de doctorado: *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004) de un lado, y *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) del otro, señalarán el salto fundamental de la prensa periódica –más minoritaria y especializada<sup>136</sup>– al libro o, si se prefiere, de la escritora (re)escrita a la escritora analizada. Así, mientras la primera de ellas propondrá un acercamiento múltiple que

---

libertad absoluta de la criatura humana es horrible”. Y, en su más absoluta libertad, Pizarnik se suicidó muy poco después, en 1972, con tan sólo 36 años» (2009: 15).

<sup>135</sup> No está de más señalar el papel difusor que este periódico ha tenido en los últimos tiempos: es en *Babelia* donde Enrique Vila-Matas (2001) o Nora Catelli (2004) publicaron sus respectivos comentarios, todavía a día de hoy de gran interés para el acercamiento teórico a su figura.

<sup>136</sup> Pocos parecen ser los trabajos académicos dedicados a su obra. Cabe citar los artículos de Hebe Campanella (1975), Graciela de Sola (1968), Anna Soncini (1985) o Delfina Muschetti (1995), todos ellos recogidos en la bibliografía final.

permita la lectura «racional» de aquellos textos menos ambiciosos –*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* por ejemplo- y que no descuide el componente de contradicción que descansa en el quehacer pizarnikiano, la segunda se centrará en la problemática que todo discurso autobiográfico encierra y del que ni siquiera la argentina parece poder salir a raíz de la publicación de sus *Diarios* censurados.

### **3.2.2. ¿Quién teme a Armonía Somers?<sup>137</sup>**

*Somos también lo que hacen de nosotras las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser,* Silvina Ocampo: «La continuación»

De la persona al personaje, del personaje al mito, del mito al cuerpo, la rueda de las (des)identificaciones pizarnikianas gira hasta agotar las posibilidades interpretativas. Ahora bien: ¿qué sucedería si en vez de ir de un lado a otro la rueda pisara todo lo que va encontrando en su camino? En otras palabras: ¿y si en vez de un deslizamiento se produjera una sustitución? La doble impostura de Armonía Somers –convertida en dos mujeres, pero también en dos maneras distintas de contar(se)- reivindica una manera *otra* de relacionarse con el exterior en la que la mirada lectora queda relegada a un tercer estadio:

Narrar –confesará en su «Diálogo» con Miguel Ángel Campodónico- es en primera instancia acopiar materiales, sensaciones, situaciones, en un acto a veces involuntario de almacenamiento. Luego adviene una arquitectura que puede resultar estable o venirse abajo según la buena o mala disposición de los elementos. Y en último extremo se trata de formular una invitación a estar juntos con el lector, lo que depende de un soplo vital sin el que aquella forma pura sería sólo eso, forma, aunque con minúscula (1990: 230)

Una acumulación, una construcción y, finalmente, una invitación a compartir desde lo divino –puesto que la referencia al «soplo vital» alude a esa manera demiurga de entender el trabajo escritural a la que ya apunté unas páginas más arriba- el resultado de la creación: «La obra es la “caja negra del escritor” [...] Leed y os responderé. Pero nunca al tanteo, sino, si podéis, tirando a fondo», afirma taxativamente en su «Carta desde Somersville» (Somers, 1992: 1159). El resultado, pero jamás el proceso. Quizá sea por eso que, a diferencia de la argentina, lo acertado en ella no es hablar de un salto de la persona al personaje, sino de un enfrentamiento: el que oculta el rostro tras una

---

<sup>137</sup> Debo la idea de este apartado a la conferencia que la profesora Nora Domínguez ofreció en el marco del Máster Oficial en Estudios de Dones, Gènere i Ciutadania de la Universidad Autónoma de Barcelona, el 18 de mayo del 2009.



máscara sobre la que se imprimen los signos de un cara a cara múltiple. Ni una reivindicación del cuerpo ni una proyección biográfica del yo, sino lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron «rostricidad» [visagéité], esto es, aquello que no se produce hasta que «(...) la cabeza deja de formar parte del cuerpo, hasta que deja de ser codificada por el cuerpo, hasta que ella misma deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –hasta que el cuerpo, incluida la cabeza, se encuentra decodificado y debe ser *sobrecodificado* por cualquier cosa que se denomine Rostro»<sup>138</sup>.

En efecto, mientras la lectura para-textual en Alejandra Pizarnik todavía mantiene el vínculo rostro-cuerpo a través del lenguaje fotográfico –y en menor medida, pictórico y textual, de ahí el acompañamiento de algunos dibujos y poemas-, en Armonía Somers el movimiento es justamente lo contrario: un cuerpo que se esconde del objetivo y que se vuelca, en cambio, en la pulsión desbordada de la palabra, en el latido de todas y cada una de las letras que van construyendo un universo que es y no es propio. Y es que, como una vez más supieron adelantar ambos filósofos, «[l]a rostrificación no opera por semejanza, sino por el orden de los argumentos»<sup>139</sup>. Esto debería explicar por qué con la publicación de su primer relato ficcional en 1950 se suceden reacciones diversas en el campo crítico, desde pensar una autoría colectiva hasta tenerla por el resultado de una mente masculina degenerada; o por qué Armonía Liropeya Etchepare Locino blinda su imagen pública con un férreo control<sup>140</sup> y, en cambio, desata en el espacio textual un imaginativo juego de dobles. Como ya señalara María Cristina Dalmagro:

al comienzo de la década del cincuenta, cuando inició su carrera literaria, y ante el carácter de sus escritos literarios, se evidenciaron las intenciones, tanto personales cuanto de la crítica en general, de distanciar y diferenciar los ámbitos. De allí la justificación por el uso del seudónimo, aunque si se analizan [de] sus publicaciones del período se comprueba que hay una fuerte interrelación entre ambas actividades. Un texto posibilita esta articulación: el ensayo *Educación de la adolescencia*, punto de unión muy estrecho entre “las dos caras de la misma moneda” que supone su doble identidad (2003a: 206)

---

<sup>138</sup> Salvo que se señale lo contrario, todas las traducciones son mías. El original dice así: «(...) la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel –lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être surcodé par quelque chose qu'on appellera Visage» (1980: 208).

<sup>139</sup> «La visagéification n'opère pas par ressemblance, mais par ordre des raisons» (1980: 209).

<sup>140</sup> Algunas anécdotas son bastante significativas. Nicasio Perera San Martín, por ejemplo, recuerda que para alimentar la leyenda en torno a su persona, la escritora «(...) incluso llegó a permitirse el lujo, escudada en el anonimato, de asistir e incluso intervenir en discusiones públicas sobre la obra y la identidad de Armonía Somers» (1990: 21).

En el capítulo anterior ya comenté la fisura que algunas voces femeninas de la Argentina de la primera mitad del siglo XX planteaban entre el «ser» y el «deber ser» sociocultural. Pues bien, en clara voluntad trasgresora, la uruguaya crea dos personajes y los hace discurrir en ámbitos distintos. Entre Armonía Etchepare de Henestrosa, la buena Maestra que, aceptando el rol que la sociedad le depara, habla desde y para la docencia<sup>141</sup> y «[l]a torturada Armonía Somers» que, según Ángel Rama (s.a.: 65) perforaría la ya de por sí frágil estructura de la literatura uruguaya, traba una única cohesión: esa «(...) *vocación de sondeo de lo humano*» que, según sus propias palabras, la impulsará a educar con ideales y a escribir sobre educación con estos mismos ideales, «pero dejando para una personalidad reservada, ya sea inédita o édita, *bajo un seudónimo cualquiera, el enunciado del problema del hombre, el hombre como producto desconcertante de una infancia maravillosa y precaria*»<sup>142</sup>.

El problema del hombre y de lo humano, trabajado desde una personalidad ambigua que hace funcionar en su individualidad esa máquina de rostricidad que, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, sobrepasa las marcas redundantes del rostro –el agujero negro impreso sobre la pared blanca en ciertos sistemas, como el capitalismo, los imperialismos o las religiones-, pauta el centro de intensidad desde el cual ubicar un foco de poder –social, cultural- y, en última instancia, muestra la línea de fuga por la que es posible inscribir una singularización: «(...) porque *es producción social del rostro, porque trabaja una rostrificación de todo el cuerpo*, de sus alrededores y de sus objetos, una paisajización de lo mundano y de lo mediano» (el subrayado es mío)<sup>143</sup>. Al ocultar el rostro y dejar en un tercer lugar la mirada aprobadora o reprobadora del otro, el sujeto somersiano cuestiona su pertenencia a la comunidad –docente, letrada-, al mismo tiempo que traza su exterioridad, aquello que la aleja de lo humano y lo inscribe en lo animal, politizando así su gesto. No en vano, al principio de este apartado proponía entender su veladura en clave de enmascaramiento: «la máscara es entonces el rostro en sí mismo –nos dirán los autores de *Capitalismo y*

---

<sup>141</sup> En este campo se desempeñó cualitativa y cuantitativamente «(...) con una reconocida labor no sólo como docente sino también en la “Biblioteca y Museo Pedagógico” del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, institución en la que ocupó el cargo de Sub-Directora (1957), Directora (1959) y posteriormente el de Directora del Centro de Documentación y Divulgación Pedagógicas (desde 1961). También fue becada a Europa para investigar temas pedagógicos (1964). Publicó, además, diversos artículos cuya nota distintiva es el privilegio por la vinculación entre docencia y literatura» (Dalmagro, 2003a: 206).

<sup>142</sup> Tomo ambas citas de Dalmagro, 2002: 54. Los subrayados son de la autora del artículo.

<sup>143</sup> «Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production social de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux» (1980: 222).

*Esquizofrenia. Mil mesetas-*, la abstracción u operación del rostro. Inhumanidad del rostro. Jamás el rostro supone un significado o un sujeto previos»<sup>144</sup>.

Cuando la cara de Armonía asume su descentralización y se instala en la lógica del primer plano<sup>145</sup> –lógica inexistente, en el sentido de que «[e]l primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [individuante, socializante, relacional o comunicante]. Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal» (Deleuze, 1984: 147)- está poniendo de manifiesto el fracaso de querer representar lo que no puede serlo de ninguna manera: el sujeto, su esencia. Al mismo tiempo, aunque en otro orden, está evidenciando el carácter límite de su experiencia, enfrentada ahora a lo que hay en ella de animalidad o, si se prefiere, de no humano. Por eso es por lo que, entre otras cosas, el lugar común que repetirá cierto sector crítico será el de una extrañeza: ante «[e]sta pacífica maestra y competente administradora [que] lleva una doble vida» (Cotelo, s.a.: 149), ante el «(...) excelente ejemplo de literatura masculina. Lo cual no implica que esté escrita por un hombre o concebida por una mentalidad viriloide, todo lo contrario» (De Espada, 1972: 63), ante «un desentendimiento casi completo en relación a las obsesiones que tipifican la obra de esta escritora y aquellas por las que se inclina el resto del grupo [la generación del 45]» (García Rey, 1985: 101) y, sobre todo, ante la «acumulación de imágenes y símbolos heterogéneos que acaban por hacer intransitable una prosa no muy transparente de por sí» (Rodríguez Monegal, 1953: 14<sup>146</sup>).

Por otro lado, y volviendo a la reflexión de la uruguaya en la que reivindica para su papel de mujer escritora «(...) una personalidad reservada, ya sea inédita o édita», pienso que es necesaria una reinterpretación, y más si se tiene en cuenta que, precisamente como sujeto encarado a la alteridad, sus palabras pueden llenarse de matices y contrapuntos. Defender una manera de ser reservada implica, en primer lugar, tomar conciencia del lugar foráneo que se ocupa; en segundo lugar, y lo que ahora más me interesa, proponer una insistente veladura<sup>147</sup> que, en su redundancia, destapa lo que no se ve. En este sentido, no debe sorprender que publicara sus grandes novelas en la

---

<sup>144</sup> «le masque est alors le visage en lui-même, l'abstraction ou l'opération du visage. Inhumanité du visage. Jamais le visage ne suppose un signifiant ou un sujet préalables» (Deleuze & Guattari, 1980: 222).

<sup>145</sup> En el «Apéndice fotográfico» se recoge la fotografía oficial que se distribuyó de la escritora, en claro contraste con las de la argentina.

<sup>146</sup> No obstante, cito por Dalmagro, 2003a: 209.

<sup>147</sup> Del latín *re-seruo*, el originalmente compuesto *re-servar* puede traducirse como *guardar*, *velar por* o *vigilar*, pero con el añadido de multiplicidad que confiere el prefijo.

editorial de prestigio Arca, ni que algunas de las referencias más positivas hacia sus textos partieran de *Marcha*, faro cultural por excelencia (Dalmagro, 2003a: 209).

Así como los premios que fue recibiendo a lo largo de su carrera como docente irían legitimándola poco a poco, el apoyo casi incondicional que desde muy temprano recibiría por parte de Ángel Rama, el contrapunto uruguayo de Victoria Ocampo, será fundamental para su certificación en la esfera literaria. De aquél fueron, por ejemplo, consideraciones del tipo: «(...) creo difícil negar la *calidad original profunda* que la distingue» (en Dalmagro, 2003a: 208; el subrayado es de la crítica) o ya antes, en 1963: «Desde *El derrumbamiento* la obra de Armonía Somers acusa con mayor fuerza un desprendimiento de la tradición narrativa nacional, sin que al mismo tiempo pueda filtrarse en un complejo de influencias extranjeras» (en Olivera-Williams, 1997: 222). Su obstinación por remarcar aquellos aspectos más sórdidos, absurdos o torturantes de la escritora, además, fomentará una escuela crítica en la que será posible rastrear el peso de un lugar común genérico que se hace muchas veces insostenible.

Piénsese, por ejemplo, en artículos como «Armonía Somers o el dolor de la literatura», donde Roberto de Espada define su literatura como «masculina y ascética, fuerte, violenta y frugal, que invita a participar activamente del sufrimiento y de las peripecias de los personajes, de sus lacras y sus glorias, de sus miserias y de sus alegrías» (1972: 64); en el primer Mario Benedetti (1953: 115), para quien «Armonía Somers demuestra que *puede llegar a ser un buen cuentista*, que acaso lo sea desde ya, pero que obstinadamente insiste en ocultarlo, en una absurda sujeción *a un prejuicio anticursi, una pose tenaz y equivocada*» (en Dalmagro, 2003a: 209; los subrayados son de la autora del texto)<sup>148</sup> o en Emir Rodríguez Monegal (1966), quien opina con cierta condescendencia: «No creo que Armonía Somers sea un gran escritor; creo eso sí que es una voz auténtica» (en Risso, 1990: 265). A su lado, Helena Araújo se refería a «un fatalismo cargado de elementos simbólicos [que] crea reacciones en cadena, fisiones, transmutaciones» (1989: 171), Arturo Sergio Visca insistía en definir su mundo narrativo como «(...) vehículo expresivo de una áspera, amarga y por momentos

---

<sup>148</sup> Ha sido señalado por muchos el cambio de opinión que el crítico y escritor uruguayo experimentará en pocos años. Así, en una breve nota de 1964 refiriéndose al conjunto de relatos de *La calle del viento norte* (1963) escribe: «Para asombrar con su propio asombro, Armonía Somers ha encontrado ahora un estilo severo, áspero, que a menudo incluye repentinos hallazgos verbales y una adjetivación particularmente imaginativa; un estilo que se corresponde como nunca con su visión desgarrada y distante, y que contribuye poderosamente a brindar una oprimente sensación de pesadilla» (1969: 209).

macabra y cruel imagen de la vida» (1990: 13)<sup>149</sup> y, por último, Elvio E. Gandolfo abría la única reedición existente de *La mujer desnuda* presuponiendo que «a la literatura de Armonía Somers, sin que las niegue, le resbalan las explicaciones, la atadura al “lenguaje” en el sentido moderno, a la vanguardia, al surrealismo, a la ruptura, a la escritura “de género”» (2009: 7).

Al amparo de estas últimas opiniones -algunas aparecidas en la primera de las recopilaciones con voluntad seria de codificación de la obra de la uruguaya, *Armonía Somers, papeles críticos* (1990)-, Elena Pérez de Medina se preguntaba:

Si, a cuarenta años de su primera novela y en algunos casos sólo por encargo, un conjunto de especialistas trata esta escritura desde diversas perspectivas, por primera vez en su mismo país, podemos afirmar con certeza que apenas estamos empezando a leerla. ¿Cómo, entonces, desde dónde y con qué leer a Armonía Somers? (1997: 29)

Una posible respuesta es la única monografía que a día de hoy existe sobre la literatura de la uruguaya: *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* (1990), de Ana María Rodríguez-Villamil: partiendo de una noción topológica de la escritura somersiana, la autora traza un intenso recorrido por aquellos elementos que conforman una visión fantástica, pero también experimental, onírica y provocativa del devenir humano. Junto a ella, Evelyn Picon Garfield (1987), María Cristina Dalmagro (2000, 2002, 2003a) y Alejandra M. Mailhe (1997, 2000) establecieron una mirada femenina y corporal en algunos de sus análisis críticos, aunque fue sobre todo Susana Zanetti (1997, 2002) quien planteó una nueva manera de enfrentar el texto somersiano – especialmente la última novela- al reivindicar el punto de inflexión entre lectura y escritura, y entre literatura y enfermedad, como bases interpretativas<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> No se olvide, sin embargo, que ésta fue la postura defendida por la autora. En su diálogo con Miguel Ángel Campodónico, por ejemplo, parafraseaba a Francis Scott Fitzgerald en un lema aplicable también a su obra: «Dénme un hombre y os daré una tragedia» (Campodónico, 1990: 231).

<sup>150</sup> En la bibliografía final se recogen los títulos de los artículos citados, algunos de ellos bastante significativos. En otro orden, no está de más recordar que todas ellas participan en mayor o menor medida de los dos únicos acercamientos teóricos al quehacer de Armonía Somers. Así, mientras las dos primeras están incluidas en la recopilación de Rómulo Cosse (1990), María Cristina Dalmagro y Susana Zanetti forman parte del «Dossier Armonía Somers» que la revista *Orbis Tertius* publicó en el número correspondiente al año 2002-2003.

### 3.3.- Lecturas inter-textuales: «todas en ella»<sup>151</sup>

(...) yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura, y esa literatura me justifica, Jorge Luis Borges: «Borges y yo»

En la «Autobiografía» de Macedonio Fernández el narrador-personaje, al igual que en este breve fragmento de Jorge Luis Borges, proponía una reinterpretación de su subjetividad a partir del supuesto de que todo yo es textual y literario. Asimismo, Victoria Ocampo, Norah Lange y Silvina Ocampo iluminaban las distintas estrategias de construcción utilizadas en la Argentina de principios del siglo XX por aquellas mujeres con voluntad intelectual y literaria. Retomando la línea trazada por todos ellos, en 1960 Alejandra Pizarnik escribirá en su diario: «La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura» (2003a: 200).

Igualmente, cuando en una de las cartas que Laura Kadisja Hassan escribe, se refiere a las que ha ido leyendo a través de su mirada trasgresora, no puede evitar trazar un potente vínculo entre la vida –su vida, la de quienes la han rodeado- y la palabra escrita –donde todo permanece y resta para que alguien lo recoja y rescriba: «Alguno de ellos las recibirá para armar la gran historia de *Las Nubes*. Estos extraños seres relatores por nacimiento saben ordenar los datos, llenar lagunas a fuerza de imaginación, mantener a la gente en vilo con los posibles finales, porque todos queremos eso, saber cómo termina algo que muy bien sería lo de no acabar» (s.a.<sup>2</sup>: 87). Y en idéntico sentido, aunque dándole al gesto un significado más extremo, el alter-ego somersiano Victoria von Scherrer concluirá: «Todos aquellos que sistematizamos lo que alguien dejara escrito en un bello desorden somos rapaces. También los que no acatamos la voluntad expresa de romper papeles y damos a luz el contenido interviniendo en su sagrada privacidad. Y aun los que adoptamos el estilo sin haberlo advertido» (1988: 341).

Solo teniendo en cuenta que «la *representación* de la lectura constituía, en la novela del XIX, una función constructiva, mientras que en la del XX lo central es su

---

<sup>151</sup> La cita completa dice así: «Ver a una mujer leyendo suponía imaginarlas a todas *en ella*: lectoras, escritoras, suscriptoras, consumidoras de folletines y de buena literatura, de revistas de modas, publicaciones periódicas y religiosas. De hecho, no sólo suponía ver a todas las mujeres en una mujer, sino que implicaba ver todas las lecturas –todos los tipos de lectura- en un solo acto de leer» (Catelli, 2001: 36).

*presentación* –no su *representación*- como posibilidad (o imposibilidad) ontológica» (Catelli, 2001: 20), se entiende mejor el valor de los tres fragmentos aquí citados. En primer lugar, porque tanto Alejandra Pizarnik como Armonía Somers a través de sus personajes, dan buen ejemplo del salto propuesto por la crítica argentina: de la representación a la presentación y, de ahí, a la sacudida identitaria. O, dicho en otras palabras: del personaje a la persona y, de ahí, a la pérdida de los límites. En segundo lugar, y derivado de aquí, porque ambas saben añadir al sentido textual de todo ejercicio literario –o, si se prefiere, escritural- la carga ontológica necesaria.

No en vano, más allá de la naturaleza genérica de los *Diarios* pizarnikianos se puede afirmar sin margen de error que todo su quehacer admite una lectura autobiográfica: tanto en la poesía como en estas anotaciones personales se detecta la puesta en escena de una identidad que se dibuja en el verso y el reverso de su propia estructura, revelando las fisuras de una escritura que si bien se concibe como un lugar de enajenación y de muerte, se descubre también como espacio de reencuentro y de reconocimiento: de una subjetividad en contacto constante consigo misma y con su otredad: «No se trata de fidelidad sino de saber quién soy y para qué estoy aquí» (2003a: 335), de una individualidad que deambula por los territorios limítrofes de su ser público y privado, situándose siempre en un intermedio, en una posición equívoca en la que «darse a ver» constituye la base de todo comportamiento; y de un lenguaje que se construye como literatura pero difícilmente como vida: «No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy» (2003a: 325).

Por lo mismo, la reflexión de la última de las creaciones de la uruguaya permite considerar los acontecimientos narrados en un contexto de ficcionalización de lo autobiográfico que va mucho más allá de la simple proyección de la autora en sus mujeres protagonistas. En efecto, recordando otra vez sus palabras, según las cuales «[l]as trampas del escritor son su potestad, y sin ese artificio el mecanismo narrativo no funciona» (Campodónico, 1990: 231) y «la narración es también cierta suerte de máquina, pero para crear sensación de vida» (Campodónico, 1990: 237), propongo como hipótesis de partida la consideración autobiográfica de sus novelas, aunque con un ligero matiz: se trata de una *autobiografía reflectada*, esto es, dinamizada por una serie de lecturas especulares en las que no solo los personajes encuentran el eslabón perdido de su identidad, sino también la propia autora, quien a través de ellos puede llegar a un conocimiento más certero de aquello que denominó «(...) el drama del hombre como animal erótico» (Somers, 1992: 1161).

### **3.3.1. Lo que está detrás de la voz<sup>152</sup>**

*El encuentro del mundo del lector con el mundo del texto se produce dentro de éste, pero se extiende fuera de él, a través de las representaciones de la lectura: el soporte produce sentido, Nora Catelli: Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*

En el recuento de las características que definen la literatura autobiográfica hispanoamericana, Sylvia Molloy menciona como tópico la necesidad de recrear una escena de lectura con la que «advertir al lector que se encuentra «en literatura», que el texto autobiográfico es una fabricación literaria» (2001: 32). El episodio, una de las primeras estrategias autorreflexivas, adquiere así un significado metaliterario del que no escapa ninguna escritura: «[d]esde que existe la literatura se escriben las mismas obras» (Ocampo, 2006: 458), reflexiona el narrador de «La pluma mágica» de Silvina Ocampo, pues toda manifestación artística no es más que una relectura y una repetición. Lo significativo es, a partir de aquí, hacer de la reapropiación un gesto de diferenciación.

Tanto César Aira como Cristina Piña en sus respectivas biografías, no dudaron en resaltar la importancia que el universo literario hubo de tener para la constitución de una Alejandra sin Flora. Según el primero: «[c]on los libros, fue selectiva y quisquillosa. Después de las primeras exploraciones, siempre buscó en ellos lo que la representara y le sirviera de inspiración» (2001: 15). Más extensa en sus indagaciones, la segunda apunta a lo que ella denomina la «“escritura” secreta», esto es, los rayados con que Alejandra Pizarnik marcó los libros de su biblioteca y que, en su opinión, ayudan a «(...) seguir y captar la configuración de su subjetividad, tanto como percibir sus grandes problemas interiores de esta época [se refiere a sus primeros años de formación en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires]» (2005: 45).

Por otro lado, añade el tejido de relaciones literarias e intelectuales a través de las cuales la escritora habría de entrar en contacto directo con las principales corrientes del momento, relacionándose con un grupo nutrido de escritores y artistas: Juan Jacobo Bajarlía, quien la introdujo en el círculo de surrealistas argentinos encabezados por

---

<sup>152</sup> Parfraseo aquí una de las imágenes más recurrentes de Alejandra Pizarnik, en este caso tomada de uno de sus relatos en prosa titulado «Tangible ausencia»: «Hablo con la voz que está detrás de la voz y con los mágicos sonidos del lenguaje de la endechadora» (Pizarnik, 2002: 52). Por otro lado, téngase en cuenta el significado simbólico que subyace en el interlineado del adjetivo, utilizado tanto por ella como por su compatriota en el epígrafe que encabeza este apartado: hablar de cosas tangibles en el contexto de este trabajo supone, sobre todo, reivindicar el aspecto paradójico al que, desde las primeras páginas, me he adherido y, por lo mismo, me permite redefinir mi postura dentro de unos parámetros ideológicos muy concretos.



Aldo Pellegrini y representados por Oliverio Girando, Antonio Requeni, artífice del encuentro físico con su admirado Antonio Porchia o el grupo vanguardista *Poesía de Buenos Aires*, en cuyas reuniones, señala Piña, «comenzará la adquisición de una estética propia, alejada de su primer libro por la mayor originalidad de sus poemas [...] y por la configuración de una constelación temática personal: la muerte, el desamparo, la noche, la división de la subjetividad» (2005: 62). Por último, no hay que olvidar el conjunto de amistades trabado a raíz de su breve experiencia universitaria: Edgardo Cozarinsky, Sylvia Molloy u otros intelectuales del momento que, además, le abrirían las puertas a otro universo importante: el del grupo *Sur*.

La edición de los *Diarios* (2003) abunda en múltiples situaciones de lectura apropiativa, probablemente porque, como apuntó Nora Catelli, el único interés de este trabajo era destacar la imagen más manida y conocida de Alejandra Pizarnik: la de la poeta sublime, estudiosa y crítica del mundo literario del cual formaba parte. No obstante, dejando de lado estas cuestiones, lo que me interesa analizar en este apartado es el mosaico de citas y referencias que a lo largo de todos estos años configuraron por igual el corpus de los cuadernos y el cuerpo de la escritora. Porque, como la misma crítica supo adelantar en otro de sus artículos –anterior a la reseña comentada unas páginas más arriba:

(...) estos diarios en apariencia confesionales, trágicamente suicidas, paranoicos, caprichosos, son, sobre todo, los diarios de una esforzada y laboriosa construcción de bibliotecas paralelas. Que se alternan con poemas, conversaciones teatralizadas en las mesas de cafés, citas, comentarios de las citas, pero que son y no dejan de ser jamás bibliotecas (2002)

En el universo teórico de Julia Kristeva, el texto se alejaba de la cadena comunicativa para insertarse en un tiempo y un espacio otros, y abrirse así a su propia zona generativa. Según esta concepción, el texto solo podía ser comprendido *verticalmente* mediante la perforación y consiguiente travesía hacia sus condiciones de posibilidad, es decir, hacia aquellos elementos que debían explicar su génesis.

Observando la práctica literaria de una serie de escritores a caballo del XIX y el XX, llegaba a la conclusión de que ello solo era posible mediante la representación de una multiplicidad de rechazos que, al nivel superficial del texto, lo desbordarían, desplegando sobre él una serie de elementos que destruirían el lenguaje natural y harían emerger en su lugar la posibilidad de un «lenguaje» distinto –puesto entre corchetes

porque, como muestran los eructos y la glosolalia de Antonin Artaud, se trata de experiencias del límite-, construido sobre una lógica propia.

En 1966, en «Para una semiología de los paragramas» habría propuesto –siguiendo el modelo dialogista de Bajtín- un adelanto de la misma, al concebir la significación de todo texto literario en relación a un conjunto de textos a los que absorbería, transformaría o replicaría a su manera<sup>153</sup>. Todo texto, dirá la pensadora, «se presenta como un sistema de *conexiones* múltiples que se podría describir como una estructura de redes paragramáticas» (2001a: 239), esto es, como el grueso de textos anteriores o sincrónicos que representan el código lingüístico y el corpus literario de una época y a los que, en una relación de verticalidad no lineal sino plurivalente, la palabra se dirige, ya sea para afirmarlos, ya para negarlos –bien de manera total, bien de manera parcial- ideológica y gramaticalmente (*ideologema*)<sup>154</sup>. Su valor, desde aquí, será el de una productividad, lo que en términos kristevianos significa:

1. que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructivo-constructiva) y, por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas; 2. que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan (2001a: 147)<sup>155</sup>

Por todo ello, se entiende que si todo texto es una transformación y una neutralización de otros, es porque la escritura –lo que ella resume en el lenguaje poético- es también, y sobre todo, lectura, y no hay que olvidar que «“[l]eer” denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir” sería el “leer” convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total» (2001a: 236). De ahí que sea necesario distinguir entre el texto que se manifiesta como lectura (*gramma lectoral*) y el que, por el contrario, interviene como escritura (*gramma escritural*), aunque entre ambos exista una reciprocidad que los transforma por igual. Mientras el primero de ellos hace referencia al recuerdo de un texto extranjero o a su cita directa, el segundo tiene que ver con la incidencia que se produce sobre el o los

---

<sup>153</sup> Para un resumen detallado de la cuestión de la intertextualidad a la que me referiré a continuación, consúltese Ferrús, 2007: 29-34.

<sup>154</sup> Al respecto, Manuel Asensi apostilla: «en la escritura literaria no se trata de una toma de posición referida a los contenidos, sino al plano del significante que engendra determinados contenidos» (2003: 633). El apunte es importante, y más si se tiene en cuenta que el ámbito es única y exclusivamente textual y no intencional o verídico.

<sup>155</sup> La cita procede de otro de sus artículos de esta época (1966-1967), titulado «El texto cerrado».

textos anteriores y que acaba provocando un cambio en tres *sub-grammas* lingüísticos: el fonético, el sémico y el sintagmático.

Recogiendo la expresión catelliana de «Bibliotecas paralelas» y leyéndola a la luz de la teoría kristeviana de intertextualidad, pienso que estos textos ofrecen abundantes ejemplos de ambos *grammas*, con dos añadidos<sup>156</sup>: por un lado, la autofagia manifestada a lo largo de toda su escritura, y que hace que ideas como la siguiente<sup>157</sup>, fechada el 22/IX/67: «El final que borré: *Ayúdame a no pedir ayuda*. (Ayúdame a no pedir ayuda en el exacto momento en que necesito pedir ayuda porque nadie me ayudará, aun si no la pido, nadie me ayudará en el exacto momento en que necesito ayuda)» (435), se convierta, cinco días más tarde en una simple frase: «Ayúdame a no pedir ayuda», luego<sup>158</sup> doblemente repetida en el poema «Figuras y silencios», de *Extracción de la piedra de locura*: «Manos crispadas me confinan al exilio. / Ayúdame a no pedir ayuda. / Me quieren anochecer, me van a morir. / Ayúdame a no pedir ayuda» (Pizarnik, 2000: 222); y en otra de sus anotaciones, esta vez del 23/II/1970: «Fatiga, fatiga como una larga caravana. Ayúdame a no pedir ayuda» (490).

Por otro lado, y en estrecha relación con lo anterior, la mezcla –aunque caprichosa y relativa- de los fragmentos personales con los fragmentos pensados para ser publicados, genera un interesante mosaico de citas en el que es posible detectar, en la base del ejercicio autorreflexivo, un intenso trabajo de autolectura y re-creación. Una única muestra que, aunque extensa, es bastante representativa del método operativo de Alejandra Pizarnik. El 28 de julio de 1962 anota:

*Quando yo muera, ¿quién me lo va a decir? (Esto lo dije, pero mis palabras eran como máscaras solitarias caminando a la altura de un rostro en una tarde de lluvia.)*

*No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es. Si habla de lo que es quiere decir que alguien no vino en vez de venir.*

---

<sup>156</sup> «Este cuaderno, tan confortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas. Inclusive mi caligrafía se mejora y se armoniza por no escribir con un cuaderno argentino. Algo a modo de patria se insinúa desde estas hojas rayadas como a mí me gusta o como necesito» (2003a: 443).

<sup>157</sup> Recuérdese la respuesta que ella misma dio a la primera pregunta de Martha I. Moia referente a los emblemas y signos que poblaban sus poemas: «Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que designas [jardín, bosque, palabras, silencio, errancia, viento, desgarradura y noche] en tu pregunta serían signos y emblemas» (Pizarnik, 1975: 246).

<sup>158</sup> Lo más apropiado sería decir *antes*: a pesar de que el penúltimo poemario se publica en 1968, un año después de la cita de los *Diarios*, si hacemos caso del baile de fechas propuesto por la escritora para cada una de las cuatro partes del libro, sería anterior, de 1966 concretamente. En este sentido, no está de más señalar el valor explicativo que parecen tener los cuadernos: el paréntesis informativo tiene así una doble significación.

*Recién escribí un cuento que me hunde en una tristeza como de habitación polvorienta, vieja, mal iluminada. Son las 12 de la noche. Sin duda, dentro de cuarenta años, escribiré con mano temblorosa: son las 12 de la noche en mi augusta vejez. La noche está del otro lado de mi ventana y yo, encerrada en una habitación triste, polvorienta, mal iluminada. Me acuerdo de una noche de 1962 (era el 28 de julio a las 24 horas): yo tenía miedo y para distraerme prefiguré mi futuro; me imaginé en una noche del año 2002 escribiendo en una habitación vieja, polvorienta, mal iluminada, un texto que comenzaba así: La noche está del otro lado de la ventana, etc., etc. (2003a: 244-245)*

Y en realidad lo que hace es resumir y rescribir, edificando de nuevo, en pocas líneas, una larga anotación dividida en dos partes:

-Cuando yo muera, ¿quién me va a decir?- le dije como rogándole. Pero ni yo sabía el alcance de la pregunta, la calidad especial de ese amor secreto. (2003a: 237) (...)

Pero yo no sabía si él sabía o no sabía que mis palabras eran como máscaras solitarias paseándose a la altura de un rostro humano en una tarde de lluvia. (2003a: 238) (...)

Son las 12 de la noche. Lo repito. Qué importa recomenzar antiguos hábitos nocivos si el dolor es el mismo, hoy que en el año 55. Y dentro de cuarenta años, si vivo –es un decir; pero espero no estar en esta «farsa imbécil»-, si vivo, repito, escribiré con una mano temblorosa: «Son las 12 de la noche en mi augusta vejez solitaria. La noche está del otro lado de la ventana y yo, encerrada en una habitación vieja, polvorienta y mal iluminada. Me acuerdo de una noche del año 62 (creo que era el 28 de julio a las 24 horas): yo tenía miedo y para distraerme prefiguré mi vida: me imaginé en el año 2002 escribiendo en una pieza –vieja, polvorosa y mal iluminada-: “la noche está del otro lado de la ventana, etc., etc.”» (2003a: 243)

Según Nora Catelli, la red de intertextualidad que Alejandra Pizarnik hilvanó a lo largo de estos textos pasa por el desajuste de un diálogo a dos voces: en primer lugar, con autores clásicos de la talla de Proust, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Rilke o Weil, a los que alude y convoca una y otra vez, o bien recuperando trozos de sus escritos – como en este fragmento del diario de Katherine Mansfield, intercalado en medio de una anotación: «¿Sabéis en qué consiste la individualidad? // En la voluntad consciente. En la consciencia [sic] de que uno posee una voluntad y que es capaz de actuar. Sí, esto es, dicho de un modo maravilloso» (2003a: 25); o como en este otro de Kafka: «¿Qué has hecho del don del sexo?» (2003a: 471) que prácticamente encabeza, a modo de epígrafe, otra de sus anotaciones-, o bien comentándolos y estableciendo juicios de valor crítico de gran interés –«Lectura del art. de Blanchot sobre Freud. Los avatares de la palabra errante, de la palabra inútilmente profunda. Describe mi conflicto esencial con el

lenguaje» (2003a: 455)-, o bien reapropiándose los –«Soy yo y todas las que fui, como diría Michaux» (2003a: 132); y más adelante: «*Leí Les Mémoires d'un Souterrain. Toda la noche estuve sentada en el suelo, mirando las grietas de la pared. ¿Qué es este libro? ¿Por qué mirar una pared?*» (2003a: 324).

En segundo lugar, con todos aquellos escritores en lengua propia que mantendrá en la sombra y con los que, en palabras de Nora Catelli, «se juega su empresa de educanda argentina» (2002)<sup>159</sup>. Son ellos los que la enfrentan a un exilio con el lenguaje que va más allá del destierro que afecta a todo poeta verdadero, pues le demuestran «(...) lo poco que sé del español literario en general» (2003a: 331). Y por lo mismo, son ellos los que constituyen una de las bases formativas más profundas –y a la vez más oscuras- de toda su producción<sup>160</sup>. Que reniegue de Góngora, de Quevedo, del propio Cervantes y de su personaje no deja de ser sintomático en alguien para quien escribir era, en sí mismo, un acto difícil y doloroso<sup>161</sup>.

Desde aquí, creo que en la configuración de ciertos rasgos identitarios de Alejandra Pizarnik tuvo que jugar un papel fundamental la (re)lectura que hizo del conjunto de autores que la rodeó. Como en su momento adelantara Cristina Piña en uno de sus artículos más conocidos:

(...) se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del «poeta maldito», calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Duchase, (conde Lautréamont) Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de «poeta puro» que aspiraba a que la vida se resumiera en un libro: la locura, las drogas (no ya el opio, el haschish o el alcohol de los paraísos artificiales y las búsquedas ocultistas de contacto con lo otro, sino los psicofármacos para defender la lucidez), la soledad última, la sexualidad no

---

<sup>159</sup> En su opinión, éstas son las lecturas que ayudan a entender mejor algunos rasgos de estilo típicamente pizarnikianos –la depuración léxica o la elección de distintos registros lingüísticos-, al tiempo que aportan una manera distinta de interpretar el conjunto de las anotaciones: «los secretos de los diarios no son los amores clandestinos ni los pecados familiares sino, sobre todo, los velamientos de ciertas escenas y funciones de la lectura de la que, muchas veces, no se quiere o no se puede dejar huella» (2002).

<sup>160</sup> No en vano, Alejandra Pizarnik deja constancia de ello: «Como siempre, desde hace nueve años, desde que me consideré seriamente poeta o futura escritora, me obsede la iniciación del aprendizaje. Leo para aprender a expresarme» (2003a: 340).

<sup>161</sup> A propósito de esta cuestión, Patricia Venti concluye: «las lecturas para Pizarnik constituyeron su *leitmotiv* y, al mismo tiempo, son un árbol genealógico de suicidas o locos; ambos le sirven para trazar un mapa de los territorios transitados y generar lo que Bloom ha denominado *la angustia de las influencias*. De esta forma, ella se convierte en una practicante de *clinamen* o mala lectura, porque trata de huir de los originales en su contrapuesta búsqueda del original. De ahí la paradójica relación entre la autora y el plagio: copia para recrear y huye de la copia para encontrarse con ella» (2008: 153-154).

ortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones, por fin, y aliando a los poetas citados con Nerval, el suicidio (1990: 19)

Ello podría explicar, pienso, algunas de las figuraciones más características de los *Diarios*, generalmente desatendidas a un nivel literario: una de ellas, quizás la más conocida, es la que habla de una infantilización<sup>162</sup> como posibilidad de dibujar un mundo poblado de seres conectados a través de una mirada creadora<sup>163</sup> que permita al sujeto poético volver a un estado anterior de la palabra y del ser<sup>164</sup>. Asimismo, convertir este rasgo en una pose puede sugerir un acto de autodefensa contra la realidad que se revela hostil. De ahí el contraste entre un desdoblamiento brutal y terrorífico -«una vieja en un triciclo tocando desafortunadamente el timbre del manubrio; una niña con dientes de perro, pico de pato salvaje y sombrero de plumas humanas; una muchacha en una bañera metiéndose barcos de jabón en el sexo» (2003a: 246)-, y otro más suavizado -«Tuve un trompo. Un trompo que giraba. Muchos juguetes viejos y arruinados de antemano. No es que yo los gastaba y rompía: me los daban de esa manera. // La bicicleta mágica. El lápiz que dividía y multiplicaba *solo*, de por sí» (2003a: 170).

En otro orden, es posible entender este infantilismo como una manera de trabajar aquellos espacios de la individualidad que afectan a lo que a ella le gustaría ser y no es (siempre joven<sup>165</sup>), y a lo que cree que los demás quieren que sea: una eterna adolescente como la que publicara un interesante poemario a la edad de diecinueve años, o una niña idiota gobernada por su madre. En este sentido se lamenta en «Extracción de la piedra de locura», como si conservar cierto aire infantil la salvara de ser devorada por la maldad humana: «Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros» (fragm. XXII; en Pizarnik, 2000: 252), mientras que en sus cuadernos se vaticina un futuro perdido, atrapada como una marioneta: «Me veo

---

<sup>162</sup> Charles Baudelaire fue uno de los primeros en reivindicar la importancia de la mirada infantil como base del quehacer del artista moderno, más atento a la novedad y la diferencia que a lo preestablecido. No obstante, es sabido que en la formulación pizarnikiana de este aspecto hubo de jugar un papel importante el famoso libro de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*.

<sup>163</sup> Idea que expresa a través de un pequeño lema repetido en estos cuadernos -«Y sobre todo mirar con inocencia, con la boca abierta como si respiraras cómodamente. No dar la sensación de nada» (2003a: 292)- y en el primer fragmento de «Caminos del espejo» (*Extracción de la piedra de locura*): «Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto» (en Pizarnik, 2000: 241).

<sup>164</sup> Desde la interpretación feminista de Hélène Cixous, puede inscribirse este gesto dentro del linaje de escrituras femeninas que no abandonan nunca la relación con una infancia que les permite ir «más lejos, a lo desconocido, por inventar» (2001: 56).

<sup>165</sup> Puede parecer otro capricho de niña, pero es muy significativo que a lo largo de su vida ocultara su verdadera edad. Así, en sus poemas: «Tengo veinte años», escribe en «El despertar» de *Las Aventuras perdidas* (v. 26; en Pizarnik, 2000: 93), cuando en realidad tiene veintidós. O en su correspondencia: «nací en 1939 y no en 1936», informa a Antonio Beneyto con motivo de la antología que estaban preparando junto a Martha I. Moia (Pizarnik, 2003b: 113).

a los cuarenta años en una plaza con ella [la madre], yo jugando (como los idiotas) con una flor rota o una piedra y ella gritando, diciendo que me voy a ensuciar y le voy a dar más trabajo aún del que le doy» (2003a: 169).

Junto a esta figura, otra no menos conocida es la que refiere la locura como una disonancia interna y un desorden absoluto, intensificados en los últimos años de su vida. Heredera directa del «desarreglo de los sentidos» rimbaudiano -«Y vuelvo a decir con Rimbaud: Encuentro sagrado el desorden de un espíritu» (2003a: 28)- y sumándole la tensa relación entre el pensamiento –inmóvil- y la palabra que Antonin Artaud<sup>166</sup> pone de manifiesto en algunos de sus textos más emblemáticos, fomentará la creación de un sujeto textual sobre el que se interpretarán cuestiones de tipo psíquico o vital: en primer lugar, el narcisismo, al que apuntan los múltiples desdoblamientos con los que pretende cubrir la inexistencia de un yo absoluto, una idea, ésta, que se repite en múltiples ocasiones: «el yo no existe» (2003a: 286); o: «hay un lugar en mi llamado yo que es el lugar en que nada sucede» (2003a: 323).

En segundo lugar, la esquizofrenia<sup>167</sup> a la que aluden las constantes variaciones de persona verbal, o bien señaladas explícitamente con un vocativo -«Alejandra: tienes cuarenta días de angustia interminable» (2003a: 32)-, o bien introducidas en medio del relato sin transición alguna -«Alguien dejará de escribir pronto porque no habrá dolor para narrar. Te separaste y sonreías. [...] ¿Estás contenta? // No es el contento a lo que aspiro sino a la carencia de deseos» (2003a: 260). Este último es quizás el recurso más generalizado en toda su escritura, entre otras cosas porque le permite expresar textualmente una desposesión del sí que con el desdoblamiento solo logra poner de manifiesto a un nivel representacional y, por consiguiente, secundario. Ahora ya no se trata de la teatralización de una máscara múltiple, sino de voces que toman forma en el texto y se apoderan de todo su sentido.

### **3.3.2. Los pliegues del tejido**

*Bajo las órdenes del Gran Maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto con su bienamado, Remedios Varo: «Bordando el manto terrestre»*

---

<sup>166</sup> A él me referiré por extenso más adelante, pues creo que su lectura favoreció el desarrollo de un sujeto corporal específico.

<sup>167</sup> Cristina Piña habla de una «duplicidad esquizofrénica» (2005: 107-108), pues, ante el padecimiento interior, un humor procaz y lingüístico explota en sus textos, de igual forma que ante la imposibilidad del amor, la obscenidad se hace más presente.

De Alejandra Pizarnik-figura-de-leyenda a la no menos compleja Alejandra Pizarnik-mujer-escritora, pasando por la Alejandra Pizarnik-cantora nocturna que, como «testimonio tangible» (Catelli, 2001: 196), prueba su capacidad lectora y traba su figuración en el instante de un futuro que debe sobrevenir, el sistema intertextual pizarnikiano asume el riesgo de una experiencia dolorosa que no solo se inscribe en la agresiva apropiación del/lo otro, sino en el descubrimiento de la falta en lo propio. De ahí el diálogo truncado establecido a lo largo de sus *Diarios* y los constantes procesos de tachadura, depuración o reescritura a los que sometió estas anotaciones. Menos trágica en su quehacer, Armonía Somers abre las puertas a un tipo de «(...) lectura de goce, que afianza los vínculos entre leer y escribir, hasta confundirlos» (Zanetti, 2002: 420), generando así una nueva manera de enfrentar la tradición pero también, y como ya apunté unas líneas más arriba, la mirada del otro.

Por todo ello, propongo empezar con una imagen bien distinta: seis muchachas de rostro indeterminado, los ojos entrecerrados, aparecen en el centro de un torreón bordando sobre telas lo que por unas ranuras de la pared se desata en el exterior. Una figura embozada y con un libro en la mano mira al frente –aunque con mirada perdida o inexpresiva–, mientras que con la otra mano remueve los hilos que salen de un cuenco en forma de reloj de arena. Al fondo, en la penumbra de una habitación oscura, otra figura embozada toca un instrumento de viento. El título: «Bordando el manto terrestre»<sup>168</sup>, cuya descripción la creadora incluyó como frontis explicativo de una subversión: la de esa muchacha que apenas se intuye en el pliegue de uno de los tejidos y que se encuentra con su amante. Se trata de un topos muy recurrente en la obra de Remedios Varo, quien de esta manera

(...) alude simbólicamente a varias cosas: primero al desplazamiento de la mujer y sus aportes culturales del centro hacia los márgenes de la cultura en las sociedades patriarcales, segundo al acto de rebeldía ante el intento de domesticación de la mujer y tercero a la importancia de recuperar el lugar que le corresponde a la mujer tanto en el plano cultural como en el social (Zanetta, 2006: 173)

Teniendo esto muy presente, creo que puede entenderse mejor por qué he decidido comenzar este apartado con una breve mención al cuadro: Remedios Varo pinta la disidencia, y lo hace inscribiendo sobre el arte del tejer una marca genérica que

---

<sup>168</sup> El cuadro se recoge en el «Apéndice fotográfico». Se trata de la segunda parte del «Tríptico» que la catalano-mexicana Remedios Varo pintó para reflejar «(...) el ambiente restrictivo de aquellos primeros años en España y su rebeldía de colegiala cuyo anhelo era escapar» (Kaplan, 2001: 18)



encuentra en el intersticio la única línea de fuga posible. En efecto, en un gesto que revela velando, las protagonistas de sus cuadros asumen la potencia comunicativa de un lenguaje que no agota todas sus posibilidades en el simple circuito simbólico, sino que va mucho más allá y se convierte incluso en arma de seducción –cuando «(seducir al otro es revertir los lugares intersubjetivos de poder)», según palabras de Eleonora Cróquer (2000b: 45).

Las mujeres de Armonía Somers no tejen, o al menos no en el sentido físico del verbo, pero leen y escriben<sup>169</sup>. Y al hacerlo ponen en marcha una hifología (Barthes, 1973: 85-86) que no clausura el sinfín de textos que manejan, sino todo lo contrario: los instala en una dinámica de interconexiones que, al mismo tiempo, los vincula estrechamente a esa mortífera tela de araña en la que, al decir de Roland Barthes, «(...) el sujeto se deshace, igual que una araña que se disuelve ella misma dentro de las secreciones constructivas de su tela»<sup>170</sup>. Piénsese, por ejemplo, en la articulación de esa extraña enfermedad que es el Quilotórax supurante de Sembrando Flores con su pertenencia a una genealogía de mujeres lectoras<sup>171</sup>: de la madre que le lee novelas de folletín a la «(...) vieja maníaca que se las conocía de memoria y no perdonaba capítulos salteados» (1988: 12), a ella misma convertida en Fiorella, a quien Victoria le

---

<sup>169</sup> La única excepción quizá sea Marianna, quien de adolescente «borda en su bastidor [...] y las flores que salen de la punta de su aguja son como un amanecer de primavera en un campo poblado de... búfalos» (1988: 42).

<sup>170</sup> De mi traducción: «(...) le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile» (Barthes, 1973: 85).

<sup>171</sup> Por el contrario, la instancia paterna quedará muy diluida, a pesar de que tras el nacimiento de Sembrando Flores desaparecen las lecturas folletinescas –«¿Que si prosiguieron introduciéndose novelas como las de Abigail? No, qué iba a ser» (1988: 57)- y se sustituyen por otras de mayor envergadura, como las de Dante y Leopardi. La escena de danticidio explicada con cierto tono humorístico aportará las claves necesarias para comprender la tachadura a la que Sembrando Flores someterá la figura ilustrada de su padre: «Pero existe el momento signado por el crimen, una especie de yecto irresistible, un relámpago de dentro a fuera que se ríe de la letra escrita, así sean Roma o Rosa las palabras, y manda sencillamente su mensaje [...]. Entonces fue cuando me sentí empujada hacia el voluminoso libro por alguien que no era yo, pero que estaba tan emboscado en mí al punto de actuar con mi propia materia gris, mis propios e intransferibles brazos y sus manos. Y por ese perfecto dispositivo Morse, el manipulador, el receptor, el hilo conductor, mis dos yo se comunicaron, y uno de ellos, quizás el más pobre diablo por lo comprometido, se echó sobre el libro y empezó a arrancarle paciente y prolijamente sus hojas [...]. Luego el otro yo, más adiestrado en cosas aparentemente inocuas, iba haciendo unos elementales botes de papel con destino al agua de afuera que ya llevaba dirección definida de corriente: infierno, purgatorio, paraíso, todo sirve para un eclecticismo desenfrenado» (1988: 120). En otro orden, cabe señalar que toda vez que la muchacha asume el legado escritural paterno, acaba arrancando la hoja del libro al cual pertenece, ya sea por negación, ya por conservación del mismo. Así sucede, por ejemplo, en el episodio en que por primera vez entra en conocimiento de la mandrágora: «había uno de los echados por Pedro el día del infame saqueo con el título de Ciencias Ocultas, y allí leyó como pudo: // “Esa planta curiosa tiene una raíz muy parecida a la figura del hombre. Ciertos místicos ven en ella el vestigio umbilical de nuestro origen terrestre. Lévi mismo piensa que el hombre, al principio, tenía forma de raíz. Por analogía infería que los primeros hombres eran de la familia de la mandrágora...” // Y es claro que en seguida quitó la página que hablaba de eso, ya que si todo el mundo se ponía a leer tales cosas éstas perdían misterio, y sin misterio no quedaba nada, lo restante era un esqueleto al viento» (1988: 130-131).

lee *El Manuscrito de una Madre* por el deseo expreso de pautar «(...) un todo narrativo sin solución con su madre, la *lectora obligada*» (1988: 17; el subrayado es mío), pasando por la Abigail vampirizada por su hijo, y en quien la protagonista deroga el peso de una lectura heredada en contra de su voluntad: «cayó en la cuenta de que ella no había soltado palabra de su absoluta invención, que lo dicho le había sido transmitido subrepticamente por disimulados y finos traspuntes» (1988: 199).

Los cuatro personajes se retroalimentan, en un ejercicio de desposesión y restitución que acaba afectando a la estructura misma de la novela, concebida entonces como el «(...) resultado de un proceso de confluencias continuas infinitas que vuelven sobre sí y en las que no se distingue haz de envés» (Zanetti, 2002: 428). Esto explicaría la mezcla constante de distintos registros: por un lado, el científico, expresado a través de unos informes médicos que intentan reproducir el caso de la enferma palabra a palabra, transfiriendo al cuerpo lingüístico el mismo desbordamiento que excede al cuerpo físico:

Se vuelve de una linfangioadenografía con el pie azul, la noticia de que luego va a estarlo toda la pierna, y una sensación de alivio en la cargada conciencia [...]. Técnica de Kimmont, inyección de myodil, acababa de oír decir al médico de los azules en dirección al asistente. Luego sobrevino el río de fuego líquido corriendo hacia la ingle como lava con destino al valle. Y después las idas y venidas al aparato Roentgen dándose siempre el mismo resultado: gran retardo. Y al final este mensaje ampliado, pero igualmente ciego:

“Gran retardo linfodinámico en el sector pelviano, que resultó definitivo, rellenándose una gruesa bolsa linfática en la región lumbosacra derecha y reflujo hacia la cadena ilíaca izquierda donde se comprueban linfagiectasis” (1988: 146)

Por el otro, el folletinesco, enmarcado en la historia de Enrique Pérez Escrich<sup>172</sup> y proyectado a través de la lectura múltiple que sobre él realiza Abigail, trasunto de esa mujer lectora que, pese a la crítica de cierto sector de la sociedad que observa en su actitud una desviación de la norma, abre la brecha hacia una posibilidad de lectura *otra* que contemple la *fecundidad*<sup>173</sup> del gesto y reivindique «(...) que los libros estaban

---

<sup>172</sup> En el libro se recogen algunas litografías que, más allá del acompañamiento visual, apuntan al sutil homenaje que Armonía Somers lleva a cabo en esta y otras novelas a un tipo de sabiduría popular.

<sup>173</sup> Subrayo un término que tomo prestado de Susana Zanetti, para quien «[l]a novela hace surgir, paradójicamente, de la identificación extremada con lo que se lee, las posibilidades más creativas, más productivas, más *fecundas*, de la lectura de las novelas, aun en sentido literal: la función de lectora de la madre de Fiorella determina el nacimiento y la infancia de la protagonista (“Las novelas de Abigail

vivos, eran cosas que palpitan, y por lo tanto tenían sus funciones, desde el respirar al dormir» (1988: 75). Por otro lado, ella es también el contrapunto en esa lectura reflectada<sup>174</sup> a la que hice referencia unas páginas más arriba, puesto que al inscribir a mano su nombre tras uno de los grabados que acompañan al libro de Enrique Pérez Escrich (1988: 13) da comienzo a un linaje que habrá de seguir Sembrando Flores a través de los ojos obligados<sup>175</sup> de Victoria von Scherrer.

Ambas crearán también una escena de lectura compartida que no solo recupera la vieja tradición popular sino que, además, produce nuevas relaciones entre ambas mujeres, y entre ellas y su entorno. No es casual, en este sentido, que el primer contacto tenga lugar en un momento de cierta ensoñación: «Terminó de leer y volviendo a mirar alternativamente a los dos ángeles, Sembrando Flores oyó que el humano le decía: Es que yo me llamo Victoria, Victoria von Scherrer» (1988: 309); como no lo es tampoco el hecho de que la protagonista haga aparecer en su historia clínica la huella de un origen literario: «Antecedentes familiares: novelísticos. Nieta literaria por vía materna del escritor español Enrique Pérez Escrich. Y por la paterna del autor de la novela Sembrando Flores, el libre-pensador también español Francisco Urales» (1988: 16).

Por último, cabría mencionar el discurso autobiográfico, surgido de las peculiares vivencias de Sembrando Flores al lado de su amiga de la infancia La Caña, y que le permiten recordar ese «[c]onflicto ideológico familiar catolicismo conservador *versus* definición de Spencer» (1988: 16) que, según el primer informe médico, explica sus antecedentes psiquiátricos y, sobre todo, la búsqueda de la Mandrágora como símbolo de una sabiduría oculta y popular. Es justo en uno de los episodios más crudos de su adolescencia que la muchacha percibe el tipo de sentimiento que la unirá física y emocionalmente al mundo de la palabra escrita: al realizar el inventario de libros de

---

traspasadas a las memorias del feto por la sangre de la madre habían tenido tanta gravitación en sus fuerzas creativas como cualquier sustancia específica», p. 228 [1988: 229]» (2002: 432).

<sup>174</sup> Y se podría añadir, junto a Susana Zanetti, licantrópica, puesto que ambas ponen de manifiesto que «[l]a lectura contamina, por lo tanto enferma, y ése es su modo de salvar y dar vida» (2002: 441). En efecto, si Abigail muere «(...) cortada en pequeños trozos por el filo de las palabras» (1988: 194), lo cierto es que sobrevive a través del relato entrecortado de las aventuras del conde de la Fe y Pedro de Lostán; del mismo modo, los Cuadernos que Sembrando Flores deja escritos, así como «las novelas góticas que leía por puro espíritu rebelde hacia las nuevas corrientes formales ya en vías, según ella, de dogmatización» (1988: 341) palian el dolor de las incisiones y de las intervenciones quirúrgicas que vacían su cuerpo de cualquier elemento propio.

<sup>175</sup> Ella es la que hereda el mismo papel que Marianna, la madre de la protagonista, al tener que leer a otra persona las páginas de una novela. Pero también es la albacea de esos textos que Sembrando Flores lega a la posteridad, frente a los cuales no puede evitar mantener una relación ambigua: «Y las páginas sacadas violentamente del Cuaderno –escribiré poco antes de terminar– quedaron en mis manos como algo que, ni perteneciéndome ni siéndome tampoco ajeno, reproduzco hoy en completa conciencia de una dualidad, la obligación y el pecado» (1988: 343).

Leandro Meneses –entre los cuales se encuentran títulos de lo más sugerentes, como «El Cocinero de su Majestad», la «Historia de un Joven Pobre», *Los Manuscritos de una Madre* en dos tomos, «María» o el *Recetario del doctor Salvador Mandouti* que habría aparecido en 1837 (1988: 187)- experimenta la misma sensación de desnudez, violación y muerte que poco después, y una vez enferma, proyectará en su quehacer como «(...) autora de la crónica del Quilotórax» (1988: 341) y como creadora de esos monstruosos Leviatanes que son sus crudos e hirientes Cuadernos personales:

Bajo la forma de una masa gaseosa como captada en cámara lenta, y mientras el trueno seguía resonando, me levanté y acerqué a la mesa en la que se esparcían algunos papeles en blanco. Pero la maldita bruja no había dejado tinta. Y el sol entraba de lleno, y en el cuarto de baño había un espejo, y yo, quizás entonces sí fuera de mí, hice trizas el espejo para atraer con un fragmento el rayo lumínico y quemar los papeles, y luego con los mismos vidrios cortarme la vena de la muñeca. *Porque soy una fiera de la jungla en su primer día de cautiverio*, y estos badulaques tomaron precauciones vanas olvidando que me han dejado a solas conmigo, y la luna aquella de los pisos retornará más grande y roja que nunca (1988: 284; el subrayado es mío)

El fragmento no puede ser más potente, como tampoco la distribución dual de las palabras: de la página en blanco al espejo, del sol a la luna, del sujeto a su animalidad, la lógica del palimpsesto toma posiciones y recoloca el haz y el envés en un mismo nivel de significación. Al mismo tiempo, descubre la realidad de una lógica autofágica que, como ya tuve ocasión de apuntar en el caso pizarnikiano, desborda los límites del propio texto y lo enriquece con nuevas interpretaciones: al describirse como «(...) una fiera de la jungla en su primer día de cautiverio» está reclamando su lugar dentro de la larga tradición de mujeres enclaustradas con deseos de liberación que, en el universo somersiano, empezaría la extraña figura de Rebeca Linke –liberada en su decapitación, pero condenada a vagar como un animal herido por el lado oscuro del deseo humano- y continuaría la protagonista de *Viaje al corazón del día*, identificada desde muy temprano con un animal mitológico denominado Borah, «(...) la mitad caballo y la mitad mujer» (s.a.<sup>2</sup>: 41), y escapada de su cautiverio en *Las Nubes* con «(...) un vestido de gasa roja y un sombrero del mismo color» (s.a.<sup>2</sup>: 55-56) que han de dar a su gesto un significado bestial de lucha y dolor.

A partir de citas como aquella, pues, no debe extrañar el uso y abuso que *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* hace de discursos y lenguas dispares, y más si tenemos en cuenta que, como supo adelantar Nuria Girona Fibla, «el libro tiende a la

mudez mediante la proliferación escrita. En ese torbellino voraz que bordea el agujero del lenguaje, decirlo todo (la religión, la historia, la ciencia, la memoria, la literatura) se manifiesta compulsivamente, una voluntad de saturamiento que conjura la incomplet[u]d de la experiencia» (2007: 109). Así, es fácil encontrar la transcripción en portugués de las recomendaciones de un jabón: «*Sabão de descarga, fabricado rigorosamente de acordo com as falanges de caboclo e pretos velhos de Umbanda*» (1988: 113), al lado de una supuesta oración aborígen con su traducción pertinente:

*Michi, ipyapy, herugúave Kabure*: pequeño, poderoso, misterioso Caburé,

*Ne mañe hatanguépe ajeruretá*: a la mirada fuerte de tus ojos pediré.

*irundy japói hupyty'yva, oikuaa*: cuatro dones imposibles de juntar, lo sé.

*mborayhu, viru, tesái ha tekopora Kabure*: el amor, el dinero, la salud y la belleza Caburé.

*Ha che peteinte, etuichavéve, che jerovia*: y yo sólo una, la más grande, mi fe.

*Ha péicha ne mo'ambype aiméta*: y así por ti protegido o protegida estaré.

*Emaña cherehe, ajerure nodéve, ha akóinte Kabure*: mírame, te lo ruego, y por siempre Caburé (1988: 116)

O la inclusión de una receta de «Otorrinolaringólogos»<sup>176</sup> en la que, entre otras muchas cosas, se prescribe «[I]llamar a una mujer que está criando, aunque su larga teta cause horror al principio. Porque siempre esa teta, así pertenezca a una criatura miserable, va a ser distinta al resto del cuerpo: está guardada y no junta tierra» (1988: 124), junto a la explicación de un juego de lógica donde cada letra tiene su correspondiente numérico (1988: 254-255):

3 4 2 1

Este número convencional utilizado para cifrar y descifrar los despachos, podrá cambiarse todas las veces que las circunstancias lo requieran, bastando una comunicación que indique la nueva cantidad. Debajo de cada una de las letras del despacho a transmitirse se coloca una de las cifras del número convencional, la que se repite tantas veces como letras tenga aquél, por ejemplo:

V A P O R M O N T E V I D E O

---

<sup>176</sup> Parece ser que el origen del escrito estaría en ese *Recetario del doctor Salvador Mandouti* que Sembrando Flores habría encontrado en el escrutinio de la biblioteca de Leandro Meneses (Zanetti, 1997: 39).

3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2<sup>177</sup>

Y, por último, la combinación de géneros literarios distintos –el naturalismo, el determinismo darwiniano<sup>178</sup>, el *roman experimental*, el policial o incluso el psicoanalítico (1988: 83)- con menciones a la Biblia –la famosa frase del Eclesiastés: «No hay nada nuevo bajo el sol» (1988: 317)-, al Tarot y a cierto ocultismo místico –«Y que el perro y el ahorcado que no se separan de cuantos han hablado de ella, parecen ser, según mis exhaustivas búsquedas, la estrella de El Perro que acompañó a Osiris a la tierra y que llegó acá con tanta fuerza que se hundió en el suelo profiriendo lastimeros gritos» (Somers, 1986: 261)- y con reproducciones de lenguajes de raíz ideogramática, tales como una marca de ganado en forma de L (1988: 304) o una fórmula química (1988: 319)<sup>179</sup>.

Ahora bien, no solo en este sentido me interesa destacar la maraña de lecturas y escrituras esbozadas en la novela. Si, como apuntaba Sylvia Molloy, «[c]omo en los autorretratos, el libro adopta la importancia de ciertos objetos [...] cuyo significado sobrepasa su valor de meros objetos: se convierten en atributos del individuo y cuentan su historia» (2001: 28), es porque el encuentro con la escritura supone, en definitiva, una identificación con los modelos de representación y, por lo mismo, una metáfora del valor figurativo de toda narración. Así le sucede a Sembrando Flores con respecto a *Los Manuscritos de una Madre* legados por Abigail, pero también a su antecedente narrativo, Laura, quien empieza a recomponer las piezas rotas de su historia personal tras cuestionarse acerca de su propia naturaleza subjetiva: «¿Quién era yo, al fin, un ser humano real, un enigma?»: «Estaba en esa operación de esclarecer el acertijo, cuando en uno de los tantos días de aburrimiento di en descubrir el mueble donde se guardaban las cartas de la familia en un orden de archivo muy rudimentario, el de llegada, fueran de quien fueran» (s.a.<sup>2</sup>: 28).

---

<sup>177</sup> Se trata de una de las pocas referencias a la realidad, pero no la única. Como en su momento señaló Rómulo Cosse: «*Los elefantes* remiten al proceso social del siglo XX, incorporando sustantivamente a los anarco-sindicalistas, como el propio padre de Sembrando, Pedro Irigoitia; la semana trágica de Buenos Aires de 1919; el sangriento 1º de mayo de 1923 en Montevideo; el asesinato de Grauert, durante la dictadura de Terra; el espionaje nazi durante la II Guerra Mundial. Y se incorpora asimismo [...] la gran manifestación por [el] 18 de Julio en Montevideo, en combativa reacción popular frente al golpe de Estado de 1973» (1990: 217)

<sup>178</sup> Tan grato a la uruguayaya, como demuestra su *Tríptico darwiniano* (Somers, 1995), recopilación de 1982 en la que recoge tres de sus relatos más emblemáticos: «Mi hombre peludo», «El eslabón perdido» y «El pensador de Rodin», de resonancias evidentes.

<sup>179</sup> Más allá del intento por amenizar una lectura de por sí difícil, pienso que en su textualización puede verse la misma voluntad de ruptura que en los casos anteriormente mencionados.

Desde este instante de descubrimiento, la protagonista inicia un descenso hacia aquellos momentos de su vida que le han sido ocultados a través de una lectura que se manifiesta, así, lugar de conocimiento y reconstrucción<sup>180</sup>. Por eso, unas páginas más adelante, advertirá: «Mi existencia entre carta y carta no contenía variaciones» (s.a.<sup>2</sup>: 38) y por este motivo, también, el primer contacto con ese alter-ego que es Laurent habrá de establecerse a partir del aprendizaje de la lectura y de la práctica creadora –y totalizadora- de una escritura que no olvida el aspecto más material de su naturaleza:

Y fue en uno de esos días de grandes inspiraciones, cada cual su día magno, que lo decidí, enseñar al preso a leer era la única forma de empezar a abrir la puerta. Tomé con ese fin un cartón de menor tamaño que el boquete y escribí sin mas: *Yo Laura, tú Laurent*, dibujando un varón y una niña a cada lado de los nombres, él vestido con lo primero que se me ocurrió, un traje marinero, ella con las gruesas trenzas negras que la caracterizaban (s.a.<sup>2</sup>: 20)<sup>181</sup>

Si bien la toma de conciencia identitaria viene dada en casi todos los personajes por el circuito epistolar que los mantiene interconectados, lo cierto es que los procesos de lectura van creando una peligrosa tela de araña que solo el salto hacia la escritura es capaz de deshacer. En este sentido es como creo que debe entenderse la reivindicación nominativa que Laura realiza en una de sus últimas misivas, firmada con un «Yo, Laura Kadisja» (s.a.<sup>2</sup>: 90), y la segunda parte de la novela, dedicada exclusivamente a la mirada nostálgica y trágica de Hildegard (s.a.<sup>2</sup>: 109-144).

---

<sup>180</sup> Y también, aunque no de forma tan explícita como en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, lugar de violación y canibalismo: «Creo que usted y yo –le escribe Laura a Encarnación hacia el final de su relato- lo violamos todo, sólo que en materia de mujeres no hubo plural, que a fin de cuentas vinimos a ser la sola mujer en el bienentendido de la perfecta unidad, ya que lo suyo y lo mío, a dos claves secretas diferentes, fue nuestro impublicable amor, el vino cuyo nombre se ha perdido en los siglos de la cava y queda destinado al paladar de Dios» (s.a.<sup>2</sup>: 76).

<sup>181</sup> No creo que sea casual que esta escena cubra las primeras páginas del relato, sobre todo viendo el desarrollo de la misma: Laura decide enseñar a leer al niño escondido y para conseguirlo recupera uno de los vínculos más antiguos y, paradójicamente, más olvidados: el que, cuerpo con cuerpo, conecta palabra y pintura, letra y dibujo. Por eso, tras esta primera experiencia, repetirá el gesto: «Volví otro día con un gran papel doblado en cuartos donde había dibujado un sol elemental como el de Laurent y escribí con grandes caracteres: *Sol que es Laurent*. Y el papel vino a mí con algo increíble que por poco da conmigo en tierra echando a perder el inefable diálogo: *Sol que es Laura Sol Laurent*. El milagro había cuajado. Laurent era yo y yo Laurent, y ambos retornábamos al sol, reinventábamos el mito de aquel sol que él había visto antes de que los pájaros cantaran por órdenes expresas de doña Encarnación, y el cual era siempre el mismo desde el origen de las creencias, aunque yo no lo supiera todavía» (s.a.<sup>2</sup>: 21-22).

### **3. 4.- La conjura de la intimidad: el diario y la carta como lenguajes de lo extimo**

*escribimos para salvar la escritura, para salvar nuestra vida mediante la escritura, para salvar nuestro pequeño yo (las revanchas que nos tomamos con los otros, las maldades que destilamos) o para salvar nuestro gran yo aireándolo, y entonces escribimos para no perdernos en la pobreza de los días o [...] para no perdernos en esa experiencia que es el arte, la exigencia sin límite del arte, Maurice Blanchot: El libro por venir*

En su relectura de los escritos y postulados freudianos, Jacques Lacan se detenía en el poder oculto de la *das Ding*-la Cosa por oposición al *die Sache*-el Objeto, y observaba que ello era debido a la naturaleza extranjera (*Fremde*) de la misma, siendo como era el primer elemento aislado por el sujeto en su andadura por el mundo de los deseos, esto es, en el embrión de su constitución en tanto que fuerza anhelante e instancia de placer. Entendido así como «(...) el primer exterior» (Lacan, 1997: 68), su categorización en tanto que Otro absoluto lo convertirá en objeto de una búsqueda y, por lo mismo, en el punto de partida del principio de placer que, por otro lado, caracteriza al inconsciente subjetivo. Por eso, «[d]as Ding es originalmente lo que llamaremos el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión» (Lacan, 1997: 70).

El apunte es sumamente interesante. Más si se relaciona con el concepto de *cora* propuesto por Julia Kristeva en sus trabajos más tardíos y resumido en el capítulo segundo de este trabajo: la Cosa es aquello que está fuera de la circulación simbólica y que, por lo tanto, es anterior a las acciones negativas que la Ley-del-Padre impone. Ahora bien, en tanto que exterior excluido por el propio sujeto, le es inherente, de manera que acaba por formar parte insoslayable de sus primeros pasos por el siempre complicado universo de la representación en lo real. En otras palabras: ella es ese objeto perdido que, no obstante, nunca lo fue, aunque el psiquismo humano según lo entendió Freud se oriente única y exclusivamente a volver a encontrarlo. De ahí que, como señala el psicoanalista francés, «[I]a impulsión psíquica, sin embargo, no se vuelve capaz de avanzar más hacia lo que sería su objetivo –más bien se desparrama- se difunde en el organismo psíquico, *la cantidad se transforma en complejidad*» (1997: 75; el subrayado es mío).



De la presencia a la ausencia, del centro al margen, en definitiva, de lo propio a lo extranjero, tal es el movimiento que activa la Cosa en su *devenir*<sup>182</sup> forma compleja: porque su exclusión lo coloca paradójicamente en el núcleo de la subjetividad y porque como Otro primigenio, es también, y sobre todo, «algo que a nivel del inconsciente solamente representa una representación» (Lacan, 1997: 89), lo que no debe entenderse como mero pleonasma, sino más bien como una manera no excluyente de acercarse al extraño vínculo que esta Cosa mantiene con el significante y la problemática del lenguaje. No en vano, recordará Jacques Lacan que «(...) aquello que de lo real – entiendan aquí [...] lo real en su totalidad, tanto lo real del sujeto como lo real con lo cual tiene que ver como siéndole exterior- aquello que, de lo real primordial, diremos nosotros, *padece del significante*» (1997: 146; el subrayado es mío). En efecto, en tanto que elemento fundacional del principio de placer, es a través de ella que el sujeto puede entrar en contacto con la significación simbólica y construir, desde aquí, su propio sistema lingüístico, basado no solo en la palabra al uso sino en la ambigüedad de una falta que tendrá en el grito «(...) la primera experiencia de la realidad» (Lacan, 1997: 71).

A partir de aquí, se comprende el valor operacional que el francés le otorga a tal expresión, eje de un intercambio entre lo real y lo significante en el que el hombre adquiere la categoría de borde: si el lenguaje surge de la falta, no obstante habrá que recurrir a ella para seguir articulando. Del mismo modo, si la representación subjetiva surge de la inclusión del ser hablante en la dinámica de la palabra, habrá que ver hasta qué punto el vacío que todo significante encierra lo afecta estructuralmente, constituyéndolo así en un vacío de sí mismo o, si se prefiere, en un todo desarticulado que ya no puede actuar sobre lo que dice. Esto explicaría tanto la confrontación con este hueco que, por otro lado, es tan característico de la obra literaria, artística, religiosa o científica (Lacan, 1997: 158-163), como la proyección del pronombre en una suerte de extimidad que lo habrá de enfrentar a su alteridad más oculta<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Subrayo el término para que no se olvide la intertextualidad existente entre los distintos intelectuales aquí releídos: la Cosa puede *devenir* porque, como en el rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari o en el pliegue del primero de ellos, se derrama en la psique y hace emerger en ella las huellas de un proceso sin principio ni fin.

<sup>183</sup> Tal como señaló J.A. Miller, el concepto lacaniano de *extimidad* no se opone a *intimidad*, puesto que lo que define al primero de ellos es su capacidad de decir «(...) que lo íntimo es Otro, como un cuerpo extranjero, un parásito» (1987: 17. No obstante, tomo la cita de Carbonell & Segarra, 2002: 9). Es importante retener esta idea porque afectará a la noción de goce, sobre la que volveré más adelante: siendo como es el goce lo innominado que en el inconsciente divide al ser y lo constituye, es lo más éxtimo para el yo.

Cuando en una anotación de 1961, Alejandra Pizarnik pide: «Me gustaría que pudieran sentir, un solo día, lo que yo toda mi vida: morir de incoherencia, de deseos irreconciliables, asistir maniatados y amordazados al caleidoscopio infame que forman las más horribles escenas de infancia sucedidas en una ruptura total con lo inteligible y lo esperado» (2003a: 190); o cuando la protagonista de *Viaje al corazón del día* confiesa: «Parecía que hiciera miles de años que el hombre aquel se hallaba sepultado en mis desiertos interiores, cuando algo llamado deseo, aunque aún sin nombre para mí, empezó a rondarme como un ladrón que primeramente explora a distancia, luego se abalanza» (s.a.<sup>2</sup>: 27), ponen de manifiesto la potencia de un gesto, la escritura, que las coloca cara a cara con ese Otro original del que habla Jacques Lacan en su Seminario – la infancia pizarnikiana, el hombre muerto somersiano-, al tiempo que despierta en ambas la pulsión de un deseo contradictorio y desconocido que tan pronto las descompone como las vuelve a recomponer.

«El deseo cabe en todas partes y se manifiesta de las maneras más insospechadas, cuando se manifiesta, y cuando no se manifiesta -las más de las veces- es una pulsión interna, un latido de ansiedad incontenible», afirma Luisa Valenzuela en «La palabra asesino» (2008: 194). Partiendo de aquí, en las páginas siguientes quiero avanzar un paso más respecto a las textualidades aquí presentadas y analizar con cierto detalle las estrategias de construcción que hacen de los *Diarios* de la argentina<sup>184</sup> y de la penúltima novela de la uruguaya un buen ejemplo de literatura extima, es decir, de goce, de deseo y, en última instancia, del margen.

### ***3.4.1. El diario pizarnikiano: un ejemplo de confesionalidad***

*¿Qué es lo íntimo? [...] No me parece que lo íntimo corresponda a un «adentro» pulsional que se opondría al «afuera» de las excitaciones exteriores o a la abstracción de la conciencia [...] El término procede del latín intimus, superlativo de interior, o sea: lo más interior. De suerte que lo íntimo, aunque abarque lo inconsciente, no parece tener que reducirse a él sino desbordarlo ampliamente, Julia Kristeva: La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*

«“Diario”: Relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, o día por día», reza la tercera acepción del DRAE (1980: 473-474). La cita, tan sencilla como

---

<sup>184</sup> Dejo a un lado su correspondencia por una cuestión unitaria: sus cartas, en definitiva, admiten la misma metodología analítica que sus *Diarios*. No obstante, para un estudio pormenorizado de las mismas puede consultarse a Venti (2008: 105-144).

poco aclaradora, no da cuenta de la problemática crítica que encierra el término, sobre todo en relación a su pertenencia al campo de lo autobiográfico. Al presentarlo, no sin cierta ambigüedad anacrónica, como una «relación histórica» cierra las puertas a todos aquellos textos que, con una periodicidad regular, narran la experiencia personal de un yo narrador que se autoproclama único destinatario de los mismos.

De los modelos recogidos en el capítulo anterior, solo dos de ellos proponían su particular auto(bio)grafía utilizando el diario. La posibilidad de deslizar sobre el papel la escisión del sujeto y de representar, en el trazo caótico de la escritura, la naturaleza funambulista de una identidad desestructurada y oscilante, para fijarlas y contenerlas, podían explicar el por qué de tal elección. No así en el caso de Alejandra Pizarnik, para quien la redacción de sus cuadernos tensa angustiosamente su problemática relación con el texto y el lenguaje, hasta el punto de que su escritura acaba por realizarse en la paradoja de una fluctuación constante entre la dependencia absoluta -«¿Cómo podría vivir sin este cuadernillo? ¡Imposible imaginarlo!» (2003a: 37)- y el rechazo -«Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela» (2003a: 146); o incluso más drástica: «entiendo que el lenguaje de mis diarios no es tan desagradable y no obstante no lo respeto, acaso porque no me cuesta ningún esfuerzo» (2003a: 448). La autora duda, y al hacerlo interroga la barra que separa el diario como forma auto(bio)gráfica de la ficción.

Sumándome a este cuestionamiento implícito que se observa en gran parte de las reflexiones de Alejandra Pizarnik acerca del formato textual de sus escritos, quiero cerrar este capítulo con unas breves consideraciones teóricas y prácticas sobre el uso y el significado de sus *Diarios*, proponiendo, como hipótesis de partida, una significativa evolución en su mano a mano con estos textos. Atendiendo a las fechas en que estos comentarios fueron redactados, lo que en seguida llama la atención es el lapso temporal que las separa: la primera, de 1955, parece más bien el comentario inocente de una muchacha de diecinueve años, insegura de su entrada a un mundo, el literario, que le cierra ciertas puertas. La segunda y tercera, escritas cuatro y trece años después, adelantan ya la que será una de las obsesiones de la argentina: el deseo de escribir un texto largo en prosa en el que los pequeños fragmentos y la dispersión den paso a una unidad argumental, temática y lingüística. A partir de esta fecha, aproximadamente, sus reflexiones en torno a los cuadernos girarán siempre alrededor de esta cuestión, tal como atestigua una de las autocríticas más contundentes del libro:

¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de «prenda íntima») y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. Ahora esos cuadernos serían ilegibles. Aunque tal vez no. Pero lo que no deseo es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima (2003a: 243; la fecha: 1962)

La escritora juega con el significado de lo íntimo como lo más interior, como aquello que se esconde de la mirada ajena y que sabe guardar/tapar el secreto, e interpreta sus primeros escritos proponiendo una lectura personal e intimista de los mismos: sin cuidarse del estilo ni de sus posibilidades, estas anotaciones obedecerían más bien a la imperiosa necesidad de (auto)descubrimiento. Ello explicaría también la similitud que tempranamente establece entre sus diarios y la confesión:

No obstante, observo con risueño dramatismo que mi vocación literaria oscila entre los poemas metafísicos, los *diarios o confesiones* que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir (lo que no se contradice con los poemas) y –ahora viene lo peor– una suerte de teatro de títeres en el que todo el mundo revienta de risa (2003a: 94; el subrayado es mío)

Varias son las cuestiones que adelanta: por un lado, la relación de intertextualidad entre poesía y *Diarios*, y la concepción de los mismos como el lugar de una búsqueda ontológica y literaria; por el otro, la identificación de los segundos con el modelo de la confesionalidad.

En el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault descubre la fuerte conexión que, desde el cristianismo, habría de establecerse entre la confesión como discurso de un sujeto y las relaciones de poder, «pues –escribía– no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar» (2005b: 79). Ligada, desde entonces, a la obligación de decir la verdad y a la prohibición que pesa sobre la sexualidad, pronto se convierte en una técnica más que el ser humano utiliza para llegar al conocimiento y al entendimiento de sí.

Partiendo fundamentalmente de la contradicción que esta última idea entraña, en 1982, en el marco de seis seminarios impartidos en la Universidad de Vermont, el pensador francés recupera la noción de «tecnologías del yo» y la vincula estrechamente a otras tres, dibujando así una compleja red de relaciones a tener en cuenta:

1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (1990: 48)

A pesar de que todas ellas interactuarán en la formación de las distintas subjetividades, es el nexo entre las dos últimas lo que interesa al francés, quien esboza una historia de la hermenéutica del yo destacando el desplazamiento del centro de interés con respecto a los dos principios fundamentales del pensamiento antiguo: mientras para la Grecia clásica y la cultura grecorromana de los dos primeros siglos antes de Cristo el «conócete a ti mismo» se entendió como una consecuencia del más importante «preocúpate de ti mismo», vinculado desde el principio con la escritura y la actividad literaria, para el cristianismo este último acabaría por desaparecer en virtud de una exaltación absoluta del conocimiento de sí, desarrollando de esta forma un tipo de introspección profunda y pormenorizada en la que el acto de escribir estaría casi siempre asociado a la vigilancia.

Desde aquí, lo que en la antigüedad se constituyó en las «tres técnicas estoicas del yo: cartas a los amigos y revelación del yo, examen de sí y de conciencia, incluyendo un recuento de lo que se ha hecho, de lo que tendría que haber sido hecho, y de la comparación entre los dos» (1990: 72), durante el cristianismo se organizará en torno a la verdad de uno mismo y al descubrimiento del yo mediante la práctica de dos tipos de discurso. De un lado, la *exomologēsis* o «reconocimiento del hecho», de naturaleza teatral y simbólica: su publicación cumplía la doble función de borrar el pecado y revelar al pecador, haciéndole reconocer su condición de tal ante el público y obligándole a renunciar definitivamente a su identidad anterior. Del otro, la *exagouresis*, de carácter verbal, y que implicaba un sacrificio del sujeto como unidad. Este, al poner en práctica una serie de ejercicios lingüísticos con su confesor, perdía cualquier autonomía sobre sí mismo y sobre sus deseos, de manera que su voluntad se convertía en una cuestión del Otro: en primer lugar del lenguaje, puesto que es mediante este que se daba a conocer y en segundo lugar, del destinatario, ya que él era quien, al final, le ofrecía la oportunidad de ser.

En la articulación pizarnikiana de una poética diarística basada en la confesionalidad, pienso que pueden rastrearse los dos modelos estudiados por Michel Foucault, así como el choque entre ambas y las tecnologías de dominación. Volviendo a la relectura que ella misma hace de sus cuadernos de esta época, habría una voluntad clara de descubrimiento del yo, de desnudarlo y mostrar en carne viva su esencia. Fragmentos como el que sigue, de 1955, funcionarán a este nivel, al representar un enfrentamiento de la escritora consigo misma a través del cual dejar caer la máscara que la aprisiona:

Alejandra: tienes cuarenta días de angustia inconfesable. Cuarenta días de soledad ahogada, sin probabilidades de confesarla. Sin un rostro amado a quien quejarse de la desgracia que se prende a tu destino. Alejandra: ese rostro amado es uno solo y se ha ido. Es como si te hubiesen arrancado todo. Es como si te hundiesen en la fría suma de los días para que en ellos te aturdas tratando de olvidar su ausencia. Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no esté todo perdido. ¡Quizás haya aún algo por salvar! ¿Qué? ¡preguntas! ¡Tu alma, Alejandra, tu alma! (2003a: 32)

La imagen no puede ser más clara, como tampoco el sentido último de sus palabras: el vocativo con el que se dirige a esta Alejandra que tiene tanto de ella como de su alteridad, el tono de reconvención que utiliza para instarla a romper el sufrimiento que la constriñe, los cuarenta días de angustia y soledad con los que purificar su inestabilidad, el rostro amado ausente que debe ser recuperado, y, finalmente, la necesidad de salvación, todas estas cuestiones apuntan a la revelación de un sujeto escindido, dislocado y penitente, lanzado a la búsqueda mística de esa unidad que encarna el rostro amado y a la que solo puede acceder por medio de un trabajo constante y doloroso con la escritura<sup>185</sup>. De ahí el giro que experimentará con respecto a estos textos y que la llevará a afirmar un vínculo más allá de lo subjetivo, aunque irremediabilmente ligado a él: «Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a

---

<sup>185</sup> En su caso, la escritura de un *diario íntimo* tendrá que ver con lo que Nora Catelli consideró «(...) dos actitudes distintas del sujeto o sobre el sujeto, dos maneras de la intervención en el ánimo o en el cuerpo propio o de otro. Gestos vinculados con la *penetración* (física pero figuradamente también moral o psicológica) de un sujeto sobre sí mismo o sobre otro, y con la *introducción* (física pero figuradamente también psíquica y moral) de algo en un sujeto; o de un sujeto a otro (en el sentido de *presentación*). Los dos términos denotan movimiento; todos ellos remiten a impulsos físicos y de la voluntad. Pero, además, muestran que la noción de lo subjetivo está marcada por la incorporación o interiorización de otro sujeto u otra cosa» (2007: 46).

protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria» (2003a: 275).

Enric Bou (1993: 87-98), en su ensayo sobre la literatura autobiográfica en las letras catalanas, apunta a las distintas particularidades del diario sugiriendo la necesidad de establecer una serie de componentes mínimos y constantes: uno de ellos, relacionado con esta última anotación pizarnikiana, se refiere a la entidad literaria del mismo, pues puede suceder que la práctica de su escritura se conciba como un adelanto narrativo. Ahora bien, otro es el que me interesa aquí. Siguiendo la definición del diccionario recogida al inicio, se puede afirmar también que un diario es el registro de un presente en continuidad. Lo que desde una perspectiva formal se convierte en una crónica narrada periódica y repetitivamente a través de anotaciones temporales y lineales, desde un punto de vista reflexivo, adquiere el valor simbólico de lo que Maurice Blanchot denominó «la protección de los días corrientes», esto es, la capacidad de «poner la escritura bajo esa protección y protegerse también de la escritura sometiéndola a esa regularidad dichosa que nos comprometemos a no amenazar» (2005: 219).

En relación a esta doble significación observada a propósito del diario es como considero que hay que entender las posteriores referencias de la argentina a la escritura del cuaderno como posibilidad de continuidad<sup>186</sup>: «El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad» (2003a: 232), anota en 1962; y al año siguiente repite: «Esas notas han de corroborar mi continuidad y mi *obediencia*» (2003a: 314). Como comenté anteriormente, su interés por los diarios jamás se sustrae de la tensión que mantiene con el acto escritural: obsesionada como está por su incapacidad de reconducir la escritura hacia un tema único -«un libro –anota tardíamente-, como una casa, implica una verdadera planificación y además laboriosidad y paciencia» (2003a: 480)-, por la fragmentación que la destruye rápidamente, en definitiva, por la tensión que la enfrenta a un lenguaje cada vez más abstracto, su redacción tendrá mucho de conjura y ritual: «No sé por qué siento que vengo haciéndolo [escribir por compromiso] desde siempre, excepto este diario, éste y los demás diarios, en los que me quejo y protesto con cierta libertad –palabra que no debería usar nunca» (2003a: 460).

---

<sup>186</sup> Que ésta parece ser característica ineludible del género da cuenta también otro de los «raros» mencionado con anterioridad, Mario Levrero. Al principio de *El discurso vacío*, ese extraño cuaderno personal en el que desdibuja las fronteras entre lo literario y lo cotidiano a través del juego caligráfico, una de las cosas que se propone es «(...) conseguir un tipo de escritura continua, «sin levantar el lápiz» en mitad de las palabras, con lo que creo poder conseguir una mejora en la atención y en la continuidad de mi pensamiento, hoy por hoy bastante dispersas» (2009: 16).

### 3.4.2. Las cartas somersianas: «la transmisión de un latido»<sup>187</sup>

*Tenés que prever todo, no sólo lo que vas a escribir: tenés que imaginar también el momento en que va a ser recibida la carta. Si estás muy enojado con alguien, tenés que controlarte, porque no sabés lo que estará pasando cuando lo lea. Es como inventar una historia. Además, las cartas son como una concentración de lo que ocurre cuando escribís un cuento, un poema: la distancia que existe entre lo que querés expresar y lo que no podés llegar a expresar, Silvina Ocampo: «Así es Silvina Ocampo»<sup>188</sup>*

Previsión, imaginación, control, en el límite del querer y el poder, la carta genera un desajuste a todos los niveles: entre el decir y el callar, entre la presencia y la ausencia, entre el yo y el otro, entre el emisor y el receptor y, sobre todo, entre la escritura y la lectura. No en vano, continúa la poeta y narradora argentina en este extenso fragmento, la epístola es esencialmente el trasunto a pequeña escala del oficio escritural: también él activa un juego de invención que tiene tanto de especular como de fantasmal y (re)velador. Es importante retener esta idea, y más en el contexto de este trabajo: si recordamos una vez más la ecuación demaniana, según la cual escribir es lo mismo que autobiografiar(se), podemos concluir, ahora con Meri Torras, que

[a]utobiografía y epistolografía no son campos excluyentes; se ha reconocido el carácter autobiográfico de la carta privada, pero los paradigmas desde los que se ha ido definiendo el género epistolar, sobre todo en tanto que una práctica femenina, contrastan violentamente con la concepción dominante de la autobiografía, entendida como una práctica masculina, porque suponía un acto de revelación pública absolutamente impensable para una mujer (2003: 29)

En páginas anteriores ya adelanté el carácter identitario que las cartas parecían ostentar en la novela somersiana *Viaje al corazón del día*. Pues bien, retomando aquellos primeros esbozos, a continuación analizaré con cierto detalle los elementos que considero fundamentales para comprender por qué este texto se organiza alrededor de una serie de misivas que desarman el contenido inicial de la historia –resumido en el interesante subtítulo que acompaña el frontis: *elegía por un secreto amor-* y construyen una forma *otra* de enfocarlo, perfectamente explicada por la propia autora en su «Carta desde Somersville»: «Intenté aprisionar el Eros amoroso en la *nouvelle* *Viaje al corazón del día* [...]. Y al referirme al Eros amoroso me siento libre del pleonasma, ya que su

---

<sup>187</sup> Así definía el género la propia escritora: «La carta me parece siempre la transmisión de un latido» (Campodónico, 1990: 227).

<sup>188</sup> Sin embargo, tomo la cita de Ulla (1992: 165).



opuesto es una evidencia que nos acorralla desde todos los ángulos» (Somers, 1992: 1164). Volviendo a la cuestión de la extimidad, pienso que es posible reinterpretar esta declaración desde una nueva perspectiva, y es que lo que la uruguaya reclama no es más que el poder situar en un primer plano de significación –el de la palabra escrita sobre la infinitud de la página en blanco- ese lugar central que constituye la exterioridad más íntima del ser humano, es decir, sus pulsiones más recónditas y, en especial, más latentes.

El inicio de la novela no puede ser más explícito: «Laurent, como lo llamé porque yo soy Laura, llegó cierto día a ser algo más que un proyecto de vida y luego se atrevió a nacer» (s.a.<sup>2</sup>: 11). La protagonista impone la mirada de un yo que organiza el entorno y lo significa, al tiempo que ilumina el sentido incompleto de su gesto: ella otorga el nombre porque el otro calla, en un «diálogo diferido» (Violi, 1987: 89) que coloca la existencia de Laurent en el plano de lo ausente o, en palabras ocampianas, en la esfera de la invención. Por eso, apenas unas líneas más abajo continuará: «El niño que nadie había visto [Laurent], entretanto, era para mí lo que hoy es un mito, algo cuyas raíces se ignoran. El mito traspasa los siglos, cierto, ¿pero quién lo inventó, quién lo contó primero?» (s.a.<sup>2</sup>: 14).

El fragmento es muy sugerente: en primer lugar, porque transforma la pretendida confesión del relato –en varias ocasiones se señala que la historia es transcripción directa de lo que Laura cuenta al sacerdote «que era nuevo en el lugar y venía de una misión al otro lado del mundo» (s.a.<sup>2</sup>: 14)- en ficción, y de esta manera convierte la novela epistolar –y, en suma, autobiográfica- en un indecible que, no obstante, testimonia su propia naturaleza. En segundo lugar, porque descubre la importancia de un *quién* caleidoscópico en la articulación del texto: pivote de una escritura truncada por la desaparición física del otro, la multiplicidad de voces asociadas al concepto hace de él un punto de referencia insoslayable. No hay que olvidar que, como apuntó Josefina Ludmer:

Si toda escritura implica un público interno contradictorio, una figura a la cual se dedica: otro yo, modelo plagiado, padre, que se trata de seducir y destruir a la vez, la carta manifiesta en su forma misma este conocido juego del dual: supone la muerte de ese público y la suscita, pero requiere su resurrección en el momento de la lectura, que acarreará la muerte correlativa de su autor (1981: 55)

En este intermedio entre la muerte y la resurrección es donde se sitúa Laura en el momento de la enunciación, aunque en su caso quizá lo más apropiado no sea hablar de

muerte autorial sino de pervivencia residual. En efecto, su deseo por transmutar la vida en narración es tan grande que la impulsa a esgrimir el cuerpo –y lo que encuentra en él de fuerza subversiva- como contrapunto: «Y dentro de esos escombros la historia más siniestra, intensa y delicada que podré contar mientras viva, *porque saldrá de mis entrañas sensibles que se duplicaron, tendrá mi sangre y la de Laurent*, mi vibración y la de Laurent, su voz asordinada y la de mis propios registros» (s.a.<sup>2</sup>: 15; el subrayado es mío)<sup>189</sup>.

Ahora bien, lo cierto que esta actitud en resistencia no le impedirá poner en marcha esa «(...) dialéctica de proximidad y distancia» que, según Patrizia Violi (1987: 96), produce la fascinación por el género. Es más: creo que es precisamente su capacidad por moverse entre un parámetro y otro lo que le confiere el poder trasgresor necesario para convertir una simple historia de amor folletinesco en la defensa del individuo como ser contradictorio, problemático, liminar y, por encima de todo, libre<sup>190</sup>. Esto explicará, de hecho, el uso de la carta –y de las acciones de lectura y escritura que ella implica- como fundamento identitario: porque, según palabras de Fräulein Hildegard, es «un reflejo en el agua. Es y no es lo real. Como el tiempo. Que no se puede tomar con la mano. Pero que está en uno fieramente...» (s.a.<sup>2</sup>: 132), Laurent aprende a leer gracias a Laura y de esta forma sale del escondite donde ha sido encerrado durante años (s.a.<sup>2</sup>: 20-23).

A su vez, Laura penetra en el orden de lo oculto que es la palabra escrita entre esas dos mujeres de nombres simbólicos –Refugio, de quien se nos dice que era la «(...) conservadora de turno» (s.a.<sup>2</sup>: 28) de las misivas, y Encarnación, quien proclama: «soy la fiera a la que le han arrebatado la inocencia del cachorro, y voy a cultivar mi sed de destruir hasta lo que, pareciendo invulnerable, me salga al paso» (s.a.<sup>2</sup>: 32)- y, siguiendo el resto -«(su palabra-voz, resonando)» (Ludmer (1981: 55)- que de ellas permanece sobre el papel, va cubriendo los distintos vacíos que conforman la historia de su vida y la de quienes la rodean: «(...) el azar del descubrimiento de las secretas cartas de familia, ocultas en un viejo mueble, conduce a Laura a saber sobre sus ignorados

---

<sup>189</sup> Nótese, por otro lado, el gran parecido entre esta reflexión y la expresión somersiana con la que he titulado este apartado. Como ya he intentado demostrar a lo largo de este capítulo, la transfiguración de la autora en algunos de sus personajes se va reafirmando a medida que avanza en sus novelas y cuentos, hasta el punto de constituirse en rasgo autorreflexivo de sumo interés.

<sup>190</sup> Esto contrasta con algunas de las interpretaciones más críticas de la novela, como esta de Roberto Meyer (1986): «... *A Viaje al corazón del día* (hermoso título desbaratado por un subtítulo de bolero: Elegía por un secreto amor) parece corresponderle más bien la parte negativa de estos elogios discutibles, y de su poco entusiasmante desarrollo, felizmente breve, sólo hay que rescatar la última parte» (en Risso, 1990: 278).

orígenes, ligados a románticas historias de amor del siglo XIX, respaldo además de su propia experiencia amorosa» (Zanetti, 2002-2003: 130).

En un movimiento que invade la posición del otro inalcanzable, Laura evocará las dos figuras femeninas con la intención de darles un espacio concreto pero, sobre todo, para alejarlas de su propia experiencia presente y futura. Por eso, determinará: «(...) yo iba a inaugurar otra Refugio más sistemática o con una misión más compleja, engastar cada noticia en el contexto, vaciar aquel depósito de años encontrándole un sentido unitario» (s.a.<sup>2</sup>: 29) y, además, trazar un camino de vuelta hacia el origen que pudiera explicar su constitución como sujeto. Es a través de la extensa lectura de las misivas, enmarcadas ya en el peligroso lugar de las revelaciones (s.a.<sup>2</sup>: 37), que Laura puede reivindicar una naturaleza a medio camino entre lo humano y lo animal<sup>191</sup>, puesto que no es solo que su piel olivácea la conecte con el mundo islámico del padre, sino que la «(...) rara cruza que es la sangre que le circula por el cuerpo» (s.a.<sup>2</sup>: 43) la conduce a una tensa lucha contra aquellas que buscarán, por todos los medios, «(...) domesticarla de acuerdo a nuestras reglas» (s.a.<sup>2</sup>: 43).

Por lo mismo, es a raíz de esta violación del secreto –por retomar una vez más esa extraña metáfora utilizada por Victoria von Scherrer- que Laura puede incluir la palabra de estas dos mujeres en un plano físico –reproduciendo la mayoría de su correspondencia- y en otro más simbólico: asume definitivamente su herencia como escribiente y añade a su confesión las cartas al Padre Artemio (s.a.<sup>2</sup>: 70-72, 81-84), a Encarnación (s.a.<sup>2</sup>: 72-76), a Fräulein Hildegard (s.a.<sup>2</sup>: 77-81), a Refugio (s.a.<sup>2</sup>: 84-90) y, lo que parece más sorprendente, a sí misma, transformada ya en Laura Kadisja Hassan (s.a.<sup>2</sup>: 91-108). Y digo *parece*, porque en realidad su gesto no es más que una consecuencia directa de su aprendizaje: habiendo sido redefinida en los márgenes de su propia humanidad y habiendo asimilado la categoría especular de su identidad, Laura adquiere el poder de devenir lo uno y lo otro, es decir, lo presente y lo ausente, el estatus de emisor o de receptor.

---

<sup>191</sup> En sus propias palabras: «Ellos eran el rubor oculto de la familia y yo eso, un amasijo hecho por dos dioses como dos panaderos que se ayudasen para apresurar la horneada. Y a cuál le reclamaría por mí, quién era el bueno y quién el malo si toda disyuntiva se resolvía por una sola opción» (s.a.<sup>2</sup>: 43).

## **IV. UNA GENEALOGÍA DE LO MALDITO: ANTONIN ARTAUD, ISSIDORE DUCASSE Y LA CONSTRUCCIÓN POLIÉDRICA DE UN CUERPO**

*(...) en el hombre hay materia, fragmento, exceso, fango, basura, sinsentido, caos; pero en el hombre hay también un creador, un escultor, dureza de martillo, dioses-espectadores y séptimo día, Friedrich Nietzsche: Más allá del bien y del mal*

### **4.1.- Una lectura simbiótica: Alejandra Pizarnik desde Antonin Artaud**

*Cada texto que escribimos dicta, entre líneas, sus propios precursores, refleja para el lector los meandros de nuestras lecturas previas, Sylvia Molloy: «Sentido de ausencias»*

Escribo lo que leo y leo lo que, en parte, elijo. Detrás del yo que empuño en estas páginas no hay más referente que mi otro lector, el que busca y selecciona, interpreta y anota, en un detectivesco juego de robo, recolección, espionaje y reconocimiento (Kristeva, 2001a: 236). Este apartado surge de mi deseo de establecer un linaje, lectoral y corporal, entre Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik, y para ello inscribo mi gesto en la premisa derrideana de «darlos a leer»:

El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el «objeto», sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. *Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer.* Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir, oculto. Si hay una

unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el *es* que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas (2007: 94; el subrayado es mío)

Empecemos con un dato revelador: hacia finales de 1959, la escritora argentina consigna en su cuaderno el primer<sup>192</sup> contacto con las obras del francés: «He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido-; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia» (2003a: 147). La anotación no puede ser más explícita, puesto que establece un vínculo entre dos escritores que va más allá de su propia escritura e incide en el campo de la experiencia. Alejandra Pizarnik declara su similitud con Antonin Artaud, y lo hace construyendo un binomio entre el cuerpo y el lenguaje que a medida que avance se irá afianzando cada vez más: las referencias al grito y al silencio, a la huella de un vacío y de una ausencia en el lugar del yo, a la necesidad de transformar en palabras este resto permanente<sup>193</sup>, en definitiva, a los problemas de tartamudez y de respiración<sup>194</sup>, todas ellas nos hablan de un tejido intertextual en vías de desarrollo.

---

<sup>192</sup> En realidad, se trata de la primera referencia en los *Diarios*. Atendiendo a la pseudo-biografía de Juan-Jacobo Bajaría, más preocupada por el contenido nebuloso de la leyenda que por la objetividad de la persona, es posible descubrir lecturas tempranas de la época de la Facultad –él era su profesor en la Escuela de Periodismo y, tal como declara, «Artaud era uno de mis autores preferidos y tema de mis clases» (s.a.: 70)-, correspondiente a sus años de formación: «Publicado el primer libro [1955] y corregidos los poemas que iban a integrar el segundo [1956], nos pusimos de acuerdo para traducir definitivamente a Antonin Artaud. Hasta ahora lo habíamos hecho fragmentariamente, con algunas frases sueltas» (s.a.: 91).

<sup>193</sup> Poco tiempo después, concretamente en 1961, la argentina anota: «Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en palabras este deseo de ser» (2003a: 200). La pregunta es un adelanto de lo que diez años más tarde se convertirá en la respuesta fracasada del último fragmento de «El deseo de la palabra» (*El infierno musical*): «En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir» (líneas: 20-25; en Pizarnik, 2000: 269-270).

<sup>194</sup> Compárese este fragmento de la correspondencia de Antonin Artaud: «Así pues, este estado de anonadamiento y opresión física siempre igual, que reaparece con una intensidad disminuida [...], duplicado además por una sensación de alejamiento físico de mí mismo, como si ya no pudiera gobernar mis miembros, mis reflejos, mis reacciones mecánicas más espontáneas, esto, unido a otra sensación de dureza y horrible cansancio físico de la lengua cuando hablo, y *el esfuerzo del pensamiento* que siempre repercute físicamente sobre el conjunto de mi musculatura, y la tartamudez que sufro en grados variables y que a veces desaparece por completo, fatigándome enormemente [...], todo esto, pues, complicándose con correspondientes perturbaciones psíquicas que aparecieron, como un *estallido*, sólo hacia los 19 años de edad» (Artaud, 1976: 50), con este de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: «Así hoy, por la av. de la Ópera, sentí de súbito que no quería y casi me tiro al suelo y me convulsiono para decirlo, para decirselo a todo el mundo. No quería con una furia sin paralelo. Por eso no me distendí, no traté de mejorar mi

No debe sorprender, pues, que en 1964 vuelva sobre esta misma idea y la formule en otros términos: «Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: *la semejanza de nuestras heridas*» (2003a: 383; el subrayado es mío)<sup>195</sup>. No se trata simplemente de compartir sensaciones, estados o emociones, sino de que todas ellas forman un conjunto de heridas que cartografían el recorrido de una identidad singular y extraña. De ahí que pocos días después de su reflexión, anote: «Confusión. No sé si me gusta Artaud» (2003a: 384), porque encararse a él –ambos fragmentos aluden a la redacción del artículo sobre el francés, al que me referiré en seguida– comporta destapar el juego de espejos de todo gesto escritural y descubrir, a consecuencia de ello, su sentido esencial: «Terminé el artículo de Artaud [...] Ahora sé que nadie deberá trabajar tanto como yo si quiere proferir “palabras puras”» (2003a: 385). Siguiendo el rastro de esta revelación apuntada por la argentina, en este apartado intentaré analizar con cierto detalle lo que considero un importante proceso de lectura simbiótica, que prácticamente no se da con ningún otro autor. La articulación de un sujeto corporal<sup>196</sup> será, en este sentido, fundamental.

En 1965, al lado de un conjunto de traducciones del autor de *El pesa-nervios*, publica en la revista *Sur* uno de los ensayos críticos más logrados de su producción<sup>197</sup>.

---

respiración, apenas me llegaba el aire pero me negaba. De una vez por todas, pensé, has de ser fiel a tu desgracia. De una vez por todas cesarás de traicionarte» (2003a: 207).

<sup>195</sup> Mucho antes, en 1959, consignará unas ideas parecidas al confesar: «(...) leí el «pesa-nervios» de Artaud, que compré ayer, *sabiendo que no debía hacerlo*. Leí varias horas, con un silencio indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío? Pero hay una diferencia: Artaud luchaba cuerpo a cuerpo con su silencio. Yo no: yo lo sobrellevo dócilmente, salvo algunos accesos de cólera y de impotencia» (2003a: 158-159).

<sup>196</sup> Con esta expresión intento condensar tanto la noción de subjetividad como la de corporalidad, adelantadas al inicio de este trabajo. Recuérdese, especialmente, el apartado dedicado al artículo kristeviano «El sujeto en proceso», donde se planteaba el contacto con el proceso de rechazo como una forma de acceder a una nueva subjetividad y a una nueva corporalidad.

<sup>197</sup> Ana Becciu, en la recopilación de la narrativa pizarnikiana, lo incluye en el apartado «Artículos y ensayos» (Pizarnik, 2002: 269-273), pero no tiene en cuenta la traducción de los cinco textos que acompañan el artículo: dos poemas, un «Fragmento de *Van Gogh le suicidé de la société*», un «Fragmento de *Pour en finir avec le jugement de dieu*» y un «Post-scriptum de *Le théâtre de la cruauté*». Sin embargo, no es la única que incurre en este error: ni la antología *El deseo de la palabra* (Pizarnik, 1975: 237-242), preparada en principio por la autora, pero completada por Antonio Beneyto y Martha I. Moia, ni la compilación de Gustavo Zuluaga (Pizarnik, 1987: 63-67), dan cabida a estas significativas versiones que, de algún modo, funcionan como para-textos al estudio. Una hojeada rápida descubre que son fragmentos cargados de un valor corporal determinado por una violencia y una destrucción que se entienden como camino a una reterritorialización del cuerpo. Baste como ejemplo el principio del «Fragmento de *Pour en finir avec le jugement de dieu*»: «Quien siente dolor en los huesos como yo / no tiene sino que pensar en mí / no me alcanzará en espíritu por el camino de los espacios / pues ¿para qué

El texto, titulado «El verbo encarnado» por oposición al juego propuesto nueve años antes por Octavio Paz en «El verbo desencarnado» (Paz, 2004: 232-250), partirá del binomio cuerpo/lenguaje para intentar desentrañar, en unas pocas páginas, el sentido escritural y vital de una de las voces más estremecedoras del siglo XX. Secundando la separación propuesta por un estudioso de la obra del francés, Alejandra Pizarnik traza el recorrido de su propia lectura, marcando ya las pautas que la han de identificar a ella también: «Lo que más me asombra del *período blanco* de Artaud –escribe– es su extraordinaria necesidad de encarnación mientras que en el *período negro* hay una perfecta cristalización de esa necesidad» (1965: 37). Con la lucidez de quien conoce la obra que está analizando, y siendo muy consciente de que lo que vale para uno es válido también para ella, se detiene en el primero de los períodos anunciados para tratar la que parece ser la cuestión principal de toda la escritura artaudiana:

Es particularmente en «Le Pèse-Nerfs» donde Artaud describe el estado (y resulta una ironía dolorosa el no poder dejar de admirar la magnífica «poesía» de este libro) de *desconcierto estupefaciente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento*. Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano (Pizarnik, 1965: 37)

Según esto, un desajuste entre palabra y pensamiento que revela la naturaleza mortal y hueca de este último, y una herida medular jamás suturada, son los principales ejes alrededor de los cuales se fundamenta la literatura del francés y, en un orden general, de todo aquel que, dedicado al trabajo artístico, sufre del mismo dolor físico y moral. Como Alejandra Pizarnik escribe unas líneas más abajo: «El drama de Artaud es el de todos nosotros» (1965: 38)<sup>198</sup>. Retomando el juego especular de la intertextualidad, propongo amputar la palabra *drama* por otra no menos común en el vocabulario pizarnikiano, y decir: «La *herida* de Artaud es la de todos nosotros». Por eso, a uno de los comentarios de Martha I. Moia en «Algunas claves de Alejandra Pizarnik» solo podrá responder:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terap[e]uta. En

---

alcanzar a un ser en espíritu / y no alcanzarlo en cuerpo?» (vv. 1-5; en Pizarnik, 1965: 51). Por último, señalar que existen más traducciones de la argentina recogidas en Artaud, 2001b.

<sup>198</sup> Esta es una idea que aparece en múltiples ocasiones, debido al interés de la autora por construir un linaje de malditismo y rebelión fundamentado en el dolor. Así se manifestaba ya en 1955, a propósito de un encuentro con el primo de Adolfo Bioy Casares, considerado un loco: «Se me ocurre que es un verdadero poeta (los que sufren del dolor mundial)» (2003a: 50).

este sentido, el quehacer poético implicaría exorcisar [sic], conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos (Pizarnik, 1975: 247).

Desde aquí, postular que el ser es una herida abierta supone afirmar su condición dual, pues la herida<sup>199</sup> es, ante todo, una barra, una frágil o potente línea que separa lo que debería estar unido, señalando así la huella de una fisura. Símbolo de una dicotomía que se repite y se amplía, lo que plantea la argentina, tanto en su ensayo como en esta respuesta, es la posibilidad de trascenderla mediante el trabajo exhaustivo con el lenguaje: «No se trata de obligarme –advierde- sino de arder en el lenguaje» (2003a: 335), esto es, de despojarlo del constreñimiento al que lo somete la palabra impura, abstracta y ambigua<sup>200</sup>, y reconducirlo hacia el lugar de origen donde todo deviene concreto y donde las partes pueden comunicarse sin fronteras ni limitaciones que las separen: «Por eso: escribir hasta quedar virgen nuevamente, zurcirse la herida, lamerse la plaga, y que nadie nos note, que nadie sepa nunca que nosotros sabemos» (2003a: 250).

Al mismo tiempo, se trata también de resignificarlo a través de una corporización conflictiva. Cuando en una de sus anotaciones declara: «La imposibilidad de reproducir mis monólogos callejeros, los bellos delirios que me acosan en la calle, me hacen desesperar del lenguaje y me dan deseos de buscar otra manera de expresión»

---

<sup>199</sup> «Habla con su propia palabra sólo la herida» (2006: 46), escribió Antonio Porchia. En la poética pizarnikiana se podría decir que el término funciona a modo de palabra-signo o emblema: asociada a la escritura, es la marca de una apertura y una pérdida, por lo que siempre aparece en proceso de expulsión y emanación: «contar un cuento sin historia y sin explicar por qué su herida mana desde que se recuerda» (2003a: 293); relacionada, en cambio, al acto escritural en su implicación subjetiva, representa el símbolo de una desapropiación, por lo que casi siempre se identifica con la sangre y, en menor medida, con el sacrificio: «Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico» (2003a: 260), y más adelante: «En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir de la ausencia de justicia» (2003a: 338).

<sup>200</sup> Son muchas las ocasiones en que se refiere a la palabra en tales términos, y siempre en relación a la realidad y a sus deseos de aprehenderla, explicarla y formar parte de ella. Al poco de empezar 1961 se queja: «Hay gente. Pasan cuerpos. Si pudiera verlos como los veo, es que no puedo explicar cómo los veo, no puedo decirlo con palabras que expliquen» (2003a: 186), «(Imposibilidad de describir concretamente lo que me atormenta)» (2003a: 188). Sólo un año después, repite: «El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto» (2003a: 218), «Una vez más el lenguaje se me resiste. No el lenguaje propiamente dicho si no [sic] mi deseo de conjurar mis deseos por medio de una detallada descripción de lo que deseo ver en alguna realidad hecha del material que quieran con tal que no sea de palabras ni sobre el blanco temible de una hoja de papel» (2003a: 240). En este último caso, no obstante, el planteamiento es más contundente, puesto que implícitamente hay un rechazo del acto escritural y de lo que hay en él de peligroso. Otra manera de entender su extraña relación con el lenguaje –extraña por ambivalente- es la que propone Nora Catelli en «Ráfagas de Alejandra Pizarnik» (2004) y, especialmente, en su artículo «Los diarios inéditos. Invitados al palacio de las citas» (2002).



(2003a: 200), está apuntando, por un lado, a la necesidad de una nueva fórmula discursiva que atente contra la lógica del sentido; y por el otro, a la posibilidad de que esta *otra* manera se convierta en manera *otra*, es decir, en el registro de una huella que perfora y atraviesa el orden de lo simbólico para permitir el acceso a ese espacio prohibido y escondido –equivalente, en su caso, a los «monólogos callejeros» y a los «bellos delirios»- donde se produce el despertar de las pulsiones corporales que tatúan sobre la función simbólica un doble movimiento de destrucción y reconstrucción del sujeto y de su cuerpo. Una pregunta nace entonces de aquí: ¿es posible encontrar esta «otra manera de expresión»? Y si es así: ¿dónde buscarla?

La respuesta quedará reseñada en el artículo de 1965, al destacar el concepto artaudiano de «metafísica en actividad», y será argumentada en uno de sus cuadernos personales de 1968<sup>201</sup>. Una vez más, se señala la simbiosis entre ambos -«Lectura de Artaud: *El teatro y su doble*. Lectura peligrosa puesto que mi estado psíquico degradado deriva de mis pretensiones parecidas a las de A.» (2003a: 455)- y se amplía:

*El teatro y su doble*. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de Artaud. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible (2003a: 455)

El párrafo adelanta la identificación de *El teatro y su doble* con el concepto de «disonancia»: «(...) me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible» (2003a: 456)<sup>202</sup>. Teniendo en cuenta las fechas, no creo que sea ninguna casualidad el uso de esta palabra: este es el año de publicación de *Extracción de la piedra de locura*<sup>203</sup>, libro escrito «para aclarar lo indecible» (2003a: 464), pero es

---

<sup>201</sup> Si bien no coincido con Carolina Depetris (2005: 143-156) cuando propone esta fecha como punto de partida de la influencia del francés en las consideraciones poéticas de Alejandra Pizarnik, pienso que su hipótesis sobre una tardía asimilación de la «metafísica en actividad» es muy interesante y está perfectamente argumentada.

<sup>202</sup> «El secreto del *teatro en el espacio* es la disonancia, la dispersión de los timbres, y la discontinuidad dialéctica de la expresión» (Artaud, 2001a: 128; el subrayado es mío). A la luz de esta idea, pienso que es necesario reinterpretar otro de los fragmentos pizarnikianos: «Por lo pronto, voy a separar los temas (?) que más me interesan (?). // -El surrealismo. // -*El espacio (o la noción del espacio y del propio cuerpo)*. // -El doble. // -El poema en prosa. // -El humor» (2003a: 442; el subrayado es mío). Tratar el cuerpo desde un punto de vista espacial supondrá, como en el teatro en el espacio artaudiano, hablar de un desmembramiento, de una desarticulación a la búsqueda de una reconstrucción.

<sup>203</sup> Para un análisis concreto de este libro en relación a Antonin Artaud y a la corporalidad puede consultarse mi artículo «Las representaciones del cuerpo en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik» (Calafell, 2007: 151-166).

también el año en que se produce el punto de inflexión de una trayectoria en claro descenso hacia el infierno más absoluto, y cuyo resultado habrá de ser la aparición de su último poemario en 1971, titulado significativamente *El infierno musical*. Es en estos momentos que la escritura de los *Diarios* se puebla de constantes referencias al desorden mental, a la fragmentación, a la disgregación, a la pulverización y, sobre todo, a «la distancia, o la voluntad de distancia, entre la palabra y el acto» (2003a: 439), hasta culminar en la que parece ser la pregunta-resumen de toda su poética final: «Es preciso el ritual de las palabras aisladas para alcanzar la intensidad expresiva que éste [el lenguaje] requiere?» (2003a: 448). Antonin Artaud dirá que sí, pero en compensación le ofrecerá una alternativa.

«Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible». Es decir, una *coincidentia oppositorum* que dé entrada a la alteridad, pero también una formulación de lo concreto, de lo más físico y afectivo en estrecha relación con el lenguaje. Ya en 1933, en la cuarta de sus cartas sobre el lenguaje, el francés había postulado:

Pero que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida [...]; y he aquí entonces que el lenguaje de la literatura se reconstituye, revive, y, paralelamente, como en las telas de algunos antiguos pintores, los objetos mismos se ponen a hablar (Artaud, 2001a: 135-136)

Una palabra que *asimile* el movimiento de la vida, una palabra que aparente hasta tal punto las circunstancias de la vida que llegue a compararse y a asemejarse con ellas<sup>204</sup>. La mimesis del referente es sustituida por una impostación, y en el salto de una a otra tiene lugar un proceso de *re-composición* lingüística y de *re-estructuración* corporal. El lenguaje se aparta de la influencia del *logos* y se inscribe en los márgenes de la diferencia, esto es, de su propia forma olvidada y ninguneada en el momento de la constitución de la función simbólica: su materialidad, su sonoridad, su respiración, se ponen entonces en movimiento y arrastran consigo la construcción de un cuerpo nuevo

---

<sup>204</sup> En su etimología, *asimilar* tiene un sentido teatral y pantomímico: *adsimilare*, en latín, significaba aparentar, fingir, y de ahí tomó la acepción actual de asemejar, comparar.

que será *re*-hecho a partir de los restos de uno anterior y defectuoso. La estampa del prefijo *re*- queda así grabada en el fundamento de una poética de lo otro que late desesperadamente en el reverso de lo mismo, preparada en cualquier momento por estallar y romper en mil pedazos la frágil estructura de una identidad construida sobre un espíritu mal entendido y sobre un signo lingüístico vacío. Es por eso que Maurice Blanchot, en una de las reflexiones sobre su compatriota, escribirá: «Lo primero no es la plenitud del ser, sino la resquebrajadura y la fisura, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación que corroe: el ser no es el ser sino esa carencia del ser, carencia viva que torna la vida desfalleciente, inaprensible e inexpresable, salvo por el grito de una feroz abstinencia» (2005: 60).

Un grito que en Antonin Artaud se convertirá en la imagen de una revuelta, símbolo de una unidad buscada en la alteridad y, en especial, de un «vivir rechazando la vida, de un mirar las cosas por el lado en que suben y no por el lado en que se aplastan sobre el suelo, de mirarlas por el lado en que van a desaparecer y no por el lado en que se instalan en la realidad» (Artaud, 1976: 80). Y que Alejandra Pizarnik retomará en su defensa apasionada de lo que ella denomina «la verdadera vida», aquella que, paradójicamente, se construye sobre una negación absoluta de todo, porque, como dirá el autor de *Heliogábalo o el anarquista coronado*, «[s]olamente se niega en lo concreto» (Artaud, 1976: 81)<sup>205</sup>:

Todo esto es tan idiota. Y yo, yo también hablé. Yo también abrí la boca y la llené de miasmas. Pero ahora sí. Ahora sé que no me importa nada. Ahora sé que todo me importa y quiero reventar y quemarme y estallar. Porque esto no es la vida. Y esto no es la poesía. Y quiero cantar y no hay qué cantar, a quién cantar. Sólo hay mierda y a la mierda se la insulta. Pero yo quisiera cantar (2003a: 171)<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> No se trata de ver en los postulados artaudianos una defensa del nihilismo en el sentido de valor de nada, sino todo lo contrario. Hay en él, como en el filósofo alemán que sirve de pórtico a este capítulo, una reivindicación a ultranza de la afirmación en su sentido creador. No es casual, en este sentido, que ambos vieran en el teatro y, más concretamente en la tragedia, la culminación de sus ideas: «Según Nietzsche —explica Gilles Deleuze— lo trágico nunca ha sido comprendido: trágico = alegre. Otro modo de plantear la gran ecuación: querer = crear» (1998: 55).

<sup>206</sup> Unos párrafos antes había escrito: «Todo o casi todo es mentira porque cae o puede caer. Lo único que es fiel es esta sed de algo por lo que vivir. Pero tampoco lo es absolutamente puesto que está entre otras sedes y hambres y se alterna con ellas, y puede desaparecer por varios años y reaparecer [...]. // Hasta el ser joven e[s] un convencionalismo. Y la rebelión y la anarquía pueriles. Y el mito del poeta. El mito de la cultura. Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un nauseabundo convencionalismo. Como si se pudieran cambiar las cosas hablando y negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy contra lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega. Por eso quiero llorar y no me avergüenzo y quiero esconderme y hasta tengo vergüenza de suicidarme» (2003a: 170-171). Más allá de la crítica a la creciente socialización de la literatura —a la que se habían

Según esto, hablar es aceptar el desorden de la vida, es permitir que universos enfrentados se comuniquen, en un gesto de recuperación de aquellos que se han mantenido ocultos y desconocidos, pero al mismo tiempo es asistir, con un grito de furia y de dolor, a la penosa reterritorialización de un cuerpo donde la boca deviene orificio excrementicio y la deyección símbolo de una identidad en fuga<sup>207</sup>. El deseo de recuperar el canto como oposición a esta pérdida solo refleja el intento –fracasado de antemano– de elevar la poesía y, por extensión, la escritura, a rango de ontología: «(...) si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía» (2003a: 335), escribirá más tarde, pues, como Artaud, en ella jamás tendrá cabida una obra separada de la vida<sup>208</sup>, ni una vida separada del cuerpo, ni un cuerpo separado del movimiento.

Para terminar, una hipótesis que me ayudará a tender un lazo con los apartados siguientes: ¿no es esta carne desgarrada por un orificio abyecto la imagen más evidente del cuerpo-colador al que se refirió Gilles Deleuze en su libro *Lógica del sentido* (1969)? Un cuerpo-colador que, junto con el cuerpo-troceado y el cuerpo-disociado forman los tres primeros estadios del cuerpo esquizofrénico, y que determinan la constitución de una nueva corporalidad que se aleja de lo pre-edípico y se acerca, en cambio, a lo an-edípico, al cuerpo sin órganos donde la fragmentación es reemplazada por una sensorialidad y una fisicidad absolutas:

La consecuencia es que el cuerpo entero ya no es sino profundidad, y atrapa, y arrastra todas las cosas a esa profundidad abierta que representa una involución fundamental. Todo es cuerpo y corporal. Todo es mezcla de cuerpos y en el cuerpo, encajadura, penetración. Todo es física, como dice Artaud [...]. Un árbol, una columna, una flor,

---

sumado amigos como Julio Cortázar (Pizarnik, 2003b: 28)-, lo que llama la atención es la vinculación implícita que se genera entre vida y búsqueda poética a través de la metáfora de la sed.

<sup>207</sup> Estudiando a Antonin Artaud, Jacques Derrida anota: «El órgano, lugar de la pérdida porque su centro tiene siempre la forma del orificio. El órgano funciona siempre como desembocadura. La reconstitución y la re-institución de mi carne seguirán así a la clausura del cuerpo sobre sí y la reducción de la estructura orgánica» (Derrida, 1975: 108-109). Es en relación a esta idea que poco tiempo después Gilles Deleuze y Félix Guattari exponen su teoría del Cuerpo sin Órganos [CsO], entendida no ya como una oposición a los órganos, «sino a esta organización de los órganos que llamamos organismo» [«mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme»] (Deleuze & Guattari, 1980: 196)] y de la que el mismo Antonin Artaud supo renegar a la perfección: «*El cuerpo es el cuerpo. Él es único. Y no necesita los órganos. El cuerpo no es jamás un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo*» [«*Le corps est le corps. Il est seul. Et n'a pas besoin d'organes. Le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps*»] (Deleuze & Guattari, 1980: 196)].

<sup>208</sup> Así lo explica el francés nada más empezar *El ombligo de los limbos*: «No concibo una obra separada de la vida. // No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente en mí. // Me reconozco tanto en una carta escrita para explicar el estrechamiento íntimo de mi ser y la insensata castración de mi vida, como en un ensayo exterior a mí, que surge como un engendro indiferente de mi espíritu» (Artaud, 2002: 13).

una caña crecen a través del cuerpo; siempre penetran otros cuerpos en nuestro cuerpo y coexisten con sus partes. Todo es directamente caja, alimento envasado y excremento. Como no hay superficie, el interior y el exterior, el continente y el contenido no tienen límite preciso y se hunden en una profundidad universal o giran en el círculo de un presente cada vez más encogido a medida que está más abarrotado. De ahí, el modo esquizofrénico de vivir la contradicción: bien en la grieta profunda que atraviesa el cuerpo, bien en las partes troceadas que se encajan y giran (Deleuze, 1994: 103).

Del igual manera que el cuerpo se realizará como lenguaje, este se corporizará, abriéndose así a una práctica contradictoria, convulsa y dinámica en la que lo uno y lo otro conviven a un mismo nivel, y donde el sujeto es rechazado como ser sometido al poder del significado, unario e inmóvil, y reivindicado, en cambio, como entidad en proceso. En este contexto, se hace necesaria una breve mención a las que, en mi opinión, constituyen las tres ideas capitales del pensamiento artaudiano: el lenguaje-signo, la metafísica-en-acción y la materia como revelación.

## **4.2.- Y el cuerpo se hizo verbo: Antonin Artaud en sus textos**

*¿Cómo se puede concebir la vida sin el cuerpo, cómo se puede imaginar una existencia autónoma y original del espíritu? Porque el espíritu es el fruto de un desequilibrio de la vida, de la misma manera que el ser humano no es más que un animal que ha traicionado sus orígenes, E. M. Cioran: En las cimas de la desesperación*

*Llamamos «materia primera» a nuestra potencia pasiva o a la limitación de nuestra actividad: decimos que nuestra materia primera es exigencia de extensión, pero también de resistencia o de antitipia, y además exigencia individuada de tener un cuerpo que nos pertenece, Gilles Deleuze: El pliegue*

Philippe Sollers, en «El pensamiento emite signos» (1964) estudia la formación de lo que al finalizar el apartado anterior he denominado, no sin cierta sensación de inutilidad, *el pensamiento artaudiano*, y puntúa dos aspectos clave: por un lado, la proclama de una postura individual y violenta frente al pensamiento, gracias a la cual descubre el revés fracasado de su intento y, paradójicamente, su valor más revolucionario: «hace saltar todas las parejas antagonistas que equilibran de manera tan cómoda el discurso anónimo, aquel que cada uno acepta hablar con la ilusión suplementaria de reencontrarse y comprenderse» (Sollers, 1978a: 94). Su gesto queda

así fijado en la lucha contra la ley del padre y de la naturaleza<sup>209</sup>. Por otro lado, y derivado de aquí, la toma de conciencia del abismo que separa el pensamiento de la vida y el lenguaje de la carne, que le llevará a afirmar la existencia de signos en el pensamiento. Esto explicará, según Philippe Sollers, que en su vida y en su escritura – entendida como momento decisivo de esta vida- tenga lugar «esa inversión decisiva, que consiste, en suma, no en producir y escribir, sino en *escribirse* y producirse, entrar en la única realidad de los signos en la que uno mismo es un signo» (1978a: 95). Y esta realidad solo es posible mediante la práctica de un teatro que ayude al pensamiento a encontrar su cuerpo, comunicándole así con una vida que acaba entendiéndose como su otro adjunto y, sin embargo, enfrentado.

Si el pensamiento está estancado -«Es que mi pensamiento ya no se desarrolla ni en el espacio ni en el tiempo. No soy nada. Carezco de mí mismo. Pues frente a lo que fuere –concepción o circunstancia- no pienso nada. Mi pensamiento no me propone nada» (Artaud, 1976: 39), le escribía en 1927 al Dr. Allende<sup>210</sup>-, habrá que devolverle el movimiento, habrá que comunicarlo con la vida verdadera, la concreta y cruel, la que no se rige por un lenguaje lógico –gobernado por el Logos-, sino por el despertar de la materia en su sentido más original, como aquello que realmente *es*. Como explicará en su bello y extraño ensayo sobre «el anarquista coronado» (1934):

No se piensa el fuego, el agua, la tierra, el cielo; se los reconoce y se los nombra, *puesto que son*; y bajo el agua, el fuego, la tierra o el cielo, bajo el mercurio, el azufre y la sal, hay materias todavía más sutiles, que el espíritu no puede nombrar, puesto que no aprendió a conocerlas, pero que algo más sutil que el espíritu, mucho más profundo que todo cuanto está en nuestras cabezas, presiente y podrá reconocer cuando haya aprendido a nombrarlas (Artaud, 2006: 56; el subrayado es mío)

---

<sup>209</sup> Al respecto es interesante reivindicar el vínculo que Gilles Deleuze y Félix Guattari observan entre el cuerpo artaudiano y su implicación social: «El 28 de noviembre de 1947, Artaud declara la guerra a los órganos: *Para acabar con el juicio de Dios*, «pues leedme si queréis, pero no hay nada más inútil que un órgano». Es una experiencia no solo radiofónica, sino biológica, política, apelando sobre sí mismo censura y represión. *Corpus et Socius*, política y experiencia. Nadie os dejará experimentar en vuestro rincón» [«Le 28 novembre 1947, Artaud déclare la guerre aux organes: *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, «car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe». C'est une expérimentation non seulement radiophonique, mais biologique, politique, appelant sur soi censure et répression. *Corpus et Socius*, politique et expérimentation. On ne vous laissera pas expérimenter dans votre coin» (Deleuze & Guattari, 1980: 186; los últimos subrayados son míos)].

<sup>210</sup> En relación a esto, se quejará de «[l]a ausencia de continuidad, la ausencia de extensión, la ausencia de persistencia en mis pensamientos» (Artaud, 1976: 54). También Alejandra Pizarnik vimos que entonaba un lamento parecido por la imposibilidad de encontrar una continuidad en sus escritos y en sus lecturas, y por la incapacidad de concentrarse en un sólo tema y en un sólo autor. Sus cuadernos, plagados de reflexiones metaescriturales, pronto se convierten en el elemento decisivo para lograr una conjura.

*El teatro y su doble*, reza el título de su obra más conocida. Se podría hacer un pequeño trueque: el teatro y la vida, porque para alcanzar la vida, la verdadera vida, es necesario crear y recrear el teatro, y porque éste conduce a una renovación del sentido de la vida en la que el paso previo presupone una destrucción del lenguaje dialógico de las palabras y una reorientación del mismo hacia la perturbación de los sentidos y la liberación del inconsciente. A consecuencia de esto, dirá, «[e]l teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu» (Artaud, 2001a: 34). La comparación no es gratuita, como tampoco lo es la nivelación de los términos *crueldad* y *espíritu*: entendido el primero como rigor, aplicación y determinación, lo que en el fondo se plantea es el bombardeo absoluto del aburguesamiento que descansa en la constitución del pensamiento. Ante la acción destructiva del teatro, el sujeto se divide y se vacía, en un proceso histérico que retomará su carne y la desgarrará -«Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos» (Artaud, 2001a: 35)-, recolocándola en el espacio de la puesta en escena, es decir, en el ámbito de lo puramente teatral<sup>211</sup>. Una serie de preguntas surgen inmediatamente de aquí, entre ellas: ¿qué tipo de teatro es aquel que destruye? Dicho de otra manera: más allá de poder compararse a la peste, a la pintura, a lo alquímico, ¿qué es lo que define lo «puramente teatral»?

En resumidas cuentas: un despertar al lenguaje de los sentidos, una revuelta espiritual que desliza el pensamiento hacia el gesto y viceversa: «(...) importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto –escribirá al poco de haber empezado el Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad-, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento» (Artaud, 2001a: 101). Este

---

<sup>211</sup> Guy Scarpetta, en la discusión que siguió a la intervención de Marcelin Pleynet en el marco del coloquio de Cerisy-la Salle, lo explicaba en los siguientes términos: «el sujeto del teatro se redivide constantemente, es dividido hasta el infinito en un proceso histérico, en la inscripción en un papel y en un cuerpo que, en última instancia, son percibidos como imago, o sea, sobreinvertidos por el fetichismo concerniente a la puesta en escena [...], y lo que precisamente plantea el texto de Artaud es el fin, la muerte, la destrucción violenta de ese teatro, en cuyo lugar debe surgir otra cosa, otra cosa de la que aún no tenemos ningún ejemplo, pero de la que sí podemos, pese a todo y tal vez por eso mismo, plantear aquí la posibilidad» (1977: 130). No está de más recordar la existencia de un ejemplo de esta «otra cosa» a la que se refiere el crítico francés: en 1935 Artaud estrena su obra *Los Cenci* (Artaud, 2005b), tragedia inspirada en Shelley y Stendhal en la que los personajes son conducidos al límite de su degradación moral y física, y expuestos a un torbellino de llantos, gritos y música.

lenguaje único que todo lo ocupa es el que se desarrollará en el espacio de la puesta en escena, en el exterior del escenario, en la forma de la representación, por lo que su lugar ya no podrá ser el de la palabra escrita –y a través de ella, del diálogo–, sino el del significante, en definitiva, del Cuerpo<sup>212</sup>. Del mismo modo que ha existido y pervivido una poetización del teatro, lo que ahora deberá darse es una teatralización de los sentidos, el salto de una poesía *del* lenguaje a una poesía *en* el espacio, «capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales» (Artaud, 2001a: 43).

En este punto es donde Antonin Artaud cifra la radicalidad de su propuesta, al plantear sin concesiones la necesidad de una travesía hacia la raíz del lenguaje y del ser, lo que supondrá tanto la destrucción de sus fundamentos como su re-valorización en lo que tienen de desconocido, olvidado o ninguneado: «La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites de los sentimientos y las palabras» (Artaud, 2001a: 46). Desde aquí, reconquistar la puesta en escena, ponerla en el primer plano de una recuperación, implica retomar la idea de superficie para resignificarla: ella es el comienzo de un develamiento, y como tal debe ser perforada y atravesada. Solo así será posible acceder al punto de origen, a este nuevo lenguaje activo y anárquico<sup>213</sup> que bombardea al sujeto –a sus sentimientos– y a las palabras, y los redistribuye en el límite de su propia estructura, para encararlos y situarlos a un nivel de reciprocidad problemática. Como ya avanzara Gilles Deleuze en su estudio anteriormente citado:

En esta quiebra de la superficie, la palabra entera pierde su sentido. Conserva quizás un cierto poder de designación, pero apreciado como vacío; un cierto poder de manifestación, apreciado como indiferente; una cierta significación, apreciada como «falsa». Pero en cualquier caso, pierde su sentido, es decir, su potencia para recoger o expresar un efecto corporal distinto de las acciones y las pasiones del cuerpo, un acontecimiento ideal distinto de su propia efectuación presente. Todo acontecimiento se efectúa, aunque sea bajo una forma alucinatoria. *Toda palabra es física, afecta inmediatamente al cuerpo* (1994: 103-104; el subrayado es mío)

---

<sup>212</sup> En cierta manera el planteamiento artaudiano de la puesta en escena equivale a la relectura pizarnikiana de la página en blanco. Entendida como la superficie de proyección del sujeto y del lenguaje, su estructura debe ser replanteada y reconstruida a partir de un desmembramiento absoluto que conduzca al punto de origen y dé entrada a la desconocida alteridad.

<sup>213</sup> Y se podría añadir, junto con Jacques Henric, «más físico, concreto, dinámico, no unificante, no totalizador, polívoco, *transcursivo*» (1977: 201), puesto que contiene el vestigio de una relación dialéctica y paradójica con el sujeto, el cuerpo y la escritura: al mismo tiempo que los atraviesa y desestabiliza, es igualmente atravesado y desestabilizado por ellos, en un doble movimiento de destrucción y reestructuración que no tiene principio ni final.



Mientras el lenguaje es considerado como signo, desposeído de todo sentido y reterritorializado en su aspecto más corporal –y léase también, más anárquico o poético, pues «la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica también en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos» (Artaud, 2001a: 48)-, el sujeto –y junto a él, su cuerpo- es descuartizado para, acto seguido, ser inmediatamente corporizado como signo, como metafísica en movimiento<sup>214</sup>, de tal forma que en él no pueda existir distinción alguna, ni entre un adentro y un afuera, ni entre un interior y un exterior. Gestos, actitudes, danzas, música, canto, todo estará encaminado a desgastar la distancia que media entre el pensamiento y el cuerpo, entre el pensamiento y la vida. Por eso, según Philippe Sollers, «Artaud nos indica, sin ambigüedad, que el teatro del que él habla no es diferente de la vida, que es la vida detallada, concreta, precisa y comprometedora del pensamiento, es decir, precisamente una *creación continua*, una *metafísica en actividad*» (1978a: 96).

Un ejemplo de este teatro es el que ofrece el registro oriental, y más concretamente el balinés, donde el carácter abstracto de la palabra es eliminado a favor de la participación activa de gritos, ademanes, música y pantomimas, el objetivo último de los cuales es «[restituir] el teatro mediante *ceremonias* de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor» (Artaud, 2001a: 61; el subrayado es mío). Apunte importante que resume prácticamente los tres conceptos que aquí analizo: el teatro es una ceremonia, un rito y, como tal, su obligación es aniquilar aquello que le pertenece para favorecer el re-nacimiento de algo nuevo y distinto, pero irremediablemente parecido a lo que fue, inscrito en las señas de una huella que no representa ni significa, que no es una cosa ni la otra, pero que está en un aquí y un ahora, marcando la diferencia<sup>215</sup>. No es de extrañar, pues, que en «La puesta en escena y la metafísica» concluya:

---

<sup>214</sup> El término *metafísica*, empleado constantemente por el escritor y por todos aquellos que han dedicado alguna página a su obra, deberá entenderse en todos sus sentidos: meta-física, lo que está más allá de la física, pero fuertemente ligado a ella. A modo de ejemplo, cabe recordar aquí su explicación acerca de las ideas metafísicas contenidas en el cuadro *Las hijas de Lot*: «Mucho lamento emplear esta palabra, pero ése es su nombre, y yo aún diría que tienen grandeza poética y eficacia material porque son metafísicas, y que su profundidad espiritual no puede separarse de la armonía formal y exterior del cuadro» (Artaud, 2001a: 40).

<sup>215</sup> Recuérdese, una vez más, el concepto de rizoma propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1977), resumido en el segundo capítulo de este trabajo. En efecto, hay en él lo que Jacques Derrida (1989: 340) denominó «(...) el *horizonte de la dialéctica*», esto es, «(...) el movimiento indefinido de la finitud, de la unidad de la vida y de la muerte, de la diferencia, de la repetición originaria, es decir, el

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento* (Artaud, 2001a: 51-52)

El lenguaje, el sujeto, su cuerpo, son rápidamente maleados por la fuerza violenta de lo más físico y esencial, esto es, por lo que constituye la verdadera originalidad de todos ellos<sup>216</sup>. En primer lugar, el lenguaje será desplazado hacia su significante<sup>217</sup>: «un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas» (Artaud, 2001a: 44). En segundo lugar, y por una inevitable conexión, el sujeto será igualmente convertido en un jeroglífico animado, en un espíritu desarreglado, mientras que el cuerpo será revelado en su meta-fisicidad más perturbadora: «Aparte de la prodigiosa matemática de este espectáculo, lo que nos parece más sorprendente y admirable es ese aspecto de *la materia como revelación*, de pronto desmenuzada en signos que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto» (Artaud, 2001a: 68). Lo abstracto del espíritu y lo concreto del grito unidos en esta materialidad que estalla en el espacio de la superficie escénica, y que arrastra consigo la constitución de ese sujeto-ideográfico, disolviéndolo en la masa de su inconsciente más real, el sueño:

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el

---

origen de la tragedia como ausencia de origen simple [...]. Lo trágico no es la imposibilidad sino la necesidad de la repetición». Por eso, al igual que Nietzsche, su objetivo será subvertir el orden de la genealogía tradicional que supedita la Vida al Ser y a lo que hay en éste de divino.

<sup>216</sup> Comentaré otra vez Guy Scarpetta, en su artículo «La dialéctica cambia de materia»: «(...) lo que Artaud abre en la lengua es un teatro, una ilimitada conexión, un escenario práctico en el que la lengua es negada por la rítmica invocación al cuerpo, al dolor, a la contra-lengua bruta, material, que se apoya en lo más soterrado y hace aparecer, pulverizando «estilo», «convenciones», sintaxis y léxico, todo lo *real* biológico-pulsional reprimido por la simbolización» (1977: 228). La intertextualidad con «El sujeto en proceso» de Julia Kristeva es evidente, por lo que remito a mi resumen del primer capítulo de este trabajo. Es en el marco del mismo donde cabe insertar esta cita para una mayor comprensión.

<sup>217</sup> O, como dirá Jacques Derrida, hacia lo que hay en él de glosopoiesis, «que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, [y que ] nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor» (1989: 328).

crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior (Artaud, 2001a: 104)

Por eso es tan importante delimitar los contornos del concepto *crueledad*<sup>218</sup>: «Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu» (Artaud, 2001a: 112). Entendida como palabra-testigo<sup>219</sup> o palabra-denuncia, es gracias a ella que descubrimos la enfermedad que afecta por igual a un teatro separado de la vida, a un espíritu alejado del cuerpo<sup>220</sup>. Igualmente, es por medio de ella que es posible entrever el resquicio de una apertura que nos conduce a una recuperación fundamental: afirmar una crueldad, gritarla en su imprescindible conlleva, más que nunca, recobrar el aspecto conductivo de una piel que es también, y sobre todo, texto y letra, símbolo de una materialidad que se desata en el seno mismo de nuestro espíritu y de nuestro pensamiento. Si, como explicaba Philippe Sollers, «(...) fracasamos en ser materialistas en la medida en que nuestro cuerpo nos escapa, es decir, el conocimiento concreto de nuestro cuerpo. Pero no ver *más allá* del cuerpo viene a ser no ver el cuerpo, pues el cuerpo, para verse, debe ser pensado» (1978a: 105; el resaltado

---

<sup>218</sup> Aunque poco resaltada por la crítica, pienso que no es posible entender en toda su complejidad este término si no se tiene en cuenta la definición que del mismo ofrece Friedrich Nietzsche: «Lo que constituye la dolorosa voluptuosidad de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto agradable en la llamada compasión trágica y, en el fondo, incluso en todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, eso recibe su dulzura únicamente del ingrediente de crueldad que lleva mezclado» (2008b: 188-189). Como se verá más adelante, lo que en el filósofo alemán es todavía revés, en el francés será ya travesía. Entre uno y otro, sin embargo, se adivina el peso de una afirmación que debe devolverle a la vida la irrepresentabilidad de su propia representación, al tiempo que se percibe la misma inclinación hacia esa «(...) nueva epifanía de lo sobrenatural y de lo divino» que, en palabras de Jacques Derrida (1989: 333) constituye el origen de la crueldad: «Lo divino ha sido estropeado por Dios. Es decir, por el hombre que, al dejarse separar de la Vida por Dios, al dejarse usurpar su propio nacimiento, se hizo hombre mancillando la divinidad de lo divino [...]. La restauración de la crueldad divina pasa, pues, por el asesinato de Dios, es decir, ante todo, del hombre-Dios» (Derrida, 1989: 333-334).

<sup>219</sup> En *El pesa-nervios* había reflexionado: «Muchas veces no me haría falta más que una palabra, una simple palabrita sin importancia, para ser grande, para hablar con el tono de los profetas, una palabra-testigo, una palabra sutil, una palabra bien macerada en mi médula, surgida de mí, plantada en el extremo último de mi ser, // y que para todo el mundo no sería nada. // Soy el testigo, soy el único testigo de mí mismo. Esa corteza de las palabras, esas imperceptibles transformaciones de mi pensamiento en voz baja, de esa limitada porción de mi mente que pretendo ya formulada, y que aborta, // soy el único juez capaz de medir el alcance» (Artaud, 2002: 54). Alejandra Pizarnik volverá sobre esta misma cuestión cuando anote: «Sin saber cómo ni cuando, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras. ¿Es esto imposible? Usar del lenguaje para que diga lo que impide vivir. Conferir a las palabras la función principal. Ellas abren, ellas presentan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad» (2003a: 400).

<sup>220</sup> En el «Manifiesto en lenguaje claro» todavía se mostrará más contundente: «La verdad de la vida radica en la impulsividad de la materia. El espíritu del hombre está enfermo en medio de los conceptos» (Artaud, 2005: 88).

es mío), habrá que retornar al principio y deshacerse de los prejuicios dicotómicos para, desde ahí, señalar el camino de una trascendencia que permita superar el corte y liberar aquello que descansa en un *más allá* que está más cerca de lo que se cree. Como supo sintetizar en su día Jacques Derrida:

Es el *pensamiento* de Artaud. El cuerpo de su pensamiento en la obra en la elaboración gráfica de lo subjetil es desde el principio hasta el final una dramaturgia, a menudo una cirugía del proyectil [...]. Artaud no ha parado de nombrar, denunciar, exorcizar, conjurar, a menudo a través de la operación del diseño, los de abajo (*suppôts*) y los súcubos, esto es, las mujeres o las brujas que cambian de sexo para ganarse el *lecho* (*la couche*) del hombre, o todavía más, los vampiros que vienen a succionar vuestra sustancia, a subyugaros para robar (*subtiliser*) lo que tenéis de propio (2005: 13)<sup>221</sup>

Nombrar para conjurar, escribir para denunciar, todo gira alrededor de una evidencia: el lenguaje ha ejercido un influjo perverso sobre el cuerpo, lo ha enmascarado y le ha hecho creer que es algo abyecto y fragmentado, desposeído, nulo. Al despojar el lenguaje de su significado, al desnudarlo como significante, el francés está inscribiendo su proceder en los márgenes de un discurso disidente, al tiempo que está intuyendo el concepto de biopolítica que luego estudiará Michel Foucault. Por eso, en «El teatro oriental y el teatro occidental» manifestará la naturaleza política de su propuesta: «En pocas palabras: plantear el problema de la eficacia intelectual de las formas objetivas como medio de expresión, de la eficacia intelectual de un lenguaje que sólo utiliza formas, ruidos o gestos, es plantear el problema de la eficacia intelectual del arte» (Artaud, 2001a: 80).

Si, desde el punto de vista foucaultiano (1999a: 209-215), la biopolítica es el modo con que la práctica gubernamental ha intentado racionalizar, administrar y pautar el comportamiento de un conjunto de seres constituidos en población, el planteamiento radical de Antonin Artaud, su mirada hacia el origen del sujeto, del cuerpo y del lenguaje, su apertura hacia aquellos elementos divergentes, es una forma de atacar y derrumbar tales tentativas institucionales de gobernabilidad<sup>222</sup>. Cuando, en uno de los

---

<sup>221</sup> De mi traducción. El original dice así: «È il *pensiero* di Artaud. Il corpo del suo pensiero all'opera nell'elaborazione grafica del soggettile è dall'inizio alla fine una dramaturgia, spesso una chirurgia del proiettile [...]. Artaud non ha smesso di nominare, denunciare, esorcizzare, scongiurare, spesso attraverso l'operazione del disegno, i sottoposti (*suppôts*) e i succubi, cioè le donne o le streghe che cambiano sesso per guadagnare il *letto* (*la couche*) dell'uomo, o ancora i vampiro che vengono a succhiare la vostra sostanza, a soggiogarvi per trafugare (*subtiliser*) ciò che avete di più proprio» (Derrida, 2005: 13).

<sup>222</sup> Sobre este punto, no deben olvidarse sus misivas a las grandes personalidades institucionales, en lo que se conoce como *Carta a los poderes*: el Papa, el Dalai-Lama o Hitler, fueron algunos de sus

fragmentos de su diario del infierno señala: «No creo en el yo, pero sí en la carne, en el sentido sensible de la palabra carne» (Artaud, 2002: 82), está evidenciando el carácter doble de su gesto, al demandar tanto un cuerpo carnal como un lenguaje sensible que haga emerger ese mismo cuerpo en la escritura. solo del contacto de ambas partes será posible revelar la materia y desenmascarar la dialéctica que la vincula estrechamente al espíritu: «La materia –comenta en *Heliogábalo o el anarquista coronado*- sólo existe “por” el espíritu, y el espíritu sólo “en” la materia» (Artaud, 2006: 57). Ella no solo es el resultado de dos escrituras que chirrían –la del lenguaje y la del cuerpo-, sino que es el único medio de subversión a través del cual los aparatos de racionalización son trastornados, y el sujeto convertido en residuo de sí mismo, desmembrado y vomitado.

Recuerda George Bataille que la negación compete tanto al uno como al otro, y añade: «En la violencia de este movimiento, el goce personal ya no cuenta, sólo cuenta el crimen y no importa ser su víctima; sólo importa que el crimen alcance la cima del crimen. Esta exigencia es exterior al individuo o al menos coloca por encima del individuo el movimiento que él mismo desencadenó, que se separa de él y lo supera» (2005: 181). ¿No es esta desposesión del uno, que lo niega y lo reconstruye como criminal, el equivalente a la noción de materialismo propuesta por Philippe Sollers y Julia Kristeva<sup>223</sup>?

En «El pensamiento emite signos», el primero de ellos proponía entender el materialismo como el resultado de una secuenciación dialéctica y contradictoria entre el cuerpo y el pensamiento. De acuerdo con él, para llegar a un conocimiento *concreto* –y subrayo un término que es constantemente repetido por Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik, y que en el contexto de Philippe Sollers refiere la huella derrideana- del cuerpo es imprescindible despertar el lenguaje de los sentidos y, junto a él, el del pensamiento: «(...) no ver más allá del cuerpo –escribía- viene a ser no ver el cuerpo,

---

destinatarios más célebres; y junto a ellos los rectores de las universidades y los directores de los asilos para enfermos mentales, contra quienes esgrimió algunas de las reivindicaciones más trasgresoras y avanzadas de su época: «Dejadnos, pues, señores –pedía a los penúltimos-; sois tan sólo usurpadores. ¿Con qué derecho pretendéis canalizar la inteligencia y extender diplomas de saber? // Nada sabéis de la naturaleza del hombre, ignoráis sus más ocultas y esenciales ramificaciones, esas huellas fósiles tan próximas a nuestros propios orígenes, esos rastros que a veces alcanzamos a localizar en los yacimientos más oscuros de nuestro cerebro» (Artaud, 2003: 33).

<sup>223</sup> Para ésta, puede consultarse «“El sujeto en proceso”. Primer apunte kristeviano» y el resumen que Manuel Asensi hace de «Matière, sens, dialectique» en Asensi (2006: 417-421). Aunque son los trabajos de esta última los que han tenido más difusión, en este apartado me centraré únicamente en los de su compañero, al ser el principal propulsor de todas estas cuestiones. Asimismo, quiero explicitar mi deuda con el libro de Asensi (2006).

pues el cuerpo, para verse, debe ser pensado» (1978a: 105). Verlo y pensarlo, tocarlo y abstraerlo, los dos polos de una dialéctica permanente y sin resolución.

Y es que, según afirma en «Lenin y el materialismo filosófico» (1970), el fundamento del materialismo es la contradicción. Para empezar, su propia estructura es en sí misma paradójica, por lo que lo correcto no sería considerarlo como un simple opuesto del idealismo, sino entenderlo, de un lado, como la representación de esta oposición idealismo/materialismo y, del otro, como su causa: «(...) nadie puede ser materialista sin ‘comprender’ el idealismo absoluto; *comprender* el idealismo absoluto es pasar automáticamente al materialismo» (Sollers, 1978b: 87). Como señala Manuel Asensi (2006: 406), nada más lejos del materialismo mecanicista y metafísico que concibe la materia como una presencia empírica o referencial, y que, en su planteamiento dicotómico y desde una posición interior, pretende dominar el movimiento intercambiable de las posiciones enfrentadas y dejar fuera el proceso de objetivación exterior en el que tanto el sujeto como el lenguaje son efectos de una contradicción:

El sueño secreto de la filosofía es el de dominar el movimiento sin materia: cada reiteración del idealismo corresponde a ese exorcismo propiamente *infantil*. Pero no es el sujeto quien piensa de entrada, sino su materia de sujeto, y toda la función del idealismo consiste en persuadir al sujeto formado (y determinado por su lenguaje) que él es, por encima de la materia inorganizada, un sujeto pensante constructor de pensamiento y no pensado en su representación de sujeto. En suma, la afirmación ‘la materia piensa’ marca el hecho de que la materia en movimiento –el movimiento de la materia- tiene la propiedad, a través del nacimiento del ‘hombre’ «por diferenciación» (Engels) en el proceso de la mano-trabajo, de producir como solución transitoria – dialéctica e histórica- de su contradicción infinita: el lenguaje (que no siendo una superestructura, sobredeterminará materialmente todo pensamiento de ‘sujeto pensante’ que aparezca en la negación). Lo que implica que el propio lenguaje, bajo ciertas condiciones, es un *efecto trabajado* de la contradicción objetiva: si el lenguaje, en particular, está ‘hecho de diferencias’, la diferencia es *siempre ya el efecto* de la contradicción (Sollers, 1978b: 93-94)

La cita es extensa, pero muy explicativa: al postular la materia del sujeto en detrimento de su subjetividad autónoma está poniendo de manifiesto la necesidad de restituir al cuerpo su materialidad lingüística, es decir, su representación *como* sujeto y, en consecuencia, su relación con un lenguaje que, al tiempo que sobredeterminará materialmente el pensamiento del sujeto, se verá sobredeterminado por su vinculación a

una *contradicción diferencial*. Y quiero resaltar especialmente esta expresión, porque no se trata de la contradicción hegeliana de unión y reconciliación de las partes que conforman el Uno totalizador y absoluto, sino del recrudecimiento de la diferencia que separa los opuestos y los mantiene en una suerte de dialéctica infinita.

No en vano, en «Sobre la contradicción» (1971) Philippe Sollers partirá del término chino *mao dun lun* («venablo-escudo-tratado» respectivamente) para reflexionar acerca de la *contradicción* en tanto que cuerpo lingüístico –él lo denomina categoriograma, en el sentido de que no remite a concepto alguno, sino a breves secuencias dramáticas o míticas-, donde se condensan sus propiedades: «La micro-secuencia ‘contradicción’ es así la escena de un concepto vacío, fisurado, en el que dos comprende a uno que se divide en dos: *al mismo tiempo y juntos uno y otro en cuanto uno sin el otro*» (Sollers, 1978b: 115). Desde aquí, lo que se defiende no es la recomposición de Uno a partir de dos, sino la apertura y coexistencia de Uno en dos. Por eso, añadirá unas líneas más abajo, en este vocablo se concentran, por extensión, las características fundamentales del materialismo dialéctico, a saber: «movimiento, irreductibilidad de la lucha, unidad, identidad, transformación recíproca de los contrarios, antagonismo y no antagonismo, proceso» (Sollers, 1978b: 115).

Cuando Alejandra Pizarnik se impone: «(...) hacer que la literatura sea eficaz para mí, es decir, volver a ella con la antigua convicción mía de que se trata de una terapia» (2003a: 366), está anticipando una de las ideas capitales de su artículo «El verbo encarnado», al tiempo que evidencia la parábola intertextual que conecta su escritura con la del francés: «Hay una palabra –comenta en su ensayo- que Artaud reitera a lo largo de sus escritos: *eficacia*. Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de *metafísica en actividad*, y usada por Artaud quiere decir que el arte –o la cultura en general- ha de ser eficaz en la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio» (1965: 37-38). Ella, que como mujer se debate entre el ser y el parecer, y que como escritora sufre en sus propias carnes la vampirización de un lenguaje<sup>224</sup> cada vez más ajeno, reproducirá la misma voluntad de ruptura, el mismo anhelo por reducir la distancia entre la realidad y la poesía –«Pero intentar hacer el amor contigo dentro de un poema, pero arrancarme palabras tibias en donde estarme yo y mi deseo de ti, pero buscarte entre frases peligrosas, de manera de encontrarte con tus brazos que me

---

<sup>224</sup> Un texto emblemático al respecto es «Sortilegios», donde esas «damas vestidas de rojo» que se adhieren «a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí» (líneas: 7-9; en Pizarnik, 2000: 224), representan la fuerza destructora y violenta del lenguaje.

esperan» (2003a: 271)-, el mismo afán por «materializar algunas palabras» (2003a: 247), por que hagan aparecer al objeto que designan, en definitiva, la misma necesidad de pensar el cuerpo, de hacerlo aparecer en su materialidad: «Pensar en la columna vertebral: nunca, nunca vas a poder pensarla en su totalidad, porque apenas comenzaba los dolores me impedían seguir, los hacía desaparecer pero reaparecían» (2003a: 202), «Luego pensé en mi cuerpo, pensé en mis piernas, en mis brazos, en mi penosa manera de respirar, en mi dolor fantasma debajo de cada hueso, muy en lo hondo, muy en lo oculto» (2003a: 208).

En su caso, el principio de una materialidad sin materia –o mejor, de una materialidad que enfrenta, en una suerte de dialéctica no resuelta, el espíritu y la materia, el sujeto y el objeto, el significado y el significante- queda fijado en una sola y significativa frase: «Aun mis instantes de éxtasis poético se refieren al cuerpo» (2003a: 283-284)<sup>225</sup>, según la cual el sujeto se extasía ante la experiencia de un cuerpo textual y sobre todo, de un texto corporal. Para ella, como para Antonin Artaud, será necesario reducir distancias con el pensamiento desgastado, descubriendo todo lo que un lenguaje lógico y dialógico ha encubierto: lo físico, lo otro, lo orgánico, en definitiva, lo que vibra y palpita en el reverso de cada palabra y, en especial, de cada gesto. La articulación de una textualidad marcadamente erótica y sexual, así como el diseño de un cuerpo andrógino donde cada uno de sus componentes «cuenta» una historia, señalarán las pautas de su siempre complejo recorrido.

### **4.3.- Un encuentro (no) fortuito: Isidore Ducasse / Lautréamont / Maldoror**

*El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre –una cuerda sobre un abismo [...]*

*La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso, Friedrich Nietzsche: Así habló Zaratustra*

En el apartado que cerraba el capítulo anterior adelantaba una de las ideas que considero fundamentales para comprender el universo somerisano en toda su plenitud: más allá de lo dificultoso de su escritura –recusadora, como explica Nuria Girona Fibla

---

<sup>225</sup> La similitud con el último párrafo de «El deseo de la palabra» (*El infierno musical*) –«Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo»- es tanto más notable cuanto que ambas nos hablan de un mismo deseo.



en un breve comentario, de «(...) la falsa transparencia (semblante) del orden fálico» (2008: 106)-, de la decodificación de sus textos y de la experimentación ontológica propuesta, hay en su quehacer una voluntad clara de proclamar el carácter liminar, ambiguo pero libre, del individuo. Su gesto, inscrito desde muy temprano en los márgenes de una acción política que tiene en la herencia paterna su principal foco de transmisión<sup>226</sup>, adquiere así una significación que es necesario reseñar. No se olvide, al respecto, lo dicho por la propia escritora en una de las pocas entrevistas que ofreció: «Como admiro al hombre, y en eso coincido con un anarquismo individualista, aunque utópico por lo no beligerante, rechazo las muchedumbres que cobran no sólo un cerebro colectivo sino, y además, un pensamiento inducido» (Campodónico, 1990: 243).

«Un cerebro colectivo» y «un pensamiento inducido» por oposición al individualismo humano, la paradoja de la reflexión palpita en el intersticio de la letra. Y es que lo que reclama la uruguaya no es la red dicotómica a la que estamos acostumbrados –colectividad *versus* individualidad, masa *versus* individuo-, sino algo que sepa tener en cuenta el latido de una contradicción profunda, la misma que observa, en lo colectivo, las huellas de una unidad prácticamente irrompible y, en lo individual, la posibilidad de una multiplicidad sustentada en la diferencia. En este sentido, pienso que no es arriesgado suponer una vez más la lógica del eterno retorno esbozada en las primeras páginas de este ensayo, sobre todo si se tiene en cuenta el resumen deleuziano del mismo:

El eterno retorno, según Nietzsche, no es de ningún modo un pensamiento de lo idéntico, sino un pensamiento sintético, pensamiento de lo absolutamente diferente que reclama un principio nuevo fuera de la ciencia. *Este principio es el de la reproducción de lo diverso como tal, el de la repetición de la diferencia*: lo contrario de la «adiaphoria». Y, en efecto, no entendemos el eterno retorno hasta que no hacemos de él una consecuencia o una aplicación de la identidad. El eterno retorno no es la permanencia del mismo, el estado del equilibrio ni la morada de lo idéntico. En el eterno retorno, no es lo mismo o lo uno que retornan, sino que el propio retorno es lo uno que se dice únicamente de lo diverso y de lo que difiere (1998: 69; el subrayado es mío)

---

<sup>226</sup> Como ella misma señala en alguna ocasión, la influencia de un padre librepensador fue básica para su formación, del mismo modo que lo fue también el contraste con una madre católica: «(...) ocurrió que a mí me fascinaron los dos. Volaba a la utopía con uno pero cuando volvía de lo alto en picada a causa de alguna realidad cotidiana, y vaya si las hubo, hallaba la red del circo matriarcal esperándome amorosa y precautoriamente abajo. No, más que caos fue un juego delirante que me enseñó a vivir en riesgo, pero sin miedo, así como he pergeñado siempre mi cuestionada literatura...» (Risso, 1990: 248).

No se trata de un retornar de lo mismo, ni siquiera de un regresar a los orígenes para construir la identidad<sup>227</sup>. Se trata más bien de intuir la exterioridad del proceso, el movimiento a raíz del cual lo que vuelve no es la instancia subjetiva que designa al ser, sino el propio volver por el cual este ser se significa: «Por eso el eterno retorno debe pensarse como una síntesis: síntesis del tiempo y sus dimensiones, síntesis de lo diverso y de su reproducción, síntesis del devenir y del ser que se afirma en el devenir, síntesis de la doble afirmación» (Deleuze, 1998: 72). Esto explicaría, por ejemplo, la noción nietzscheana del hombre recogida en el epígrafe: una cuerda, un puente y, muy especialmente, un intermedio entre lo humano más humano –y léase aquí, aunque parezca erróneo, lo animal más animal<sup>228</sup>- y la necesidad de su trascendencia: «El superhombre no es un hombre que *se* sobrepasa y consigue sobrepasarse. La diferencia entre el superhombre y el hombre superior es de naturaleza, está en la instancia que respectivamente los produce, como en el fin que respectivamente alcanzan» (Deleuze, 1998: 237).

No es tanto una superioridad, como un estar más allá de la naturaleza humana, lo que implica afirmar, entre otras muchas cosas, que el Hombre-Dios ha muerto y ha sido sustituido por una nueva manera de sentir, de valorar y de pensar que está por encima de la simple conservación y tipificación humana. De ahí la gran pregunta nietzscheana, eje de toda su filosofía posterior: «Los más preocupados preguntan hoy: “¿Cómo se

---

<sup>227</sup> En efecto, esta es una de las críticas más contundentes que Zaratustra expone cuando se da cuenta de que el concepto de superación de sí mismo da lugar a malas interpretaciones: «En verdad, vosotros llamáis a esto voluntad de engendrar o instinto de finalidad, de algo más alto, más lejano, más vario: pero todo eso es una *única* cosa y un *único* misterio. // Prefiero hundirme en mi ocaso antes que renunciar a esa *única* cosa; y, en verdad, donde hay ocaso y caer de hojas, mira, allí la vida se inmola a sí misma - ¡por el poder! // Pues yo tengo que ser *lucha* y *devenir* y *finalidad* y *contradicción* de las *finalidades*: ¡ay, quien adivina mi voluntad, ése adivina sin duda también por qué caminos *torcidos* tiene él que caminar!» (2008a: 176. Solo el penúltimo subrayado es mío).

<sup>228</sup> Una cita bastante larga es, a este propósito, muy explicativa: perteneciente a *En torno a la voluntad de poder*, ahonda en una de las ideas principales del pensamiento nietzscheano y es que el hombre, en su reacción contra la vida, no solo eclipsa lo que ésta tiene de orgánico, sino que destruye en él lo que hay de animal: «El rencor, la crueldad, la necesidad de persecución –todo esto vuelto contra el poseedor de tales instintos: *éste* es el origen de la «mala conciencia». El hombre que, falto de enemigos y resistencia externas, encajonado en la opresora estrechez y regularidad de las costumbres, impacientemente se desgarraba, se perseguía, se roía, se sobresaltaba, se maltrataba a sí mismo, este animal que se quiere «domesticar» y que se golpea hasta sangrar contra los barrotes de su jaula, este ser al que las privaciones consumen, devorado por la nostalgia del desierto, que fatalmente tenía que crearse a base de sí mismo una aventura, una cámara de suplicios, una selva insegura y peligrosa –este loco, este prisionero con anhelos desesperados, fue el inventor de la «mala conciencia». Pero con ella se había introducido la dolencia más grande, la más siniestra, una dolencia de la que la humanidad no se ha curado hasta hoy: el hombre, enfermedad *del hombre*, *enfermo de sí mismo*: resultado de una separación violenta de su pasado animal, de un salto y una caída a la vez, en nuevas situaciones, en nuevas condiciones de existencia, resultado de una declaración de guerra a los viejos instintos en los que hasta ese momento residían su fuerza, su alegría y su fecundidad» (Nietzsche, 1986: 116). Esto es lo que hará que en otros textos defina al hombre como «(...) *el animal aún no fijado*» (2008b: 94).

conserva el hombre?” Pero Zaratustra pregunta, siendo el único y el primero en hacerlo: “¿Cómo se *supera* al hombre?”» (2008a: 390). Pues aceptando que éste, aún el más superior, no es más que un triunfo de las fuerzas reactivas, esto es, del resentimiento, la venganza, la mala conciencia y, por encima de todas ellas, el nihilismo<sup>229</sup>, cuando lo que hace falta es reivindicar el poder de una afirmación que transforme los viejos valores y libere al pensamiento de las constricciones a las que es constantemente sometido.

Teniendo presente que en el eterno retorno el ser se descubre como selección y no como interioridad, se entiende el vínculo entre una y otra idea: «Sólo retorna lo que afirma, o lo que es afirmado. El eterno retorno es la reproducción del devenir, pero la reproducción del devenir también es la producción de un devenir activo: el superhombre, hijo de Dionysos y de Ariana. En el eterno retorno, el ser se dice del devenir, pero el ser del devenir se dice únicamente del devenir-activo» (Deleuze, 1998: 264). Y al mismo tiempo, se percibe la intertextualidad que subyace entre ambas y una voluntad de poder que reproduce las cualidades de la fuerza, a saber: el devenir activo o reactivo que introduce al ser en una dinámica de afirmación o negación:

Desde entonces, la fuerza reactiva es: 1º. fuerza uti[l]itaria, de adaptación y de limitación parcial; 2º. fuerza que separa la fuerza activa de lo que ésta puede, que niega la fuerza activa (triunfo de los débiles o de los esclavos); 3º. fuerza separada de lo que puede, que se niega a sí misma o se vuelve contra sí misma (reino de los débiles o de los esclavos). Y, paralelamente, la fuerza activa es: 1º. fuerza plástica, dominante y subyugante; 2º. fuerza que va hasta el final de lo que puede; 3º. fuerza que afirma su diferencia, que hace de su diferencia un objeto de placer y de afirmación. Las fuerzas sólo estarán determinadas concreta y completamente si se tienen en cuenta estas tres parejas de caracteres a la vez (Deleuze, 1998: 89)

Herederero directo de la filosofía nietzscheana y antecedente del concepto moderno de creación que aquí expongo, Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, se

---

<sup>229</sup> No me detendré en esta cuestión de complejidad desbordante, pero teniendo en cuenta lo dicho anteriormente a propósito del nihilismo artaudiano y considerando el peso que esta filosofía ha tenido en algunos acercamientos a la obra de Lautréamont, me adscribo una vez más a la definición propuesta por Gilles Deleuze, para quien «[e]n la palabra nihilismo, *nihil* no significa el no-ser, sino en primer lugar un valor de nada. La vida toma un valor de nada siempre que se la niega, se la desprecia [...]. *Nihil en nihilismo significa la negación como cualidad de la voluntad de poder* [...]. El primer sentido del nihilismo hallaba su principio en la voluntad de negar como voluntad de poder. El segundo sentido, «pesimismo de la debilidad», halla su principio simplemente en la vida reactiva, en las fuerzas reactivas reducidas a sí mismas. El primer sentido es un *nihilismo negativo*; el segundo sentido, un *nihilismo reactivo*» (1998: 207-209).

distingue del conjunto de las letras occidentales<sup>230</sup> por el hecho de haber continuado la herencia rimbaudiana de gestación prematura pero, sobre todo, por la voluntad de «(...) describir las delicias de la crueldad! Delicias no pasajeras ni artificiales, sino que han nacido con el hombre y con él acabarán» (Ducasse, 1970: 40) que anuncia la voz narradora de *Los cantos de Maldoror* nada más empezar el libro.

En un ensayo próximo a los analizados sobre Antonin Artaud, Philippe Sollers (1967) estudiaba la cuestión del sujeto en las dos únicas obras del francomontevideano –las *Poesías* y *Los Cantos de Maldoror*, *continuum* creativo de fuerte ligazón- y entendía que la condición biográfica del mismo lo transformaba en un resto discursivo: «En el sistema que queríamos extraer de la escritura de Ducasse, uno de los puntos esenciales es la integración de la muerte del sujeto biográfico –tanto la muerte del sujeto del enunciado como la del de la enunciación- dando a leer lo que habría que llamar entonces una *tanatología*» (1978a: 148). Sumándose a la línea interpretativa que encontraría en el texto la esencia de una telaraña compleja y peligrosa –por el bucle que engloba «(...) un espacio por otro espacio, su tejido de transformación, sustituyendo a un pensamiento binario, mensurable, un pensamiento dual que sólo puede expresarse en términos de recorrido, de escalonamiento, de discontinuidad y de mutación» (Sollers, 1978a: 150)-, el francés reconocía en el trabajo lauréatamontiano la misma lucha por destruir la jerarquía subjetiva y el mismo despertar de la materialidad oculta en el revés de la palabra y el cuerpo que apenas tres años antes había observado en Antonin Artaud. Y le añadía un nuevo componente: aquel que encontraba en el breve quehacer del escritor el ejemplo perfecto para reinterpretar científicamente la práctica literaria.

En primer lugar, porque el inicio de las estrofas con una interpelación a la figura lectora producía un efecto revulsivo sobre todos los elementos del texto:

Plegue al cielo que el lector, envalentonado y sintiéndose momentáneamente feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje, a través de los pantanos desolados de estas páginas sombrías y llenas de veneno; porque de no emplear en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual por lo menos a su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro empaparán su alma, como el agua empapa el azúcar (1970: 37)

---

<sup>230</sup> Por cuestiones estratégicas, prefiero no suscribirlo a ninguno de los dos países que reivindican su figura: pertenezca a Uruguay o a Francia, lo cierto es que *Los cantos de Maldoror* han logrado una influencia que traspasa cualquier frontera territorial.

En muy pocas palabras, el supuesto autor advierte al lector de la naturaleza del relato que se dispone a narrar, y al mismo tiempo lo invita a inmiscuirse en los pormenores que vaya encontrando en su recorrido, diluyendo así la frontera entre uno y otro. Haciendo uso de la retórica comparativa<sup>231</sup> que refleja a un nivel escritural la tensión entre el Bien y el Mal que temáticamente se propone trabajar<sup>232</sup>, el sujeto narrador pone en evidencia la posibilidad de entrever, en el «(...) inconsciente del texto» (Sollers, 1978a: 154)<sup>233</sup>, el peso de una corporalidad que late en cada uno de sus estados más orgánicos, pulsionales y, en definitiva, mortales. En otro orden, y por un efecto subversivo de grandes consecuencias, su gesto acaba transmutando en un arma de doble filo que, también a él, lo pone en evidencia, al retratarlo en su devenir *literal* –en el sentido de inscribirse en y desde la letra- sobre el espacio vacío de la página en blanco<sup>234</sup>:

---

<sup>231</sup> «(...) para la literatura de todos los tiempos la comparación tiene un uso tan frecuente que se podría decir, en lugar de “está escribiendo”, “está comparando”», dirá Macedonio Fernández en su «Cirugía psíquica de extirpación» (2004: 81). Repetida en múltiples ocasiones, es considerada el rasgo estilístico por excelencia, tal como demuestra la más famosa de todas, perteneciente a la estrofa en la que Maldoror canta la belleza de una de sus últimas víctimas, Mervyn: «Es bello como la retractibilidad de las aves de rapiña; o como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o más bien como esa ratonera perpetua, armado siempre por un animal atrapado, que puede coger sólo a infinidad de roedores y funcionar hasta escondido entre la paja; ¡y sobre todo, bello como el hallazgo fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas!» (1970: 241). En el pensamiento sollersiano, «[e]l texto infinito, lo mismo que desarticula y rompe el sistema cerrado de la lengua, atraviesa y piensa el cuerpo en el conjunto donde el pensamiento no puede pensarse, en un medio contradictorio donde los puntos de vista multiplicados deben tomar a la vez todas las posturas gramaticales y todas las contradicciones ‘naturales’. El lenguaje se convierte en ese estado de principio *enunciándose en todos los lugares* donde los efectos insonoros van inmediatamente a repercutir sobre la bisagra y el quicio de la lengua: la comparación» (1978a: 164).

<sup>232</sup> Tal como reseñó uno de sus mejores exegetas, dos son los movimientos que explican el acontecer de la historia: el primero, que el bien engendra el mal; y el segundo, que el mal engendra el bien: «El pensamiento secreto de *Los Cantos de Maldoror* no es informe o fragmentario, sino todo lo contrario, se desarrolla con una lógica rigurosa. El primer postulado de este pensamiento es la afirmación de la maldad universal. Para encontrar una salida a esta asfixia, Lautréamont no se inclina hacia la virtud sino en aquello que la sociedad le ofrece de más aparente y menos preciable: la Prostitución y la Pederastia» [«El pensament secret del *Cants de Maldoror* no és informe o fragmentari, ans al contrari, es desenvolupa amb una lògica rigorosa. El primer postulat d’aquest pensament és l’afirmació de la maldat universal. Per tal de cercar una sortida a aquesta asfixia, Lautréamont no s’inclina per la virtut sinó que es recolza en allò que li ofereix la societat de més aparent i menys preciable: la Prostitució i la Pederastia» (Palau i Fabre, 2006: 26)].

<sup>233</sup> Aun a riesgo de parecer excesiva, pienso que no está de más utilizar una expresión que resume muy bien la posible lectura psicoanalítica que pueda hacerse del libro, a la que aquí solo pretendía aludir brevemente: «Los *Cantos* son ante todo una *psicografía*, en el sentido en que ha podido decirse, por ejemplo, que Empédocles usaba de una psicagogía, en el sentido en que se trata, en este proceso, de una *catabase* que, a través de una dramaturgia minuciosamente regulada, deberá explorar en todas sus dimensiones, permaneciendo sin embargo en la línea del relato, lo forzoso y lo arbitrario necesarios de esa línea y de ese relato» (Sollers, 1978a: 154).

<sup>234</sup> No por casualidad se define al texto como «(...) el suspiro agudo de la prostitución, unido a los gemidos graves del Montevideano» (1970: 46); y a quien lo ha escrito como el que «ha nacido en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos rivales en otro tiempo se esfuerzan actualmente en superarse por medio del progreso moral y material. Buenos Aires la reina del

Lo que equivale a decir que, convertido en «él» dentro de la lectura (que solo es posible si «yo» se introduce como lector), «yo» (el lector) no podrá leer ese «él» (sujeto de la lectura) más que en la medida en que la lectura y el sujeto de la lectura no sean más que uno, en la medida en que «yo» devenga *como lo que lee*; él-mismo escrito: la escritura<sup>235</sup>

La antinomia está así servida, como lo están también las consecuencias que de ella se derivan: postular un intercambio de operadores en la estructura superficial del texto implica, en primer lugar, reducir la distancia jerárquica que separa al lector del narrador y a éste de su cuerpo –en última instancia, el verdadero objeto de goce y destrucción del libro. En segundo lugar, supone reclamar el valor ontológico que subyace en la estructura profunda del mismo. Así, mientras la figura del escribiente desaparece diluida en la figura lectora y ésta, a su vez, renace desdoblada en los distintos personajes que circulan por el relato, la linealidad de la historia se quiebra<sup>236</sup> y se transforma en una potente travesía hacia ese lugar de origen en el que descansa la crueldad inherente al ser. Por eso, al poco de empezar, el sujeto narrador se jacta: «¡Yo, empleo mi genio en describir las delicias de la crueldad! Delicias no pasajeras ni artificiales, sino que han nacido con el hombre y con él acabarán» (1970: 40).

A la luz del análisis nietzscheano recogido al inicio de este apartado, pienso que es posible reinterpretar este concepto desde una perspectiva distinta, no solo por lo que tiene de fundamento identitario –pues en tanto que sustrato textual, es también base

---

Sur, y Montevideo la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas del gran estuario» (1970: 74).

<sup>235</sup> La traducción es mía. El original dice así: «Autant dire que, devenu «il» dans la lecture (qui n'est possible que si «je» s'y introduit comme lecteur), «je» (le lecteur) ne pourra lire ce «il» (sujet de la lecture) que dans la mesure où la lecture et le sujet de la lecture ne feront plus qu'un, dans la mesure où «je» sera devenu *comme ce qu'il lit*; lui-même écrit: écriture» (Pleynet, 1967: 112).

<sup>236</sup> Philippe Sollers da su versión escritural de esta ruptura, no menos importante en el contexto de este trabajo: «La permutación de los pronombres (que demuestra que la escritura dispone igualmente de todas las posturas de la lengua), los cambios de tiempo de la frase, tienen en este hundimiento y esta rotura de la linealidad, una función de 'desorientación' (el 'punto de vista' se convierte en un espacio), mientras que las contradicciones ('qué bueno es, no es cierto, pues no tiene ningún gusto'), los deslizamientos analógicos (que tiene por finalidad hacer jugar al máximo el léxico para mostrar su clausura por relación a un *reverso* ilimitado), hacen penetrar al texto en una multiplicidad sin confusión, un sin-descanso permanente (el aullido de los perros referido a los elefantes, al niño que tiene hambre, al gato herido, a la mujer que va a dar a luz, al moribundo de la peste, a la muchacha que canta, lugar *contra* las estrellas y los puntos cardinales, la luna, las montañas, el aire frío, el silencio de la noche, las lechuzas, las ranas, el ladrón, las serpientes, los *aullidos*, los sapos, las arañas, los cuervos, los peñascos, los fuegos de los navíos, las olas, los peces, el hombre). La condensación metafórica, el desplazamiento metonímico (ejes de coord[e]nadas clásicos), se encuentran inmediatamente en el colmo de funcionamiento y de reversibilidad, de saturación, indicando el paso a otro sistema susceptible de metamorfosis y de sucesiones infinitas que sólo la puntuación interrumpe. Cada expresión toma entonces el valor de un *carácter* inscrito, borrado y clasificado de nuevo en un medio que aparece como libre de contradicciones» (1978a: 156-157).

subjetiva-, sino por lo que representa de liberación: nace y acaba con el hombre porque, en un acto contradictorio de superación de lo que resta en él de explícitamente humano, lo atraviesa y lo desarticula. No en vano, en un fragmento de lo más simbólico, Maldoror / Lautréamont se lamenta:

Yo, como los perros, siento la necesidad del infinito... ¡Y no puedo, no puedo satisfacer esa necesidad! Soy el hijo del hombre y de la mujer, según me han dicho. Me extraña... ¡Creía ser más! [...] Si hubiese dependido de mi voluntad yo hubiera preferido ser hijo de la hembra del tiburón, cuya hambre es amiga de las tempestades, y del tigre de crueldad reconocida: no sería yo tan malo (1970: 48)

Enfrentado a sus propias limitaciones como ser humano, pretende recuperar ese vínculo analógico que lo (re)conectaría con su pasado más animal, le ayudaría a «ser más» de lo que su propia condición le permite y, en especial, le facultaría para estar mucho más allá del bien y del mal: «¡Realmente es preciso que el hombre note fuertemente su imperfección –exclamará-, cuyas tres cuartas partes, por otro lado, sólo se deben a él mismo, para criticarla de este modo!» (1970: 52). Su siguiente paso será, pues, revolverse contra la manera humana de ver, de pensar y de entender el mundo, es decir, contra la mirada bienpensante que hace de la jerarquía, de la religión, del raciocinio y del sentimentalismo pautas de conducta apropiadas. Por otro lado y, en consonancia con esto, pugnará por adentrarse en otros niveles e invertir, desde aquí, el orden natural del universo, la reproducción lógica de la representación y el sentido efectivo de la verdad.

Dos episodios son, al respecto, muy significativos: pertenecientes al «Canto Segundo», ponen de manifiesto el papel fecundador de la unión antinatural y, por lo mismo, el valor creativo de toda transgresión. Así, mientras en el primero Maldoror canta su enlace con «(...) un piojo hembra de los cabellos de la humanidad» que arranca para «(...) construir este yacimiento artificial»:

Me han visto acostarme con él por tres noches consecutivas, y lo tiré al foso. La fecundación humana, que hubiese fallado en otros casos semejantes, aquella vez fue aceptada por la fatalidad; y, al cabo de unos cuantos días, millares de monstruos, hormigueando en una compacta maraña de materia, vieron la luz. Esa tremenda maraña se hizo con el tiempo paulatinamente más enorme, adquiriendo la propiedad líquida del mercurio, brotando de ella varios ramales que en la actualidad se nutren devorándose a sí mismos (1970: 103)

En el segundo, es el sujeto narrador (¿Ducasse / Lautréamont / Maldoror?) el que nos cuenta la extraña historia de amor entre su protagonista y una tiburona:

Entonces, de común acuerdo, se deslizaron uno hacia otra con una mutua admiración, separando las aguas con sus aletas la tiburona, y Maldoror batiendo las olas con sus brazos, y contuvieron su aliento con una profunda veneración, deseoso cada cual de contemplar por primera vez su vivo retrato. Llegados a tres metros de distancia, sin hacer ningún esfuerzo cayeron bruscamente uno contra otra como dos amantes y se enlazaron con dignidad y agradecimiento, en un abrazo tan tierno como el de un hermano o una hermana. Los deseos carnales siguieron de cerca aquella prueba de amistad. Dos muslos nerviosos se pegaron estrechamente a la piel viscosa del monstruo, como dos sanguijuelas; y los brazos y las aletas entrelazadas alrededor del cuerpo del objeto amado, al que rodearon con amor mientras sus cuellos y pechos no hacían al poco tiempo más que una masa glauca de olor a fucos; en medio de la tempestad [...], teniendo por tálamo nupcial la ola espumante, arrastrados por una corriente submarina como en una cuna, y rodando sobre sí mismos hacia las profundidades del abismo, ¡se unieron en un acoplamiento largo, casto, horroroso...! (1970: 125)

Más allá de sus orígenes populares –las referencias al número tres son, en este sentido, suficientemente indicadoras-, el carácter especular de las dos escenas les confiere un significado metafórico de gran interés. En tanto que ejemplos a pequeña escala de lo que pretenden ser *Los Cantos de Maldoror*, ambas reflejan la naturaleza transversal y gozosa del conjunto y, en palabras kristevianas, su devenir más revolucionario: se perforan los fundamentos sobre los que descansa la ley universal – pues, en un última instancia, la fusión no es con un animal cualquiera, sino con un parásito y un feroz depredador, es decir, con lo más bajo y lo más alto de la cadena alimenticia- y de esta manera se consigue provocar un estallido múltiple en el que aflora el componente más monstruoso del personaje y, en consecuencia, su trascendencia: Maldoror, hombre, abandona el lugar privilegiado que le está destinado en el proceso evolutivo y pacta una alianza con dos seres diferentes, animales, que le devuelven a su estado original, ni por encima ni por debajo, ni dentro ni fuera, simplemente en un entredós del que hará emerger, además, toda la fuerza de una sexualidad desgarradora, sufrida y mortal: «¡se unieron en un acoplamiento largo, casto, horroroso...!», clama la voz narradora al final del párrafo citado, a lo que se podría añadir, parafraseando libremente a Friedrich Nietzsche: «y lo transformaron en un éxtasis de embriaguez y sueño».



En su temprano escrito «La visión dionisiaca del mundo», el filósofo alemán establecía la importancia de ambos estados en el proceso de superación de la condición humana, puesto que es entonces cuando «lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural» (1973: 232). Asociados al culto griego de Dioniso, su experimentación suponía, de un lado, la ruptura total –y, sobre todo, física- de las fronteras que dividían el género humano del animal; del otro, la apertura hacia una afirmación de la vida que no solo la superara o la justificara sino que, además, la trascendiera; y, por último, la desaparición del individuo en su manifestación medida y limitada, lo que implicaba a su vez la caída de los dioses de su panteón y la posibilidad de dar entrada a una nueva forma de comunicación: la música o, por decirlo en palabras que recuerdan a Antonin Artaud, el lenguaje de los gestos y de los sonidos:

El hecho de dejar de ser un hombre individual es expresado por el simbolismo del ojo, por el lenguaje de los gestos, de tal manera que en cuanto *sátiro*, en cuanto ser natural entre otros seres naturales, habla con gestos, y, desde luego, con el lenguaje intensificado de los gestos, con el *gesto del baile*. Mediante el sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es sólo el genio de la especie, como en el gesto, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad (1973: 253)

El apunte es sumamente interesante, no solo por la reinterpretación ambigua del nuevo ser<sup>237</sup>, sino por la sutil distinción que establece entre ambas instancias comunicativas: siendo el gesto un lenguaje que no pierde el contacto con la parte más humana del individuo –despierta en él lo más salvaje, pero no se olvida de la otra mitad que lo constituye en un todo complejo-, el sonido se caracteriza por ser el transmisor de un saber natural y, sobre todo, por ser el único capaz de reconocer el movimiento de exterioridad a raíz del cual lo que vuelve no es el sujeto, sino el propio volver por el cual este sujeto se significa. En otras palabras: en tanto que articulador de un desbordamiento absoluto, es a través de él que tiene lugar la afirmación del devenir, es decir, la afirmación múltiple en la que lo uno se afirma.

En su exégesis de la filosofía nietzscheana, Gilles Deleuze ya señaló la importancia que esta idea había tenido en la reivindicación del cuerpo como pivote de

---

<sup>237</sup> Cabe recordar que los sátiros son genios de la naturaleza incorporados al culto de Dioniso, cuya característica principal consiste en mostrar un cuerpo dual, a medio camino entre lo humano y lo animal: «Se les representaba de diferentes maneras: unas veces, la parte inferior del cuerpo era de caballo, y la superior, desde la cintura, de hombre; otras, su animalidad era de un macho cabrío» (Grimal, 2000: 475).

acción. En efecto, al ser entendido como «una pluralidad dotada de un *único* sentido» (Nietzsche, 2008a: 64), su papel en la manifestación simbólica del sonido será fundamental, puesto que permitirá el estallido de un grito que es, en esencia, la culminación más perfecta de lo que el alemán denominó «(...) la *embriaguez del sentimiento*» (1973: 253): «en general, hay un sonido paralelo a cada gesto: pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo lo logra la embriaguez del sentimiento» (1973: 253-254). La intertextualidad con Antonin Artaud es, una vez más, remarcable, sobre todo si recordamos el sentido revolucionario que este último asocia al término: símbolo de una unidad buscada en la alteridad, es la máxima expresión de un «vivir rechazando la vida, de un mirar las cosas por el lado en que suben y no por el lado en que se aplastan sobre el suelo, de mirarlas por el lado en que van a desaparecer y no por el lado en que se instalan en la realidad» (Artaud, 1976: 80).

A estas palabras bien podría suscribirse la voz narradora de *Los Cantos de Maldoror*, quien insiste: «Mi poesía consistirá únicamente en atacar por todos los medios al hombre, esa fiera, y al creador, que no debía haber engendrado semejante escoria» (1970: 84). No es de extrañar, pues, que este último sea representado en un trono «formado de excrementos humanos y de oro, sobre el cual reinaba, lleno de estúpido orgullo y con el cuerpo envuelto en un sudario hecho con sábanas sucias de hospital, ¡aquel que se titula a sí mismo el creador!» (1970: 96). Ni que su simple visión haga emerger en quien lo observa la ferocidad de un grito que, en el instante de desobturar los orificios corporales, desborda la materia lingüística y descubre el secreto contenido en ella:

Los tapones de mis oídos se desprendieron de un modo brusco, el tímpano crujió bajo el choque de aquella masa de aire sonoro, expulsada lejos de mí con energía y tuvo lugar un fenómeno nuevo en el órgano condenado por la naturaleza. ¡Acababa de oír un sonido! ¡Se revelaba en mí un quinto sonido! ¿Pero qué placer hubiese yo experimentado con semejante descubrimiento? [...] Cuando alguien me hablaba, recordaba yo lo que había visto, un día, sobre las esferas visibles y *la traducción de mis sentimientos ¡ahogados en un aullido impetuoso, cuyo timbre era idéntico al de mis semejantes!* (1970: 98; el subrayado es mío)

Ante el crepúsculo de este dios convertido en monstruo -«¿Hasta cuándo mantendrás el culto agusanado de este dios insensible a tus plegarias y a los generosos sacrificios que le ofreces en holocausto expiatorio?» (1970: 101), interpela un poco más adelante a la humanidad entera-, el sujeto recupera la fuerza activa de un cuerpo que se

(auto)afirma en su diferencia: intenta traducir en palabras lo que solo puede ser manifestado mediante el sonido de un aullido y, al darse cuenta de lo imposible del gesto, toma conciencia de su singularidad: «desde aquella visión que me hizo conocer la suprema verdad, *bastantes pesadillas han chupado ávidamente mi garganta*, durante los días y las noches, para que tenga yo aún el valor de renovarlas, ni siquiera en pensamiento» (1970: 98; el subrayado es mío). Sin voz y sin lenguaje, el deslizamiento hacia un cuerpo materializado en esos gestos y actitudes que, según Friedrich Nietzsche, discurren paralelamente a cada sonido, será tan solo cuestión de tiempo, tal como demuestra la lucha que mantienen Maldoror y el ángel en una de las escenas más alegóricas de los cantos<sup>238</sup>:

El hombre del manto, mientras recibe unas heridas crueles con una espada invisible, intenta aproximar su boca a la cara del ángel; no piensa más que en eso y todos sus esfuerzos tienden a ese fin [...]. Inclínase y arrima su lengua, humedecida de saliva, a aquella mejilla angélica, que lanza miradas suplicantes. Pasea un rato su lengua sobre esta mejilla [...] ¡La mejilla blanquirrosada se ha quedado negra como un carbón! Exhala miasmas pútridos. Es la gangrena, no se puede ya dudar. El mal roedor se extiende por toda la cara y desde allí dirige sus iras sobre las partes bajas; bien pronto todo el cuerpo no es más que una vasta llaga inmunda (1970: 111-112)

Ni una palabra, ni siquiera un grito, solo el lenguaje de la mirada –suplicante, débil, esclava- enfrentado a la apertura de un boca que, paradójicamente, no ingiere para alimentar al cuerpo sino que expulsa para descomponerlo. De la mejilla impoluta del ángel a los negros efluvios de una gangrena que le devora el rostro y lo marca para siempre con el peso de una llaga, lo siguiente será la escenificación de un cuerpo desgarrado por la experiencia más animal de su sexualidad. Piénsese, por ejemplo, en el relato de la loca, quien rememora la violación y el posterior descuartizamiento de su hija a manos de Maldoror y de su perro:

Se acerca al altar del sacrificio y ve la conducta de su bull-dog, entregado a bajas inclinaciones y que alzaba su cabeza por encima de la muchacha como un náufrago

---

<sup>238</sup> No es la única, pero sí la que mejor representa el deseo de trascender la tensión entre el Bien y el Mal a través del cuerpo y sus fisuras. En el «Canto Tercero», por ejemplo, Maldoror se encara a la Esperanza en su forma más mitológica: «Su cuerpo empieza en busto de tigre y termina en larga cola de serpiente [...]. Pero aquél, apenas ha visto llegar al enemigo, se ha metamorfoseado en inmensa águila y se ha preparado para el combate haciendo rechinar de satisfacción su encorvado pico, expresando de esta manera que se basta a sí mismo para devorar la parte posterior del dragón» (1970: 147). Teniendo en cuenta que el águila, como reina de las aves, simboliza el estado espiritual superior (Chevalier & Gheerbrant, 1999: 60-64), se entiende la asimilación a la figura de Maldoror. No obstante, pienso que el episodio pierde fuerza cuando se relaciona la imagen con algunas de las leyendas más conocidas del mundo antiguo (Cirlot, 2008: 72).

levanta la suya sobre las olas furiosas. Le da una patada y le parte un ojo. El bull-dog colérico huye por el campo, arrastrando tras él, durante un trecho de camino que siempre es demasiado largo, por corto que fuese, el cuerpo de la joven suspendida, que se desprende gracias tan sólo a los bruscos movimientos de la huida (1970: 145)

La estrofa, de una brutalidad excesiva, se desborda en un patetismo extremo hasta culminar en el vaciado interno –de intestinos, pulmones, hígado y hasta corazón– de esta niña que deviene simple cadáver, igual que el colgado al que su negativa de yacer junto a la madre lo condena a un eterno suplicio corporal:

Me comen los piojos. Los cerdos vomitan cuando me miran. Las costras y las escaras de la lepra han escamado mi piel, cubierta de pus amarillento [...]. Sobre mi nuca crece como sobre estercolero un enorme hongo de pedúnculos umbelíferos [...] Una víbora maligna ha devorado mi verga, suplantándola; me ha hecho eunuco esa infame [...] ¡El ano ha quedado interceptado por un cangrejo, envalentonado ante mi inercia, defiende la entrada con sus pinzas, haciéndome mucho daño! (1970: 179-180)

¿Por qué esta fisicidad de la violencia que traspasa incluso el espacio corporal de los personajes<sup>239</sup>? ¿Cómo interpretar la inexistencia de cualquier compasión o piedad? Una vez más, Friedrich Nietzsche parece procurarnos una posible respuesta. En uno de los sesenta y dos aforismos que constituyen *El Anticristo*, explica: «La compasión es antitética de los afectos tonificantes, que elevan la energía del sentimiento vital: causa un efecto depresivo [...] – la compasión es la *práctica* del nihilismo» (2000: 35-36), es decir, es lo que más niega la vida en su valor afirmativo. Teniendo esto muy presente, creo que es más fácil comprender por qué en estos fragmentos la tragedia vivida por la niña y el hombre es llevada hasta sus últimas consecuencias: ella es arrastrada por el perro, pero él lo es simbólicamente por el peso de su identidad perdida en la descomposición corporal.

---

<sup>239</sup> Las referencias a los «pedúnculos umbelíferos», así como a la poción «(...) llena de un pus blenorragico con células, en el cual se haya disuelto previamente un quiste piloso del ovario, un chancro folicular, un prepucio inflamado, echado hacia atrás del glande por una parafinosis y tres babosas rojas» (1970: 202), son de un gran interés, no tanto por la trasgresión lingüística que implican –«Con un mismo movimiento –explica Philippe Sollers en el artículo ya citado–, los textos y los fragmentos lingüísticos que se presentan en el campo de lectura transfinita, se utilizan inmediatamente, desequilibrados, reescritos y, en propios términos, violados por el proceso en curso: novela realista, fuentes mitológicas, relatos fantásticos, enciclopedia naturalista, se trata en cada caso de señalar la penetración de un nivel textual (inocente, expresivo) por otro nivel (productor, en segundo grado, criminal); proceso inverso, negativo y anulador, que reproduce la representación, la destruye y conduce como sexualmente su tejido a su circulación gráfica (pasaje de la niña y el bulldog)» (1978a: 162-163)–, sino por la estrecha relación que mantiene con el lenguaje médico de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*.

#### **4.4.- Una lectura al bias: Armonía Somers desde Armonía Somers**

*Los artistas, antes de llegar a ser conocidos, deben pasar por un ligero purgatorio mitológico: primero hay que poderlos asociar de una manera maquinal a un objeto, una escuela, una moda o a una época de los que, para la opinión común, sean precursores, fundadores, testigos o símbolos, Roland Barthes: «Erté o Al pie de la letra»*

En el intento por trazar una genealogía del cuerpo pizarnikiano, comencé este capítulo con una exhaustiva mención a la simbiosis, profunda pero evidente, que la escritora argentina había realizado con respecto al pensamiento de Antonin Artaud. A partir del concepto derrideano de «dar a leer», desbrocé paso a paso el recorrido de lectura que me permitiera incorporar la figura artaudiana al imaginario pizarnikiano y, en un movimiento expiatorio de lo más metafórico, introducir este último dentro de unas coordenadas concretas de interpretación. Pues bien, cerrando el círculo iniciado en esas primeras páginas, propongo concluir aquí con una rápida mención a esa purga mitológica que, según Roland Barthes, marca la entrada de todo artista al ámbito de lo público. No en vano, Armonía Somers sufrió la inclusión en una «(...) línea secreta, que se caracteriza por la búsqueda y la experimentación, que se enriquece con elementos insólitos y oníricos y opera con provocativa libertad» (Rodríguez-Villamil, 1990: 7)<sup>240</sup>, a pesar de que para ella el juego de la escritura se había convertido desde muy temprano –como antes en Antonin Artaud y paralelamente en Alejandra Pizarnik- en una «(...) posesión diabólica» (Campodónico, 1990: 241) que la había de desviar de la sacralización del oficio y la había de acercar, en cambio, a su humanización.

En este sentido, si bien es cierto que la articulación de un ser expuesto a esas «(...) vocaciones contradictorias» que, en sus propias palabras, conforman la experiencia humana: «una, la de vivir, vaya y pase. Pero qué estupidez dejarse agarrar para morir, y a veces hasta tener ganas de adelantar las cosas, y quién sabrá para caer luego en qué» (Somers, 1992: 1156), presenta muchas concomitancias con el deseo nietzscheano y lautrémontiano de revolver los fundamentos nihilistas que tanto peso han tenido en el pensamiento occidental, y que han hecho de la conciencia humana una

---

<sup>240</sup> Algunos casos son bastante explícitos, como el de Noelia Montoro Martínez, quien no solo reivindicó el legado de Lautréamont, sino que trazó un vínculo entre la mujer desnuda y Maldoror basándose en la búsqueda compartida de su identidad y en una concepción similar del cuerpo «(...) como algo que no es más que materia irrevocablemente conducida a la descomposición» (2005: 224).

esclava de la piedad, de la dialéctica divinizadora y, sobre todo, de la negación de la vida y de lo que hay en ella de azaroso, absurdo y lúdico, no es menos importante observar el contrapunto utópico que sus narraciones todavía representan y que tiene mucho que ver con su admiración por el hombre como individuo e individualidad. Como bien supo advertir María Luisa Femenías:

(...) donde en Ducasse el deseo es mórbido, en AS es libertad, expansión, sed de infinito, anhelo de aventurarse por dominios raramente transitados y plenos de riesgo. Pero sin interés en el sometimiento del otro. AS se atreve a incursionar en zonas prohibidas, pero el resultado que pinta no es el salvaje paisaje de la locura y del poder gozoso del sojuzgamiento del débil, sino el padecimiento *por no poder hacer lo que se desea*, y porque *la libertad de uno solo no basta* y hasta culmina en la muerte. Además, a diferencia de Lautréamont, cuenta con un ingrediente sustancial integrado al relato de ese mundo imaginario y fuertemente místico: el humor. La destrucción del *espíritu de seriedad* opera como antídoto a los riesgos de la solemnidad de la denuncia (2002-2003: 149)

«(...) creo que el ser pensante debe liberarse en cierto momento de todo lo que le pusieron adentro, y asumirse en absoluta libertad de juicio» (Campodónico, 1990: 243), explica la uruguaya, lo que en sus trabajos literarios se traduce en una profunda exploración de las esferas más torturadas de la mente humana y en una experimentación con todos los límites: para empezar, su lenguaje, a medida que avanza en sus narraciones, adquirirá un funcionamiento cada vez más verborreico y nauseabundo. En segundo lugar, sus personajes asumirán el valor hierático de su semblante y el componente ritual y heroico de sus actitudes<sup>241</sup>. Por último, y en consecuencia directa de aquí, el cuerpo será interpretado en su sentido más superficial, es decir, como el espacio de proyección de una lucha que hará estallar las dos fuerzas –dominantes y dominadoras– que deben procurar la trascendencia final, aunque en ningún caso lo consigan<sup>242</sup>.

Un buen ejemplo es el que ofrecen algunos de sus relatos breves, sobre todo aquellos que ponen en evidencia la problemática de una individualidad en clara

---

<sup>241</sup> Cuando Nietzsche proclama: «Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símil» (2008b: 69), pone de manifiesto la importancia que todo artificio tiene en el acto creador, lo que espero no se entienda como una defensa de la apariencia en un sentido de falsedad, sino más bien en su significado más onírico y delirante.

<sup>242</sup> Creo que es en este punto donde se aleja sustancialmente de los antecedentes antes mencionados y se acerca, por el contrario, a la escritora argentina, ya que el conocimiento de esta imposibilidad es lo que transformará sus textos en la manifestación dolorosa de un deseo fracasado. Entendiendo que se trata de una cuestión de cierta importancia en el contexto de este ensayo, más adelante volveré sobre ello.

tentativa por autoexcluirse de la herencia culpabilizadora y del resentimiento que de ella se deriva. Escritos paralelamente a sus textos más ambiciosos, quisiera detenerme en dos de los que considero más representativos para, desde aquí, completar la lectura posterior de las novelas que centran este trabajo.

Por lo que se refiere al primero de ellos, «El pensador de Rodin», se trata del último de los tres relatos que forman parte del *Tríptico darwiniano* (1982), la extraña recopilación de cuentos donde «(...) se rinde un homenaje a Darwin y, a la vez, como es propio de la estética de Somers, se subvierte la esencia de su teoría» (Dalmagro, 2003: 87). Con una reflexión inicial en la que se explicita la deuda del texto —«pero siempre tal si la inteligencia, mi querido Charles, hubiese hecho su vuelta redonda hacia la bestia dejando a la criatura humana desubicada en la escala [...], porque el fin pensado es el principio del mismo fin» (1995: 42)—, la historia nos cuenta la comunicación que mantienen un niño disléxico y un mono —«él un mono afásico, yo un analfabeto crónico» (1995: 52), según las palabras del primero de ellos— durante las visitas que el primero realiza al zoológico con su abuelo.

En un ejercicio muy sutil por parte de la autora, las posibilidades de la narración se concentran en tres personajes marginales: de un lado, el abuelo, «un hombre tan bueno para mí —según recuerda el narrador— que a veces hace pensar que los libros estuvieran demás, ya que él lo sabe todo» (1995: 46); del otro, el niño, doblemente aparte por su problema con un lenguaje que se revela, aquí sí, impostación y artificio y que además aparece totalmente desligado del referente real: «yo era un fenómeno —confiesa— de esos que no leen, y si acaso copian la letra no saben después lo que escribieron» (1995: 43)<sup>243</sup>; y por último, el mono, cuya postura pensativa —«Estaba sentado sobre un madero a modo de banco, apoyaba la mandíbula en la palma de la mano izquierda, el codo en la parte inferior del marco de la reja y tenía los ojos puestos en algo que debería estar muy lejos» (1995: 42)— adquiere la significación de un semblante: el es el Pensador y, como tal, el que transmite al narrador una sabiduría que lo transforma: «lo que siento entonces hacia él nunca lo podré ver escrito por nadie, es como un camino que piso yo solo. Se trata de algo que me abriga hacia adentro *igual que si me transformara en leche tibia*, y a veces hasta parezco derretirme como una vela

---

<sup>243</sup> Es interesante observar el viraje respecto a la idea de lectura analizada en capítulos anteriores. En este caso, el acto de leer se asocia hasta tal punto al género humano que pierde toda valoración positiva. Por eso el niño considera que «(...) sólo los que saben leer y escribir aprenden también a mentir» (1995: 49) y, por este motivo, a él se lo excluye del grupo al que, por defecto, pertenecería: «No lee, ahí está lo malo» (1995: 53), se lamenta su madre.

*cuando me le acerco*» (1995: 47-48; los subrayados son míos). El niño vuelve a una suerte de estado original donde no solo recupera la paz perdida en su convivencia con los humanos sino que, además, puede apropiarse del lenguaje y manipularlo a su antojo.

En cuanto a «El despojo», reproduce uno de los grandes temas de la uruguaya: el lugar de saber desde el cual el sujeto femenino se posiciona en una comunidad que le niega constantemente la plena realización. Ya el comienzo no podría ser más emblemático (1953: 67): tras vivir en sus carnes la brutal violación del marido, la mujer se deshace en brazos de su amante en «(...) una mezcla viscosa, salobre y tibia de lágrimas, moco, angustia, semen» que hace de ella una suerte de mantis religiosa vengativa y mortal: «Y así, toda disuelta, se le metió a él en la sangre como un virus por el resto de aquella especie de naufragio sin señales en que los dos se sabían perdidos de antemano. Cuando él intentó desasirse, ella lo apretó como nunca, casi hasta la asfixia». El cuerpo abierto, ultrajado, invadido y vaciado a un mismo tiempo, adquiere un valor sacrificial que, a diferencia de algunos de los episodios reseñados en el caso de *Los cantos de Maldoror*, le permite resemantizarse constantemente y no devenir solo «(...) materia irrevocablemente conducida a la descomposición» (Montoro, 2005: 224).

En efecto, aunque se vea obligada a ofrecer su cuerpo a la tortura física y a observar con impotencia la exposición exterior de lo que hay en lo más profundo de su ser –la angustia, el dolor, la suciedad-, la posibilidad de ejercer una dominación con el mismo objeto de pérdida le devolverá su propia subjetividad y, además, le permitirá instalarse en la cadena de individualidades femeninas que, una a una, irán despojando al protagonista masculino de su identidad, hasta convertirlo en «un huésped vulgar para la muerte» (1953: 84). ¿Cómo? A través de la vivencia interior de un cuerpo que se revolverá desde sus fundamentos y sacará a la luz aquello que ha mantenido oculto durante años.

No es de extrañar, pues, que en los dos episodios posteriores, el hombre entre en contacto directo con una realidad que, en su desconocimiento, lo desconcierta y lo violenta: mientras en el caso de la niña «(...) un acuoso gorgoteo en todas las vísceras que le está apretando» (1953: 71) lo lanzan a la brutal penetración del cuerpo joven - «La está odiando mientras la despoja, la odia cada vez más adentro, va a atravesarle las vértebras y a dejarla clavada con su sexo sobre los sacos» (1953: 71)- y a un desesperado deseo de cerrarlo -«se deslizó con su boca y comenzó a besarla sobre la rosa violentada, con todo el ardor que pudo sacar penosamente de su cansancio. Hasta que ella comenzó a perturbarse» (1953: 72)-, en el de la mujer, la visión de un pezón



«demasiado blanco para el resto de la piel, al menos la curtida piel del rostro, el cuello y los brazos y que no parecía pertenecerle al cuerpo» (1953: 78) lo retorna, al igual que al niño protagonista de «El pensador de Rodin», a un estado original donde el cuerpo femenino deviene fuente de vida y de satisfacción:

¿Pero quién habría podido adivinar ese pecho, precisamente, tan desigual al resto visible del cuerpo? Tenía las finas venas al trasluz, como árboles de la quimera bajo la nieve, y él las seguía con los dedos. Era decir, pues, que ella, rústica, sufriente y sin rostro de amor, alimentaba también árboles azules, y que esos árboles habían sido adivinados por alguien más penetrante que él, que la hubiera dejado pasar mil veces sin desearla (1953: 80-81)

La diferencia con Lautréamont es, al respecto, remarcable, a pesar de que esta misma experiencia retroactiva lo conecta con lo más violento de su carácter: «Tuvo un acceso de violencia contra sí mismo y mordió el pezón sorpresivamente [...]. No quería vibrar con esa mujer que lo había regado con su leche y sus lágrimas» (1953: 81). Como ya adelantara Susana Zanetti: «Los personajes femeninos de “El despojo” parecieran sospechar oscuramente la contingencia que atraviesa concepciones sobre el deber de guardar –la virginidad, por ejemplo-, de tener y de dar, y de sus lazos con el ejercicio de la fuerza y de la violencia en la vida sexual» (2002-2003: 135); una sospecha, ésta, que Maldoror ni siquiera puede contemplar en su desprecio por la condición humana. Esto las conducirá a un comportamiento ambiguo de sumo interés, puesto que oscilarán entre la manifestación del amor más puro y la necesidad de usar la fuerza más bruta: así, mientras la niña violada fantasea un gesto de consolación por parte de su verdugo –«ella esperó que él se sentara en el borde de los sacos, que no se pusiera aquel pan bajo el brazo y saliera como un sucio mendigo, abrochándose el pantalón con la mano libre» (1953: 73)-, la mujer obliga al hombre a sorber el fruto de su pecho: «Antes, ella le pasó el brazo bajo la nuca, le hizo girar hasta tenerle de flanco y le aproximó su fuente a la boca. Ya no había nada más que hacer, pues, sino lo hecho desde siempre, o como necesidad o como costumbre. Un río dulce y blando empezó a entrarle en el cuerpo» (1953: 79).

\*\*\*

De una lectura simbiótica a una lectura trascendente, tanto Alejandra Pizarnik como Armonía Somers siguen la huella de esas discontinuidades que, en palabras

foucaultianas, perforan la estabilidad del sujeto y de su identidad, y se inscriben en una estirpe de lenguajes que, desde su malditismo, pautan la reescritura del cuerpo como materia doblemente genérica de posicionamiento social, cultural e histórico. Por todo ello, propongo continuar con el estudio específico de la cuestión del cuerpo femenino, tomando como puntos de partida la mirada sesgada que enfrentó a la argentina al colectivo «mujeres» de la Argentina de la primera mitad del siglo XX y la crítica explícita que la uruguaya realizó en torno al problemático entredós en el que, por gusto o por obligación, son puestas todas las mujeres que son y deben ser.

## V. ESE LUGAR DE EXTRAÑEZA TERCERA<sup>244</sup>: EL DEVENIR DEL CUERPO FEMENINO

*¿Qué es una mujer, una sola mujer que va a morir de ser mujer, si todas las demás morirán de lo mismo? Noche a noche, son devoradas en silencio, a grandes saltos, como ella. Lo que ocurre mundo afuera es que nadie lo sabe, nadie está escondido tras un arca para mirar, aumentado en la imagen chinesca de la pared, lo que es eso, para lo que se prometió tanta ventura,*  
Armonía Somers: «El despojo»

### 5.1.- Un proyecto desestabilizador: la *performance* del género<sup>245</sup>

*(...) es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser “mujer con algo de hombre” u “hombre con algo de mujer”,* Virginia Woolf: *Una habitación propia*

Sonia Mattalía, en su libro *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, estudia la importancia que el discurso psicoanalítico ha tenido en la elaboración del patrón «ser mujer», y señala el cambio de objeto de deseo – de la madre a los atributos simbólicos del padre- como punto de inflexión fundamental, sobre todo tras la reinterpretación propuesta por Julia Kristeva del doble Edipo freudiano. Así, lo que en el austriaco era un desarrollo distintivo de la mujer, según el cual su entrada al mundo simbólico -del falo, esto es, del lenguaje- estaba marcada por una experiencia de separación materna y de identificación y asesinato paterno, en la pensadora búlgara se convertirá en un proceso de reivindicación y de reescritura de la

---

<sup>244</sup> Debo la feliz expresión a Nuria Girona Fibla (2001: 131), quien, no obstante, la toma de Michel de Certeau: «(...) el ausente que ya no está ni en el cielo ni en la Tierra habita en la región de una extrañeza tercera (ni lo uno ni lo otro)» (1993: 12).

<sup>245</sup> Reestructuro una de las frases de Sylvia Molloy: «La *performance* del género es siempre proyecto desestabilizador» (2000: 818). Si en el primer capítulo me adscribía a los cuestionamientos de Nora Domínguez en torno al problema de la mujer como sujeto público, aquí tengo en cuenta el deseo de la primera de trabajar «(...) a partir del género más que en el género [...], articular no sólo la reflexión acerca del género sino (si se me permite el juego de palabras), la *re-flexión*, es decir, una nueva *flexión* en el texto cultural latinoamericano (en la totalidad de este texto, no en partes selectas) que permita leer de otra manera, de diversas otras maneras» (2000: 818).

subjetividad femenina. Su distinción entre el Edipo prima –primer Edipo freudiano que marcaría el deseo incestuoso común al niño o a la niña por el progenitor del sexo opuesto- y el Edipo bis –específico de la niña, pues introduce el cambio de objeto de deseo hacia el padre- plantea una fisura por la que se descubre que la particularidad femenina «(...) apunta la persistencia de «un lazo arcaico hija/madre» sobre la cual pivotaría una homosexualidad estructural en la mujer y una específica relación de la mujer con el falo» (Mattalía, 2003: 72).

Este es un matiz importante, pues cifra la permanente y primigenia identificación de la niña con la madre, sin la cual no sería posible comprender la desarticulación del sujeto unario, simbólico y enjuiciador, sometido a la ley del Padre, pero también al poder y a sus instituciones, ni sería explicable tampoco la ambigüedad de la fase fálica en la mujer. Es gracias a ella que la niña entra en contacto con la *chora* semiótica, experimentando, de un lado, una extrañeza con respecto al falo que «la conduce a la reactivación de experiencias sensoriales anteriores, relacionadas con el momento preedípico, de fusión con la madre» (Mattalía, 2003: 72); y del otro, una subversión del orden simbólico que la posiciona en el lugar de una negatividad, una actividad gracias a la cual sale del encierro de la función fálica para volver sobre ella, atacarla, agujerearla, pulverizarla, y demostrar así el carácter ilusorio sobre el que se fundamenta el lenguaje y la subjetividad.

Considero esta formulación importante, y más teniendo en cuenta que algunas de las críticas más contundentes al pensamiento kristeviano –eco de las propuestas de la crítica argentina que aquí reproduzco- han insistido en «(...) la trampa que supone identificar lo simbólico con la masculinidad y, si bien es cierto que formula un concepto de la feminidad como algo ajeno a la cultura tal como la conocemos, acaba repitiendo los estereotipos culturales ancestrales acerca de la mujer» (Tubert, 2001: 105). Podría ser si admitiéramos como válida una lectura superficial de sus textos. No obstante, un acercamiento más profundo nos revela el margen subversivo a partir del cual se nos permite pensar el sujeto como un producto lingüístico –simbólico, sometido a la ley de la predicación- que pugna por desviarse de la norma sabiéndose parte de ella. Por otro lado, pone el dedo en la llaga al problema de la sexuación, al comprender el gran esfuerzo que la mujer debe realizar para lograr «el pasaje al orden simbólico *al mismo*

tiempo que el pasaje a un objeto sexual de sexo distinto al del objeto materno primordial» (Kristeva, 1997: 32)<sup>246</sup>.

No se trata de una negación de la homosexualidad femenina ni de una defensa de la heterosexualidad como manifestación obligatoria, sino más bien de una insistencia en el poder representativo de la palabra. Geneviève Morel es, en este punto, bastante clarificadora: «No es hombre o mujer en cuanto sujeto, *salvo por un abuso del lenguaje*. Sólo se sexúa a través del significante mediante el cual se hace representar: ese sujeto vacío sólo tiene relación con el sexo por medio del significante y el lenguaje» (2002: 116; el subrayado es mío). Por eso, advertirá unas páginas más adelante, la sexuación es el tercer y último estadio de la definición sexual por parte de un sujeto hablante. Siendo el primero y el segundo los correspondientes a la anatomía y al discurso sexual, aquella tiene que ver con la elección –siempre problemática– de un sexo determinado<sup>247</sup>, lo que la convierte en el punto de partida de una serie de cuestiones que afectarán a la constitución del yo y del otro como sujetos y como objetos de deseo, de goce y de representación.

En efecto, es en este momento cuando se pone en evidencia la importancia que la función fálica tiene como pivote de la diferencia de los sexos<sup>248</sup> y de la ambigüedad sexual, no solo porque orienta la organización simbólica alrededor de las pulsiones, sino porque retoma las categorías masculino/femenino, y las emplaza en el universo dicotómico del todo/no-todo, real/imaginario, mente/cuerpo. Mientras en el hombre la sexuación girará alrededor de la articulación del «todo fálico» y de una existencia lógica y logocéntrica, en la mujer, en cambio, tendrá lugar el desarrollo de una lógica distinta en la que una negación referida al «todo fálico» implicará una desviación con respecto al objeto original. En otras palabras: su posición no tendrá que ver única y exclusivamente con la necesidad de «tener el falo», sino con la relación sutil que establecerá con el «ser el falo», es decir, con el juego de mascaradas que se inicia desde la asimilación de su rol.

---

<sup>246</sup> Una de las consecuencias de esta «elaboración gigantesca» -como unas líneas más abajo define a este tránsito- será la inclinación al duelo por el objeto perdido y a la melancolía, dos experiencias que tanto Alejandra Pizarnik como Armonía Somers reproducen en sus escritos. Más adelante volveré sobre ello.

<sup>247</sup> No obstante, no debe olvidarse que es en el segundo estadio, cuando el discurso del otro transmite al sujeto una posible interpretación de su sexo, donde se produce una primera elección: «inscribirse o no bajo el significante amo del discurso sexual, el falo» (Morel, 2002: 141).

<sup>248</sup> Y se podría añadir, junto a Geneviève Fraisse, que ésta es «(...) potencialmente productora de sujetos marcados por su identidad sexuada» (1996: 142), de manera que la rueda de interpretaciones seguiría rodando y ampliándose.

Siendo el objetivo del sujeto interpretar su goce, darle una unidad a través de un significante único que lo señale, podemos entender por qué, en el caso femenino,

[l]a experiencia de la catástrofe producida por el lado mortífero del goce femenino, más allá del falo, conduce a muchas mujeres a elaborar semblantes femeninos diversos por medio de los cuales denuncian la inconsistencia del semblante fálico: la dolorosa, la mujer sufriente, la llorona o la malediciente, la humorista mordaz, la cínica se anclan en este proceso formativo de la subjetividad femenina que oscila entre la ilusión y la desilusión de lo simbólico (Mattalía, 2003: 75)<sup>249</sup>

A ello habría que añadir que la vivencia de una bisexualidad psíquica –pues no solo se identifica con la madre sino que desea lo mismo que ella, el pene/falo paterno que posibilita la maternidad- se transformará en un drama cuando se inscriba sobre su propia carne, y ésta se retuerza, se rompa y se histerice, en una larga queja por la inadecuación entre el sentir –lo sensible, lo semiótico- y el decir –lo significante, lo simbólico-, y por las experiencias de vaciamiento y de partición físicas.

Ahora bien, no se olvide que la lógica de la mascarada traba también una identidad limítrofe, paradójica y excepcional, *más allá* del lenguaje, pero siempre e irremediablemente *en él y desde él*. En el espacio que abre la grieta producida en el seno del falo es donde acontece la reapropiación del cuerpo como emplazamiento femenino del goce. En otro orden, es cuando se da la revelación del vacío que subyace tras la lógica del semblante fálico, mostrando, así, la inoperancia de cualquier esencialismo: detrás de términos como *hombre* o *mujer* no hay más que una nada, o mejor, una construcción discursiva en la que se materializan paradigmas, modelos socio-culturales y relaciones de poder. En las originales palabras de Joan W. Scott: «(...) son al mismo tiempo categorías vacías y rebosantes. Vacías porque carecen de un significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas» (1990: 55).

Cuando el feminismo de los años ochenta y noventa vuelva sobre el problema, el foco de interés se desplazará hacia estas últimas cuestiones, en un intento por

---

<sup>249</sup> No quiero dejar de insistir en la polisemia del concepto, y mucho menos en un trabajo donde su representación articula el quehacer ex-céntrico de los dos modelos aquí analizados. En este sentido, pienso que la lectura psicoanalítica de Geneviève Morel –cuyo punto de partida es, cabe decirlo, Jacques Lacan y su definición éxtima del goce como el Otro que engendra lo Uno y que se encarna como ser sexuado a través del predicado- puede completarse con una de las primeras lecturas kristevianas, reproducida ya al inicio de este trabajo: en la medida en que el goce es aquello que permite el enfrentamiento del hombre con sus propios límites, es también lo que favorece el despertar «(...) de todo lo que pone a prueba la posibilidad del sentido unitario (la pulsión, lo femenino, lo innombrable, la destrucción, la psicosis, etcétera)» (Kristeva, 1999: 24).

desentrañar sus condiciones de posibilidad<sup>250</sup>. Surge entonces todo un campo teórico en el que las categorías de sexo y género van a sufrir un doble movimiento de desarticulación y reestructuración, fundamental para comprender su evolución y la de aquellos patrones que, desde una variada red de relaciones y convenciones, han establecido una pauta de diferenciación u oposición: se empieza a distinguir lo biológico de lo cultural, y al mismo tiempo se separa la concepción sexuada del cuerpo –su naturalización– de los códigos representacionales que señalan lo masculino y lo femenino como marcas de identidad. Como bien ha sabido resumir Nuria Girona Fibla en su estudio de reciente aparición:

el término género se introdujo en primera instancia como arma de combate en una discusión entre el determinismo y la construcción social de la diferencia; la diferencia entre sexo y género abría un espacio entre naturaleza y cultura que permitía interrogarse sobre cómo en distintas sociedades se constituía lo masculino y lo femenino, y esta distinción permitió al feminismo desenmascarar su condición *generada* (fabricada, diseñada, arbitrada) por la cultura. De ella se sirvió la crítica para intervenir en los discursos sobre el cuerpo y politizar los signos de la definición sexual (2008: 89)

Se retoma la noción de *mujer* para colectivizarla, contextualizarla en un aparato histórico y situarla en un entramado en el que interactúe con modalidades raciales, étnicas, de clase y de región. Judith Butler (1999: 30) cree que solo así es posible devolverle a la noción de identidad el carácter complejo y paradójico que la especificidad y el esencialismo de la división masculino/femenino habrían borrado. De acuerdo con ella, es necesario deshacer la distinción natural entre el sexo y el género, sobre todo si consideramos que este último es el medio discursivo-cultural a través del cual el primero se fija como anterior al discurso, constituyéndose como «una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura» (Butler, 1999: 35). Desde esta perspectiva, el sexo podrá entenderse como una categoría dotada de género, mientras que este último podrá ser redefinido como un acto que pone en escena identidades aprendidas y reglamentadas, pero nunca preexistentes a ellas mismas.

---

<sup>250</sup> Como explican Neus Carbonell y Meri Torras en la introducción de su recopilación *Feminismos literarios*: «(...) el feminismo es una teoría sobre la diferencia sexual, sobre sus efectos y sus múltiples contradicciones. Una de las primeras tareas del feminismo ha sido demostrar la falacia de la naturalización de la categoría sexo. Por eso, a partir de las ciencias sociales, se encunó el término *género*, para distinguir una categoría biológica de una construcción social e histórica» (1999: 8). A ello se referirán los trabajos de Judith Butler que releen el concepto desde una perspectiva performativa, los de Joan W. Scott que historian la experiencia en su carácter más político, las reivindicaciones de una lectura politizada de Diana Fuss o incluso las reflexiones en torno a la articulación de una conciencia del sujeto subalterno de Gayatri Chakravorty Spivak. No obstante, dados los intereses de este capítulo, aquí solo me centraré en las dos primeras.

Así pues, retomando las últimas palabras de Judith Butler acerca de la idea de relieve, de espacio, de superficie *sobre la cual* –y sigo aquí el resaltado propuesto por ella- se inscriben los trazos de una *performance* que no parece tener principio ni fin y que ha de afectar, principalmente, la formación de los cuerpos y su diferencia sexual (Butler, 2005: 18), y aceptado que el lenguaje es performativo<sup>251</sup> y autorreferencial y que su sola enunciación bombardea la barra que separa el decir del hacer, se puede pensar que el sexo –el cuerpo sexuado-, como el género, no solo es aquello que antecede al lenguaje sino su efecto y, como tal, el producto de una repetición desestabilizadora:

Como en otros dramas sociales rituales, la acción de género requiere una actuación *repetida*, la cual consiste en volver a realizar y a experimentar un conjunto de significados ya establecidos socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. Aunque haya cuerpos individuales que llevan a cabo estas significaciones al estilizarse en modos de género, esta “acción” es pública (2001: 171)

Al impugnar el carácter reificado del género, la norteamericana evidencia el componente fantasmático que subyace en su determinación, pero también en la de cualquier construcción identitaria. En otras palabras: «permite considerar hasta dónde [el sujeto] está dispuesto a llevar la actuación de su identidad, cómo compromete su cuerpo en ella, cuánto la cree, qué tanto de su deseo asoma, con qué lo confronta personal y socialmente, qué muestra y qué oculta, cuánto hay de elección y cu[á]nto de coacción» (Girona, 2008: 94). Y sin embargo, el reclamo de una «forma mundana» que coloque las acciones de género en la dinámica carnavalesca del disfraz y del todo vale parecen restar poder subversivo a su teoría, puesto que, como una vez más señala Nuria Girona Fibla, «ni todos los disfraces son posibles, ni todos subversivos, ni a ellos se accede con igual facilidad ni estoy segura de hasta qué punto se puede cambiar de disfraz» (2008: 95).

El problema, no obstante, surge cuando la definición constructiva es sustituida por otra más descriptiva: asumiendo que no todas las fórmulas identitarias responden a modelos de dominación y resistencia, y descubriendo las contradicciones inherentes a la

---

<sup>251</sup> Así lo explica la autora: «la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese *poder reiterativo del discurso* para producir los fenómenos que regula e impone» (Butler, 2005: 19). Y subrayo la idea del poder repetitivo del discurso para acentuar el carácter regulador que afecta a la producción de un lenguaje y de un sistema de comunicación cuya función es controlar y preestablecer cuerpos, subjetividades e identidades. La deuda con Gilles Deleuze y Michel Foucault es, al respecto, evidente.



instancia jerarquizadora del mismo<sup>252</sup>, el concepto va perdiendo la fuerza crítica y el peso político que hasta entonces se le pretendía otorgar y se convierte en un mero comodín que tanto sirve para reemplazar el concepto de «sexo» como el de «mujeres». Así lo explicaba Joan W. Scott en un artículo pionero de 1985:

En su acepción reciente más simple, “género” es sinónimo de “mujeres”. En los últimos años, cierto número de libros y artículos cuya materia es la historia de las mujeres, sustituyeron en sus títulos “mujeres” por “género”. En algunos casos, esta acepción, aunque se refiera vagamente a ciertos conceptos analíticos se relaciona realmente con la acogida política del tema. En esas ocasiones, el empleo de “género” trata de subrayar la seriedad académica de una obra, porque “género” suena más neutral y objetivo que “mujeres”. “Género” parece ajustarse a la terminología científica de las ciencias sociales y se desmarca así de la (supuestamente estridente) política del feminismo. En esta acepción, “género” no comporta una declaración necesaria de desigualdad o de poder, ni nombra al bando (hasta entonces invisible) oprimido. Mientras que el término “historia de las mujeres” proclama su política al afirmar (contrariamente a la práctica habitual) que las mujeres son sujetos históricos válidos, “género” incluye a las mujeres sin nombrarlas y así parece no plantear amenazas críticas. Este uso de “género” es una faceta de lo que podría llamarse la búsqueda de la legitimidad académica por parte de las estudiosas feministas en la década de 1980 (1990: 27-28)

Llegados hasta aquí, creo que es importante recalcar brevemente en el punto y aparte que supone la contribución de Teresa de Lauretis al problema. Observando las consecuencias negativas a las que daba lugar la asimilación del género a la diferencia sexual<sup>253</sup> y partiendo de la noción foucaultiana de «tecnología de sexo», acuñó la de «tecnología de género» para demostrar que «(...) el género no es sexo, estado de naturaleza, sino la representación de cada individuo en los términos de una relación social particular que preexiste al individuo y está fundada sobre la oposición *conceptual* y rígida (estructural) de dos sexos biológicos» (2000: 38). La afirmación es sumamente interesante, puesto que aleja al género de los sistemas privados de reproducción y

---

<sup>252</sup> «si el género remite a una construcción social, parece lógico suponer que la construcción de la feminidad y de la masculinidad resultan homólogas, lo cual vuelve a contradecir la connotación política con la que surgió este término, que verificaba cabalmente la desproporción entre una y otra» (Girona, 2008: 89-90).

<sup>253</sup> Pues ésta contiene en sí misma dos limitaciones que le parecen fundamentales (2000: 34): de un lado, impone la universalización de las categorías hombre / mujer, «haciendo muy difícil, si no imposible, articular las diferencias de las mujeres de la Mujer, esto es, las diferencias entre las mujeres y, quizás más concretamente, las diferencias *internas a las mujeres*»; del otro, encierra lo que ella denomina «(...) el potencial epistemológico radical del pensamiento feminista» en las constricciones propias del lenguaje patriarcal, dejando afuera otras maneras de afrontar la cuestión de un sujeto múltiple y contradictorio.

procreación, y lo resignifica en los márgenes de una ideología determinada por las fuerzas de intercambio económico y por las relaciones de producción.

Esto le permite avanzar un paso más con respecto a la teoría de la que es deudora y recuperar el revés que el propio concepto encierra, a saber: la fuerte tensión entre lo social y lo individual, entre la representación y la autorrepresentación y, por qué no, entre lo que circula dentro de los parámetros aceptados de la normalidad y lo que, por el contrario, discurre por los territorios marginales de lo desconocido –aunque no por ello menos existente. Por eso, hacia el final de «La tecnología del género» (1987), se justificará:

El movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica que yo propongo como característico del sujeto del feminismo es un movimiento alterno, un ir y venir entre la representación del género (en su marco de referencia androcéntrico) y lo que la representación excluye, o mejor dicho convierte en irrepresentable. Es un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que nos ofrecen los discursos hegemónicos y el fuera de campo, el otro lugar de estos discursos: esos otros espacios discursivos y sociales que existen, desde que las prácticas feministas los ha[n] (re)construido, al margen o “entre las líneas” de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en las contra-prácticas y en nuevas formas de relaciones sociales. Estos dos tipos de espacio no se contraponen ni se suceden en una cadena de significados, sino que coexisten, concomitantes y en contradicción. El movimiento que existe entre ellos no es, por tanto, el de una dialéctica, una integración, una combinatoria o de la *différance*, sino que se trata de la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía (2000: 63)

Una «tensión de la contradicción» y, lo que me parece más importante, «un movimiento alterno», el género adquiere las características de una estructura rizomática que, en su devenir, conecta dos realidades aparentemente enfrentadas: la de un discurso hegemónico que suspende las significaciones del concepto en los límites de su función social –pues, como tal, pone de manifiesto «la relación de pertenencia a una clase, a un grupo, a una categoría» (Lauretis, 2000: 37)- y la de una práctica cotidiana que lo requiere en su calidad *aparte* y a contra-corriente. Es más: en tanto que expresión máxima de un rizoma, cumple con los cuatro caracteres que, según Gilles Deleuze y Félix Guattari, forman parte de su constitución:

1º y 2º.- Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo [...] 3º.- Principio de multiplicidad [...] 4º.- Principio de ruptura asignificante: contra los cortes demasiado significantes que

separan las estructuras, o atraviesan una [...]. Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad desde las que es estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc; pero también líneas de desterritorialización por las que se escapa sin cesar. *Hay ruptura en el rizoma cada vez que líneas segmentarias explotan en una línea de fuga, pero la línea de fuga forma parte del rizoma* (1977: 16-24; el subrayado es mío)

Solo aceptando que el género se ve cruzado constantemente por varias lecturas, interpretaciones e incluso ideologías, y que todas ellas forman parte de su complejidad, se comprenderá mejor el uso que pretendo darle en estas páginas: es a través de él que trazo un vínculo entre la argentina y la uruguayana –mujeres y escritoras, pero sobre todo funambulistas del límite- y es también por medio de él que recupero la pluralidad de sus textos y los enfrento en una suerte de juego especular que me permite ver lo que descansa más allá de su propia naturaleza diarística o novelística. Por otro lado, es gracias a la diversidad del término que puedo esbozar distintos recorridos analíticos, al tiempo que subrayo aquellas grietas por las que ambas crisan la significación del mismo.

Una última vuelta de tuerca se me impone entonces: ¿no es posible entrever en la definición scottiana del término una crítica implícita a aquellas lecturas feministas que, como en el caso apuntado por Judith Butler, refieren un desplazamiento inevitable del cuerpo individual a la acción pública y, en consecuencia, una reiteración –aunque subversiva- del binomio clásico hombre / mujer sobre el que se constituye la figura subjetiva? Cuando la norteamericana anota: «de hecho, la actuación se efectúa con el objetivo estratégico de mantener el género dentro de su marco binario, aunque no puede considerarse que tal objetivo sea atribuible a un sujeto, sino, más bien, que funda y consolida al sujeto» (2001: 171), sigue insistiendo en el orden polarizador y se olvida de que la cantidad de cruzamientos, ramificaciones y contra-caras que pueblan el universo actual –*drag-queens*, travestidos, transexuales, marimachos, incluso hermafroditas, mujeres excesivamente operadas, metrosexuales- lo convierten en una instancia de ruptura obsoleta y desvirtuada<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Si a esto se añade el juego ambiguo que desde los medios de comunicación se hace de sus «acciones públicas» -por llamar de alguna manera al circo del que acaban formando parte- el problema se intensifica. Piénsese, por ejemplo, en ciertos programas televisivos y en la manipulación que llevan a cabo: se los presenta como seres «anormales» y se les vende la ilusión de que haciendo público su «caso» entrarán en el preciado reino de la «normalidad». Esto provoca una desorientación en el participante y en el telespectador, quienes de esta manera pierden sus facultades críticas y enjuiciadoras.

Este es, no obstante, el punto de partida de las reivindicaciones de Teresa de Lauretis, y el lugar desde el que quiero enfrentar el presente estudio sobre Alejandra Pizarnik y Armonía Somers: en tanto que sujetos femeninos *generados* en la experiencia de sus relaciones socioculturales y económicas, ponen de manifiesto el (des)pliegue que conecta su vivencia individual –ser mujer escritora- con una forma más general –ser mujer escritora en la Latinoamérica del siglo XX. Y lo hacen destapando una zona de coincidencias extrañas entre el género, el uso desviado que se le da a esta palabra y el valor metatextual que este mismo uso adquiere en un contexto de re-vuelta. No se olvide que en su calidad rizomática también está estrechamente vinculado a la reinterpretación kristeviana del goce como travesía, por lo que su presencia no solo activará el aspecto conjurador y retroactivo del discurso literario, sino que lo enriquecerá con una marca en femenino que crispará viejas estructuras y desdibujará arcaicas divisiones.

Así pues, si en el segundo capítulo proponía cambiar la perspectiva y entender que lo que determina el ejercicio escritural femenino es, ante todo, la posibilidad de cuestionar la imposición ontológica que, desde la mirada predominantemente masculina, la sitúa en el centro de la falta y el reflejo, cierro el círculo iniciado en esas primeras páginas subrayando el peso estratégico que el género, el goce y todo lo que se deriva de ambos, tienen en el resultado positivo del gesto.

## **5.2.- Ser mujer, materia escrita y escriturable**

*Más que de cuerpo sexuado es posible tal vez hablar de un cuerpo erótico cuyo aire dionisiaco es desvelado por lo femenino, porque lo femenino está en la posición justa para permitir la liberación de los vínculos que unen el hablar con el existir, Patrizia Calefato: «Génesis del sentido y horizonte de lo femenino»*

Hay en esta breve cita de la italiana dos buenas ideas para dar comienzo a la reflexión: en primer lugar, porque se inscribe en la línea interpretativa que potencia la relación discurso femenino-existencia o, lo que es lo mismo, habla femenina-experiencia. En segundo lugar, porque recalca en el consabido binomio cuerpo sexuado-mujer y lo subvierte proponiendo sustituir el inefable adjetivo por uno más concreto, aunque no por ello menos problemático. Y es que afirmar que *lo femenino* –neutro, indefinido, etéreo, poco tangible pues, discutible- es una estimulación del estado dionisiaco del cuerpo, de su erotismo, implica generar una particular cadena de

significaciones: si se asume que la mujer es puro cuerpo, es factible concluir que a ella le *corresponde*<sup>255</sup> experimentar en sus carnes la potencia revulsiva de un erotismo que oscila entre la vida más orgánica, animal y extrema, y la muerte más descompuesta y anuladora.

Ahora bien: ¿por qué «ser mujer» presupone «ser cuerpo»? Es más: en un contexto de escritura literaria como el de este trabajo, ¿qué significa «ser cuerpo»? En otras palabras: ¿cómo verter sobre la página en blanco este mismo cuerpo, pero erotizado y emplazado en una dinámica dionisiaca de pasión y muerte? Si, como afirmaba Judith Butler, el cuerpo es materia escribible, pues él mismo es el resultado de un proceso de materialización que «*se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia*» (2005: 28), podemos empezar considerando el cuerpo como un texto liminar, surcado por las marcas de un sexo y, en mayor medida, de un género que, en su travesía, van dibujando los restos de una exclusión, de un afuera que es, paradójicamente, un adentro constitutivo del sujeto. Atendiendo a la premisa de Andrea Ostrov (2004: 22) de responder una de las preguntas más antiguas sobre la sexualización del texto como una textualización del sexo, sostengo que sexualidad y textualidad tejen un *continuum* en el que chocan, se retroalimentan y se entrelazan, para no desatarse jamás.

Por todo ello, recuperando la teoría del semblante y pensando el sexo, el género y el cuerpo como retóricas, se puede deducir que «ser mujer» es ser el papel en blanco sobre el que se escriben y describen rostros, formas, sentimientos, tensiones, heridas propias y ajenas, individuales y sociales. Tal como opina Nuria Girona, todo se reduce al signo, a la representación de lo que denomina «*la falsilla “ser mujer”*» y a su reapropiación por parte de las mujeres «para fabricarse un “ser” para parecer “ser lo que no es”» (2001: 127), en el sentido ontológico del verbo. Además, hablar de la mujer como materia que, pese a haber sido escrita, vuelve una y otra vez sobre sí misma para reescribirse, supone, por un lado, aceptar la importancia de la mirada —la suya y la del otro— como elemento articulador y, por el otro, tomar conciencia del dificultoso trabajo de aceptación de un medio, el lenguaje, que le ha sido negado y prohibido.

En este sentido, es bastante aclaradora la tesis principal del ensayo de Eleonora Cróquer sobre las escrituras mal-dicientes de Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa: en ciertos textos producidos por mujeres se observa repetidamente «(...) una

---

<sup>255</sup> Porque representa, porque a ella se le asigna metafóricamente esta rueda de identificaciones.

*estratégica lucha* por la palabra, pero también por pronunciar *una palabra* que está *desviada* de la norma» (2000b: 33), es decir, por buscar nuevos modos de enfrentar la comunicación con un otro que se amplía incluso a un yo transformado en tú y, al mismo tiempo, dar entrada a una desestabilización de lo simbólico y del imaginario masculino. Esto hizo que muchas de ellas –comenzando por la primera de todas, Sor Juana Inés de la Cruz<sup>256</sup>– pusieran en práctica un tipo de discurso fundamentado en el interlineado o, en palabras de la chilena, en el «[d]ecir en otra dirección, decir de manera equivocada, decir incorrectamente, mal-decir; o bien des-decir, contradecir, decir en contra...» (2000b: 32).

En otro orden, provocó que lo hicieran desde una posición-mujer que aceptaría el rol impuesto y trataría de invertirlo desde distintos flancos: o bien haciendo emerger en lo simbólico esa «(...) expresión enigmática (un *decir-incorrecto* que violenta la función comunicativa del lenguaje) como lugar a través del cual se revelan enigmas (un *decir-lo-prohibido* que deja al descubierto una falta que debía permanecer oculta [...])» (2000b: 44), o bien sirviéndose de la variedad de registros que ofrece la experiencia semiótica: desde la construcción hilada de un tejido, hasta la sintomatología de un cuerpo histérico o la ruptura del mismo después de ser atravesado por la revelación misteriosa, pasando por la convulsión orgiástica de una vivencia erótica, o bien problematizando una dificultosa –que no imposible– conexión entre ambas a través del despertar rizomático de su propia condición genérica.

Es en este tercer espacio donde se sitúa la potencia subversiva de los sujetos pizarnikiano y somersiano y donde se manifiesta, también, la responsabilidad de unos textos que «(...) *devienen tránsito*, recorrido a lo largo de umbrales que anuncian nuevos umbrales, desplazamiento hacia un más allá de lo imaginario, privilegio de lo intersticial y lo obsceno, ritmo sinuoso del desvío y goce prolongado en la repetida experiencia de la inconclusión que corroe y socava la hegemonía de un “yo” rector y

---

<sup>256</sup> De hecho, continuando con la especificidad geográfica del trabajo apuntada en el segundo capítulo, no está de más reiterar el papel pionero que ésta tiene en el continente hispanoamericano: «Tales *posiciones* manifiestas –posiciones todas que insisten en lo prohibido, lo marginal, lo salvaje– no son, por supuesto, inéditas. Ellas parecen continuar una *tradicción* de disidencias que, en América Latina (atendiéndonos al archivo por todos conocido, y en gran medida canónico) fundó Sor Juana con el acto *dia-bólico* de firmar con sangre su claudicación al orden de la palabra institucionalizada, y que continuaron mujeres que, habiendo tenido acceso a la palabra pública (a la *publicación*), se hicieron cargo del imaginario misógino que ponía en la boca de *mujeres-monstruosas* una expresión que, en lugar de edificar, devasta. Ellas convirtieron sus escrituras en perturbadores escenarios deseantes, en superficies privilegiadas para la *exhibición* de lo *obsceno*, para la *puesta en acto* de su diferencia» (2000b: 40). Aprovecho para señalar aquí la deuda de algunos de los apartados siguientes con este texto de Eleonora Cróquer, en especial con esta mención al gesto diabólico que ella recupera de Michel de Certeau y sobre el cual insistiré más adelante.

absoluto» (Cróquer, 2000b: 55; el subrayado es mío). Se trata de dos mujeres, de dos escritoras, pero muy especialmente de una multiplicidad de rostros y lenguajes que tratan de dar cuerpo al vacío, puesto que, como ya esbozara Sonia Mattalía:

La femineidad tiene estructura de velo, es una ficción *realista* –en el sentido de verosímil congruente–, sirve para recubrir el agujero de un goce más allá de lo representable. Pero su verdad es velar la nada, la falta de ser de todo sujeto; no solo en el sentido de cubrir, tapar, sino también en el de *velar* como acción de proteger, cuidar, sostener lo que no existe, *velar a un muerto*, por ejemplo (2003: 84)<sup>257</sup>

Autobiografía y género, género y autobiografía, ambos discursos remedan la metáfora del velo que, aun cubriendo y enmascarando el vacío, continuamente lo grita y lo convoca. Por eso también, según Patrizia Calefato, lo femenino *desvela* el aire dionisiaco del cuerpo erótico, puesto que descubre la alteridad latente en el revés de toda piel y deja de velar al muerto que descansa en el origen de todo sujeto. En otro orden, permite esa «(...) afirmación religiosa de la vida, de la vida entera, de la cual no se niega ni excluye nada» que, en palabras de Friedrich Nietzsche (1986: 176), constituye el ideal de la existencia.

«Dioniso, dios del vino y de la inspiración» (Grimal, 2000: 141), pero sobre todo, dios afirmativo y afirmador, para quien la vida no debe ser justificada ni redimida, sino simplemente vivida en su riqueza trágica. No es de extrañar, pues, que a lo largo de sus cuadernos Alejandra Pizarnik no escape a un sentimiento de sexualidad conflictiva, ni que decida grabar en él las señas de una doble disputa. En primer lugar, con la dialéctica de su materialidad, consecuencia, como en Antonin Artaud, de dos escrituras que rechinan: «Siento que desaparecieron mis órganos, vísceras, sangre, etc. Y únicamente hay cuerdas de colores que permanecen tensas. A ratos, alguien las tañe y ellas se mueven eléctricamente nerviosas y producen un sonido chirriante» (2003a: 62). En segundo lugar, con su individualidad femenina, construida a partir de una interesante lógica de la negación que infringe la ley de la mascarada y la descubre:

La ropa femenina es muy molesta –escribe al poco de comenzar sus cuadernos–. ¡Tan ceñida e incómoda! No hay libertad para moverse, para correr, para nada. El hombre más humilde camina y parece el rey del universo. La mujer más ataviada camina y semeja un objeto que se utiliza los domingos. Además hay leyes para la velocidad del

---

<sup>257</sup> No en vano, la voz narradora de «Las mujeres se pintan», de Ana María Shúa, bromeará: «Las mujeres se pintan antes de la noche. Se pintan los ojos, la nariz, los brazos, el hueco poplíteo, los dedos de los pies. Se pintan con maquillajes importados, con témperas, con lápices de fibra. En el alba, ya no están. A lo largo de la noche y de los hombres, se van borrando» (2009: 287).

paso. Si yo camino lentamente, mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. Me siguen, me hablan o me miran con asombro y reproche. Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un «fin» [sic]) o una loca o una extravagante. Si ocurre algo, alguna aglomeración o un choque, y me acerco, compruebo que no hay una sola mujer. Hombres. Nada más que hombres (2003a: 58)

Más preocupada por «(...) la indagación en las profundidades de mis personajes arquetípicos» (Risso, 1990: 277) para entender mejor la complejidad del ser humano, Armonía Somers intenta liberar a la mujer del costreñimiento mitológico al que la someten la mirada masculina y la impostura del rol social mediante la construcción de una serie de cuerpos marcados por sus excesos. Esto hará que Rebeca Linke sea «(...) la vagabunda desnuda» (s.a.<sup>1</sup>: 55) que hace estallar los fundamentos socioculturales de una comunidad campestre, que Laura Kadisja Hassan experimente «(...) precisamente lo que se me tenía prohibido, sentir mi cuerpo como algo que me pertenecía y cuyas vibraciones se iban a producir a mi absoluto antojo» (s.a.<sup>2</sup>: 28) o que Sembrando Flores pueda constituirse en «(...) *promesa de vida*» (Nietzsche, 1986: 177)<sup>258</sup> al renacer continuamente tras cada uno de los descuartizamientos a los que la somete su enfermedad: «quedaré dividida en dos en el quirófano, y si realmente llegan a tener la oportunidad de hacerlo me coserán luego con la cara para atrás y el pelo hacia delante, *eso sería la perfección de lo monstruoso, una última esperanza de conquista*» (1988: 162-163; el subrayado es mío). Partida en dos, oscilante entre dos versiones de sí misma –pues «[e]l hecho de la cara vuelta corría por cuenta de su absoluta responsabilidad: girar hacia el pasado tiene sus riesgos, y la nuca frontal le había sido impuesta por las circunstancias» (1988: 301)-, su única salida es esta «perfección de lo monstruoso» en la que el cuerpo deviene arma ambigua de poder y muerte.

De un sonido chirriante a una división, de una individualidad celosa de serlo a una que busca trascender(se) en la esfera de una humanidad completa<sup>259</sup>, tanto la argentina como la uruguaya ejercen un posicionamiento desde la escritura y, muy especialmente, desde el cuerpo: siendo la primera la imagen de una (in)tensa lucha –con

<sup>258</sup> Se trata de una de las ideas más significativas del filósofo alemán: por oposición al dolor del cristianismo y a su manera de entender la vida como redención y negación –pues el paraíso acontece después-, «Dioniso descuartizado es una *promesa de vida*: renacerá eternamente y retornará del fondo de la descomposición» (Nietzsche, 1986: 177). Si me detengo en este punto es porque creo que en sus textos la huella nietzscheana es mucho más profunda que en los de la argentina.

<sup>259</sup> No se olvide que la uruguaya llegó a autodefinirse como «alguien que no tiene miedo de presentar a sus criaturas todas enteras, y eso es todo» (Campodónico, 1990: 237).



el lenguaje, consigo mismas, con el otro-, es el segundo el que mejor ejemplifica el puente tendido, puesto que ambas trabarán la singularidad de sus sujetos en el esbozo de un cuerpo territorialmente complejo, que afectará tanto al lenguaje como al sujeto, y sobre el que se tatuarán una serie de procesos que lo metamorfosearán hasta el infinito. Entre ellos, destacaré dos de especial interés para la constitución de un lenguaje *hecho* cuerpo que, al mismo tiempo, facilite la proyección de un lenguaje *del* cuerpo, a saber: un erotismo que lo trasforma en materia orgánica de vida y muerte y un misticismo que lo (re)codifica en los límites de lo simbólico<sup>260</sup>.

### **5.3.- Una entre un millón: hacia un nuevo sujeto corporal**

*¿Qué ocurriría si a la mujer se le metiera en la cabeza trabajar de dactilógrafa en una oficina? Dejaría a sus hijos en manos mercenarias, abandonaría los quehaceres domésticos, abandonaría a su marido, puesto que no le quedaría tiempo para velar por su bienestar material. Por añadidura se expondría a tentaciones... El magistrado parecía creer que una oficina era un hervidero de peligros –el jefe, los empleados masculinos de todo grado- para una mujer decidida a ganarse la vida, Victoria Ocampo: Virginia Woolf en su diario*

Es conocida la actitud de denuncia explícita que, a lo largo de los años y a través de sus incontables escritos, esgrimió Victoria Ocampo a propósito del estado de la mujer en la Argentina del siglo XX. Fundadora en 1936 de la Unión Argentina de Mujeres junto a María Rosa Oliver y Susana Larguía, sus textos pronto se convirtieron en el lugar predilecto para arreciar en sus críticas, tal como demuestra la cita que he escogido para encabezar este apartado: escrita en una de las notas a pie de página<sup>261</sup> de su libro conmemorativo sobre Virginia Woolf, relata, no sin cierto sarcasmo e ironía, los encontronazos que hubo de experimentar con la clase dirigente del país a resultas de

---

<sup>260</sup> Aunque mi intención es generar una lectura específica de cada uno de ellos, soy consciente del estrecho nexo que las une. Tal como Michel de Certeau señalara en su momento: «Al mismo tiempo que la mística se desarrolla y después decae en la Europa moderna, aparece una erótica. No se trata de una simple coincidencia. Las dos se refieren a la “nostalgia” que responde a la desaparición progresiva de Dios como único objeto de amor. También son los efectos de una separación. A pesar de todos los inventos y conquistas que han marcado a este Occidente de lo único (la caída del antiguo Sol del universo estableció al Occidente moderno), a pesar de la multiplicación de artes que permiten jugar con presencias que ya desaparecen, a pesar del reemplazo del Faltante por una serie indefinida de producciones efímeras, el fantasma de lo único regresa siempre» (1993: 14).

<sup>261</sup> Lo que no obsta para que el relato se descubra muy significativo del proceder de la argentina, así como de los distintos frentes que tocó: el acceso al trabajo, la defensa de los hijos fruto de un adulterio o la conciencia de clase (Ocampo, s.a.: 36-40).

una reforma del Código Civil que todavía en 1935 reservaba a la mujer el destino de los menores o los incapacitados mentalmente.

Menos combativa en sus referencias y, si cabe, más literaria, Norah Lange retrató más bien el imaginario femenino del momento con representaciones tan convencionales como la de Irene amamantando a su hermano –«Sentada sobre la cama, en una actitud de sacrificio y de misterio, Irene mantenía a Eduardito entre sus brazos. El camión desabrochado descubría su pecho desnudo» (Lange, 2005: 402)-, o la de Marta escondiendo sus trucos de belleza –«Algunas hojas dobladas señalaban una receta que consistía en salir, desnuda, en una noche de luna llena. Bastaba hallarse algunos minutos en contacto completo con su luz fría, para lograr una seducción irresistible. Era evidente que, al sumergirse tres veces consecutivas en ese baño de luna, ella esperaba intensificar su efecto» (Lange, 2005: 512). Vinculada, como Victoria Ocampo, a la alta aristocracia de la Argentina de principios de siglo, pero comprometida con su quehacer de literata, su gesto siempre se enmarcó en el ámbito de la creación, de la mascarada y de la invención.

A la cola de ambas, Alejandra Pizarnik bosqueja un breve pero sentido recorrido por las distintas manifestaciones femeninas de su época, a las que siempre encaró desde una perspectiva especular y problemática. Como ya adelanté en otro lugar (Calafell, 2007: 13-15), su entrada a ese espacio de renunciadas que es la escritura, asegura su pertenencia a un universo anónimo de reducciones y convencionalismos del que pugnará por singularizarse a través de una desarticulación corporal en la que desaparecerán las marcas de sexo y de género, y donde se desdibujarán las fronteras que separan el adentro del afuera. Entendiendo a las mujeres como un espejo que le devuelve una imagen deformada de sí misma –«Una mujer *tiene que ser* hermosa. Y yo soy fea» (2003a: 141)<sup>262</sup>-, en varias ocasiones las observa y las describe, oscilando siempre entre la atracción, el desprecio, la burla o la aparente indiferencia:

A la tarde vinieron L. y G. L. me dio la medida de mi enorme diferencia con las demás muchachas de mi edad. Habló de la necesidad de rebelarse contra esas instituciones llamadas «novio» y «casamiento». Yo la miraba con asombro. Para mí ya no existen –si es que alguna vez existieron- esas cuestiones. Ni rebeldía ni aceptación. Nada<sup>263</sup>.

---

<sup>262</sup> El subrayado es mío, y con él quiero explicitar lo que me parece un camino compartido por estas tres escritoras tan distintas y a la vez con tantos puntos en contacto. Declarar sin embudos que una mujer «tiene que ser» y oponer a esta idea la particularidad del yo, supone reformular la falsilla del «deber ser».

<sup>263</sup> Esta «Nada» con la que cierra el párrafo me parece bastante significativa, no tanto por la reafirmación implícita de un alejamiento de la realidad, sino por lo que tiene de subversivo. A pesar de

No obstante, me gustaría casarme, por el solo hecho de experimentar un estado tan famoso (2003a: 154)

En una evolución que recuerda el caso de Norah Lange, su mirada se transforma para delinear el rastro de una extrañeza: la de ser una mujer *otra* que, enclavada en territorio de nadie, construye un tercer espacio en el que será posible entrever la rúbrica de una excepcionalidad: «Y aún ahora me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. Es más, todo me parece absurdo: tener un empleo, estudiar, ir a reuniones, etc. Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional» (2003a: 163).

Una vida excepcional, es decir, un cuerpo excepcional. Porque si algo se individualizará en estas páginas es el cuerpo, línea de fuga por la que también algunos de los personajes femeninos de Armonía Somers intentarán desviarse de las dicotomías sociales -¿madres o esposas?-, culturales -¿vírgenes o pecadoras?- y económicas -¿moneda de cambio o esclavas?- que pautan la construcción de un sujeto femenino incompleto, frágil, manipulable y alienado. No en vano, escribía Ana María Rodríguez-Villamil, «(...) la búsqueda de una identidad femenina pasa a través de la recuperación del cuerpo, negado por una concepción tradicional, y la idea de que la mujer ha sido víctima de un desposeimiento, al igual que otros grupos humanos, cuya identidad es negada por la sociedad» (1990: 70).

Un buen comienzo es el que propone la desnuda Rebeca Linke tras la decapitación inicial, puesto que pone en jaque a todas aquellas que, al contrario de ella, se han visto obligadas a seguir el modelo tradicional:

*La cambian* por la otra, sencillamente. *La humillan* antes, recordándole su gastada realidad de labradora, madre de dos niños. *Exigen*, mejor dicho, que ella descubra todo eso sin mostrarlo, y se tienda como una odalisca en el lecho, el mismo lecho con olor a las manzanas con que acostumbra a perfumar el ropero, para *forzarla* luego quién sabe a qué, con rubores que no podrá mostrar a la luz apagada [...]. La hembra desnuda ha invadido la sangre de ese ser que la está manejando sin consulta. Y la intimidad de todos los demás ha de estar también llena de lo mismo, un retorno a algo con tantos

---

que la escritora rechaza cualquier ademán, ya sea de rebelión ya de sumisión, lo cierto es que su gesto de negar rotundamente las instituciones que atan a la mujer y la esclavizan es, en sí mismo, un gesto de revuelta que debe ser tenido en cuenta, sobre todo a la luz de declaraciones como la que sigue: «Me congratulo de mi renuncia matrimonial. Pero me gustaría tener como ella [la hermana de un conocido] una experiencia tan interesante. Mi fervor desaparece enseguida. ¡Hay tanto que leer y escribir!» (46). La opción es tan clara como el modelo que la precede, pues ¿no es su rechazo al matrimonio en virtud de una práctica libre de la escritura equiparable a la negación de Sor Juana Inés de la Cruz primero y de una Victoria Ocampo divorciada y jamás vuelta a casar, después?

nombres como temperamentos, y que parecía haber muerto en la sencilla vida de siempre (s.a.<sup>1</sup>: 45; los subrayados son míos)

Víctima de la brutalidad contenida en los cuatro verbos seleccionados, el personaje se encara a esta «hembra desnuda» que no es ya ni siquiera mujer y, observando qué es lo que resta de su propia feminidad –no es más que un objeto de intercambio, la esclava del deseo del otro, en definitiva, un cuerpo violado y ultrajado-, cierra con un simple gesto de sumisión –desabrocharse la bata antes de yacer desnuda al lado del esposo- la única posibilidad de salida que pareciera brindarle el fugaz pensamiento de una disconformidad. Por eso, al final de su reflexión no podrá más que concluir: «La noche fosforescente de una mujer [...] equivaldría a miles de las atemperadas sesiones nocturnas con que ellas, por puro instinto de economistas sin teorías, a ritmos regulares de castidad y celo, midieran hasta entonces el crecimiento racional de la comarca» (s.a.<sup>1</sup>: 45).

Una idea, ésta, que Rebeca Linke rebatirá con la abierta exposición de un cuerpo que no se avergüenza de mostrar las heridas, las fragmentaciones, las pérdidas y la descomposición final: porque sabe que todo termina «con las voces cascándose, el pellejo colgado [...], el sexo con los verbos ya sin conjugar, y el miedo de morir desprevenidos al acostarse cada noche» (s.a.<sup>1</sup>: 83), ella se desnuda y, al igual que sus congéneres, se trocea, pero no para acabar siendo mera carne racionada según las necesidades del marido o del hijo, sino para renacer «(...) otra de sí» (Femenías, 2002-2003: 148) más libre, más dolorida y, en consecuencia, más dionisiaca que nunca: «Entonces, con un pretexto cualquiera, me fui a mi habitación, me desnudé para explorarme y ver que todo estaba aún en orden. Pero en un orden sin sentido, porque me dolía igualmente. *La vida duele porque sí*» (s.a.<sup>1</sup>: 83; el subrayado es mío).

Treinta y seis años más tarde, Sembrando Flores cerrará el círculo al asumir esta condición de la existencia y al ofrendar, a cambio, su cuerpo a la práctica de una medicina que la tortura, la mutila y la despedaza con el fin pragmático de conseguir un diagnóstico y la cura consiguiente. Dejando en un segundo plano el juego especular que la relaciona con el colectivo femenino<sup>264</sup>, su desmembramiento la conecta más bien con un modelo de impureza corporal que todo lo invade y que a todos aterroriza. De la

---

<sup>264</sup> Aunque no de la manera explícita con que Rebeca Linke y Laura Kadisja Hassan se revelan contra las estructuras que (des)figuran a la mujer y la encadenan a modelos prefabricados, tiene razón Nuria Girona cuando observa: «este cuerpo femenino expuesto en lo real de la enfermedad (supurante, sangrante y abierto) irrumpe también contra ciertos modelos femeninos de belleza y plenitud» (2007: 106-107).

misma manera que la protagonista de *La mujer desnuda*, ella también muestra abiertamente un cuerpo rescrito desde su propia organicidad por el sufrimiento, la fisura, la ruptura, y la secreción. Por eso, cuando se pregunta: «¿Y hay todavía órganos en el cuerpo, y si no los hay ya qué es esto que sale de adentro mío?», la única respuesta que puede recibir es la que le da su médico personal:

-¿Qué es lo que sale de adentro suyo? *Pues sencillamente linfa*, todos los análisis paralelos a las demás exploraciones han dado lo mismo, linfa. Y últimamente hasta la han pedido en el laboratorio para usarla como caldo de cultivo, lamentado haber desperdiciado tanta.

Y aquello continuaba manando con la abundancia de siempre hasta promediar el fatídico frasco. En resumen, que éramos la envoltura de un río subterráneo color ocre y todo el mundo rindiendo culto a la sangre mientras la otra gran ignorada circulaba anónimamente (1988: 35-36; el subrayado es mío)

Identificada por el torrente de un fluido que se derrama más de lo previsto, obligada a comunicarse únicamente a través de la exteriorización de este líquido interno, Sembrando Flores acepta la enfermedad como base de su nueva identidad e intenta devolverle su inexistente subjetividad reivindicando la alteridad radical de la linfa y, en consecuencia, de un cuerpo que se mueve en los márgenes siempre peligrosos de la muerte. Nada que ver, en este sentido, con el estratégico recubrimiento de Laura Kadisja Hassan, quien, además, dibuja un poderoso vínculo entre su autodescubrimiento especular, la construcción de su identidad y la exhibición de un cuerpo ambiguamente vestido:

Minutos después retornó [Fräulein Hilde] con un delicado manto de encaje negro, que luego supe era el famoso de Brujas, me envolvió la cabeza con un extremo, pasando el resto sobre mi nariz y sujetando la otra punta bajo el tenso y primer vendaje, de modo que sólo mis ojos quedaran visibles. A continuación me puso delante un bello espejo de los de mango montado en plata labrada, y me dio así a mirar mi cara donde sólo dominaban aquellos ojos que yo no conocía, pues el ropero monacal de mi cuarto ni siquiera tenía cristal azogado, era su negrura funeraria lo que veía desde la cama de alto respaldo también oscuro que se me había adjudicado. Por un momento creí que recién naciera o volviera desde algo, desde alguien que estaba fuera de mí, pero que al mismo tiempo era yo misma. Y aquello parecía que iba a seccionar mi vida en dos mitades diferentes (s.a.<sup>2</sup>: 54)

Ni una desnudez ni una partición, solo la (des)veladura que extiende la significación corporal más allá de sus propios límites e inscribe en el atrezzo las huellas

de una enajenación y un desdoblamiento: ante la presencia del espejo, Laura mira hacia atrás en el tiempo –acepta sus orígenes- y hacia el exterior –en su cara y, más concretamente, en sus ojos-, y acaba asumiendo el poder subversivo de su extrañamiento respecto de aquellos que la rodean. No en vano, esta escena es la culminación de otra muy parecida en la que la protagonista inicia su proyección escritural en el relato: «los pocos espejos de la casa me devolvían una imagen cada vez más extraña, desde el color de mi piel al pelo negro que no condecía con el de mi prima Eulalia [...] Estaba en esa operación de esclarecer el acertijo, cuando en uno de los tantos días de aburrimiento di en descubrir el mueble donde se guardaban las cartas de la familia [...]» (s.a.<sup>2</sup>: 28). Del espejo a la lectura, de la lectura a la escritura, de la escritura al reencuentro con la imagen reflejada y, en medio del proceso, un cuerpo que se hace enigma indescifrable.

### **5.3.1.- La transfiguración poética del cuerpo: pautas para una erotización**

*El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora [...] Como todas las metáforas, designa algo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen, Octavio Paz: La llama doble. Amor y erotismo*

«Eros es el dios del Amor». Con esta frase inicia Pierre Grimal (2000: 171) su definición del personaje mitológico en el *Diccionario de mitología griega y romana*. Tiempo después, ante la pregunta acerca del peso que el sexo, lo obsceno y lo erótico tienen en sus narraciones, Armonía Somers apuntaba: «potenciada eróticamente como lo está, quiera o no quiera admitírselo, *la condición humana exige cosas extrasexuales* que van cobrando primeros planos en la mente según la perspectiva o conformación moral de cada cual en relación con la “Amenaza”, ent[r]e difuso pero seguro» (1992: 1163; el subrayado es mío). ¿Cómo explicar este salto entre uno y otra? Octavio Paz parece intuir una respuesta al reclamar la manifestación de la divinidad grecolatina en el ámbito de la palabra escrita: «[e]l erotismo es sexualidad trasfigurada –nos dice: metáfora», y se engarza así al hilo de las propuestas analizadas, al trazar un puente entre el acto erótico y la palabra poética –o, más generalmente, literaria: «La relación entre erotismo y poesía –había escrito apenas unas líneas más arriba- es tal que puede decirse,

sin afectación, que el primero es una *poética corporal* y que la segunda es una *erótica verbal*» (1994: 10; los subrayados son míos) o, desde una perspectiva rizomática: el primero es la puesta en escena de un lenguaje *del* cuerpo y la segunda la proyección de un lenguaje *hecho* cuerpo.

Si a todo ello se le añade la problemática de una feminidad que, en su posicionamiento genérico, experimenta y aprehende corporalmente la desviación dionisiaca de Eros –pues, según se derrama sobre la vertiginosa página en blanco, empieza a pertenecer a ese otro espacio de embriaguez, locura y juego que sacude los límites de la realidad y hace emerger en ella las huellas de una dolorosa excepción-, la cuestión adquiere un nuevo matiz. En primer lugar, porque vuelve a recolocar ontológicamente a la mujer en la esfera de lo metafórico y, por lo mismo, de lo escritural –recuérdese: porque ellas son el reflejo y la falta, a ellas les correspondería ejercitarse en un oficio que es, también él, representación de una alteridad e imagen de un vacío especular. En segundo lugar, y derivado de aquí, porque posibilita el enriquecimiento interpretativo de su quehacer: así, mientras la uruguayana circunscribe la carga erótica de su literatura a una necesidad explícita de hacer frente a la pacatería y al moralismo mal entendido<sup>265</sup>, Alejandra Pizarnik se refiere a «(...) mi más honda vocación que es erótica» (2003a: 365) después de asumir en anotaciones anteriores que su identidad no es más que el fruto de una lucha entre la que desea vivir en el cuerpo de la letra y la que, por el contrario, quiere sentir a través del cuerpo de la mujer:

Porque súbitamente el silencio ha venido a mí, y aunque esté loca como sólo puede estarlo una equilibrista borracha en la cuerda, este instante, es silencioso, y no pasa nada sino que algo me apreta [*sic*] la garganta y el sexo, mi eros y mi thánatos, mi única razón de ser, muerte y amor aliados en un sinfín de renacimientos; ahora sufro, sin duda sufro mucho, pero es el silencio violento de este instante, la sensación de muerte inminente, de futuros dolores indescriptibles (en la garganta, en el sexo) (2003a: 258)

Una única razón de ser en el intermedio que vincula rizomáticamente lenguaje y cuerpo, garganta y sexo, literatura y vida. Una única sensación cifrada en el sufrimiento

---

<sup>265</sup> De hecho, su primera novela ya supuso para ella un primer desengaño con respecto al público más conservador, a raíz de lo cual confiesa: «Y siempre pensé, desde mis primeros encontronazos con el sector pacato –me refiero a la novela *La mujer desnuda* aparecida allá por los años 50- que el sexo se degrada en el regodeo a que es sometido por la pornografía, y también en el escenario de la literatura vulgarmente descriptiva como fin en sí. Pero que puede dignificarse en un tratamiento de fidelidad al Eros propiamente dicho, el que nunca estuvo detrás de una palabra peyorativa, sino de un símbolo universalmente consagrado como químicamente puro en cuanto al amor» (Somers, 1992: 1156). Nótese, por otro lado, que un deseo parecido de recuperación del sentido original del término es el que –siempre según sus afirmaciones- la llevó a escribir *Viaje al corazón del día* (Somers, 1992: 1164).

injustificable, trágico y afirmador a la vez, que debilita el poder comunicativo de la palabra y se lo concede a un silencio que deviene gesto, expresión, retórica. Y, sobre todo, una dionisiaca transformación en funambulista de sí misma, a raíz de la cual su propio texto crece, se desborda y se expande en una fecunda verborrea de desestructuración y reconstrucción<sup>266</sup>:

Esto es horrible, es basura, es nauseabundo, es deshecho desechado, mierda, mundo excrementado, harapos malolientes. Crujen los muebles. Que crujan, que cojan, que se incendie mi cuarto, que me estrangulen de una vez, que se vayan a la mierda y a la recontraputamadre que los parió.

Calma, no obstante. Dulce amor mío, frenético olvidado, dónde estás. Amor mío, mi delirio, mi altar. Muero por ti. Te amo. Aun con estas palabras horribles que se me (*sic*) dicen y mi cara de loca, te busco, te amo, te llamo (2003a: 258-259)

Porque ambas observan una disposición inicial hacia la práctica erótica, les es posible transfigurar musicalmente sus textos y convertirlos en instancias (a)rítmicas, al tiempo que sus subjetividades se ven la mayoría de las veces lanzadas a la vorágine de un ritual que las requiere como víctimas y como complementos unificadores. No en vano, el paso siguiente que realizará la argentina será la articulación de un cuerpo abierto y contradictorio, mientras que la uruguaya optará por bombardear con especial énfasis esa frágil línea que divide el cuerpo femenino en objeto contemplativo o sujeto de acción. Veamos cómo.

### ***5.3.1.1. Pauta primera: el despertar del ser andrógino***

*El andrógino es unisexual: en sí mismo es dos, onanista consciente, totalidad cerrada, tierra y cielo chocando el uno contra el otro, fusión gozosa a dos dedos de la catástrofe, Julia Kristeva: Historias de amor*

En «La palabra obscena», Cristina Piña señala la fuerte vinculación entre el erotismo y la obscenidad. Juzgando esta última como representación del primero, analiza *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco*

---

<sup>266</sup> «La palabra *dionisiaco* expresa la necesidad de unidad, todo lo que supera a la personalidad, la realidad cotidiana, la sociedad, lo real, el abismo de lo efímero; un sentimiento que crece y se desborda apasionadamente, dolorosamente, que se expande en estados más oscuros, más plenos, más flotantes, una afirmación extasiada de la existencia en su totalidad, siempre igual a sí misma a través de todos los cambios, igualmente poderosa, igualmente feliz; la gran participación panteísta en toda alegría y en toda pena, que hasta acepta las cualidades más espantosas y más equívocas de la existencia y las considera como sagradas; la eterna voluntad de engendrar, de ser fecundo, de dar a luz; *el sentimiento de la unión necesaria entre la creación y la destrucción*» (Nietzsche, 1986: 180; el último subrayado es mío).



o *Hilda la polígrafa* –ejemplos de la tan anhelada prosa pizarnikiana que basculan entre la belleza más metalingüística y la violencia más paroxística-, considerando que todos ellos han sido leídos como textos excéntricos, erradicados en la esfera de lo prohibitivo, de lo siniestro, de lo que ella define por obsceno, «lo **fuera de escena**» (s.a.: 25), y que nada tiene que ver con lo pornográfico. Aunque en las obras que ella trabaja sus apreciaciones pueden parecer acertadas, creo que es necesario precisar algunos matices respecto a los textos que constituyen mi corpus de investigación, sobre todo al amparo de lo dicho respecto al concepto de materialidad.

El erotismo, explica Piña, se basa en una representación de lo sexual en un doble sentido: en su pulsión más vital de unión con el otro, y en su principio de placer asociado a la belleza. Ahora bien, siguiendo las pautas de Sontag, advierte: «las experiencias eróticas no son más que eso: eróticas, mientras que su representación es la que puede ser pornográfica u obscena» (s.a.: 35). De esta manera, establece una relación de primacía y abstracción entre obscenidad, erotismo y pornografía, siendo el segundo el eje sobre el cual pivotarían los otros dos. Si bien su opción es estructuralmente muy interesante –su defensa de una obscenidad significada a partir de su ex-centricidad tendría su demostración en esta tríada cuyo centro estaría simbolizado por un erotismo en contacto directo con sus contornos-, acaba por convertirse en un planteamiento dicotómico que concibe como manifestaciones separadas las dos partes de una dialéctica. Así, si lo pornográfico se caracteriza por un exceso de exhibicionismo que conduce a la exposición del cuerpo y al hartazgo, lo obsceno, en cambio, «(...) es un juego –peligroso, por cierto- con la ausencia, lo no dicho, mejor, lo indecible, el tabú» (s.a.: 37).

No se trata, pues, de poner en duda el nexo que las une al erotismo sino de releerlas a la luz del mismo y, por un efecto retroactivo, releerlo a él también. Recordemos a Alejandra Pizarnik: «Basta un cuerpo a quien tocar y que me toque. ¡Mi sangre galopa! ¡Ah! Deseo fervientemente. Me disuelvo en deseos eróticos» (2003a: 56). El yo se disuelve en el deseo porque, como anunció George Bataille en su famoso ensayo, «[t]oda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego» (2005: 22). A ello habría que añadir que toda experiencia erótica es «*sed de otredad*» (Paz, 1994: 20), es decir, una pérdida objetiva que permite la identificación del ser con el objeto que se pierde (Bataille, 2005: 35), lo que, en términos de Philippe Sollers, equivale a decir que el erotismo es, en esencia, la síntesis de una materialidad

que pone en el punto de mira la supresión del límite, mientras grita estrepitosamente el fracaso de querer conjugar en un todo poesía y vida, corpus y cuerpo, letra y carne.

En efecto, al erotismo le corresponde el despertar de una violencia y una violación: la del ser que, formado en el orden de lo discontinuo, se verá arrojado a la búsqueda de una continuidad solo posible a través de la experiencia de la muerte, de lo que hay en ella de vacío y de desbordamiento vital, orgánico, pletórico. Por todo ello, matizará George Bataille, «[m]ás allá de la aniquilación que vendrá y que caerá con todo su peso sobre el ser que soy, que espera seguir siendo, y cuyo sentido mismo es, más que ser, el de esperar ser (como si yo no fuera la *presencia* que soy, sino el porvenir que espero y que no obstante no soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida» (2005: 61). A partir de aquí, lo que el erotismo verdaderamente compromete no es tanto la pérdida como el pasaje del ser en el otro para seguir conservando aquello que realmente es.

Desde el terreno de la escritura, la operación erótica se traducirá en una enajenación del cuerpo de la escritora en su propia fragmentación y en el cuerpo textual. Aunque son muchos los ejemplos de lo primero, pienso que hay un único fragmento en todos los cuadernos que los condensa a la perfección:

Cuando la sed es solo un pozo, cuando es negro en la garganta, cuando el cuerpo traiciona, cuando se piensa como un busto, como un repugnante busto de yeso en una sala de conferencias, cuando el cuerpo es de palo pero palo pensante y con deseos muy distintos a los que vibran en la maldita cabeza de yeso.

Cuando la sed arrebatada y corrompe y hay algo más que un fluir en vano, en vilo, en la última ternura, trivial, intencionada [*ilegible*] brevísimo, lobo del mal, del mar, mar y mal, aguante increíble de pálidas hojas, por una vez sobre todo reventar hasta más no poder, no poder más es que lo sabes, desierto ínfimo, infierno, desierto del infierno de vivir en la piel del mal del mar del lóbulo ajeno de la noche cuando gira y registra la luz que vuelve malintencionadamente, zócalo, álzalo. [*ilegible*] ya,

velo, velo, velo tu cara, cara

tu vela, carabela, obstetrica cara

tétrica, me abres, me abres

con tus ojos, goznes de mi cara, mis ojos, chirridos [...]

me vela tu cara, me la velas,

vé la la mía, véla amor mío, me abro, me abracadabro,

me macabro, me recobro y me reabro, me repites, me impides,

me acometes, me humedeces, me avientas, me [ilegible],

me alucinas, me entreabres, me

santificas, me bautizas (2003a: 361-362)

Antes he dicho que es un *único* fragmento. Ahora afirmo que es un fragmento *único*, solo comparable a los escritos en prosa aludidos anteriormente; en los cuadernos no vuelve a repetirse ningún otro día o año. Una explicación de ello quizá deba buscarse en la desgarradura que atañe al cuerpo del primer párrafo. Considerándolo ya en su doble significación como cuerpo del lenguaje y del sujeto, su traición deberá leerse también desde dos perspectivas distintas<sup>267</sup>. Así, mientras para la palabra representará tanto la evidencia de la quiebra con respecto al objeto como la caída en un caos y un exceso que la desbordan, la sacan fuera de sí, y la hacen meta-física y material, para el sujeto supondrá el conocimiento de un cuerpo petrificado, inmovilizado, cercado por pulsiones mortales que acentúan el abismo que lo aleja del pensamiento, al tiempo que subrayan la barra que separa el deseo de la realidad.

Desarticulado, desposeído, alienado de sí mismo, lo único que le restará es la imagen de un cuerpo fragmentado: «Me miré en el espejo y tengo miedo. Después de mucho tiempo logré encontrar mi perfil derecho tal cual es en mi mente, es decir, infantil. Cuanto al izquierdo, me horroriza. Perfil de plañidera judía. Todo lo que execro está en mi rostro visto por la izquierda» (2003a: 179), «Por lo tanto me acosté pensando en mis piernas, en mis brazos, en mi espalda. Cuando llegué a la columna vertebral tuve miedo porque supe que nunca llegaría a un *modus vivendi* con mi cuerpo» (2003a: 202), «Todo sucede entre la cintura y la garganta (en lo interior, siempre en lo interior)» (2003a: 205) o incluso: «Coordinación. Ritmo. Modo de caminar, de hablar. Desencuentro, las piernas, las manos, el lado izquierdo y el derecho, los senos, las caderas, la espalda, la nariz, sobre todo el lado derecho de la nariz. Abuso y deterioro de la derecha» (2003a: 347)<sup>268</sup>. Y junto a esto, la posibilidad de reterritorializarlo en los

---

<sup>267</sup> Para George Bataille la verdad del erotismo es la traición: «Sólo alcanzamos la felicidad verdadera gastando en vano, como si en nosotros se abriese una llaga: queremos tener siempre la certeza de la inutilidad e incluso del carácter ruinoso de nuestro gasto. Queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en que el incremento de recursos es la regla. Pero decir «lo más alejados posible» es poco. Queremos un mundo *invertido*, queremos el mundo *al revés*» (2005: 176).

<sup>268</sup> Su fragmentación abre las puertas a nuevas líneas de investigación que aquí esbozo. Una de ellas, quizás la de más interés, es la que explicaría qué tipo de relación hay entre ésta y la propuesta por el grupo surrealista.

márgenes de una androgenización que permita esa fusión gozosa a la que alude Julia Kristeva en la cita que encabeza este apartado antes de su devenir catastrófico y desfigurador.

En un extenso fragmento de 1960 una joven Alejandra Pizarnik pasea por Santa Fe mientras observa una serie de mujeres que le descubren la belleza canónica de la feminidad en la Buenos Aires de principios de los sesenta:

Las miro o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino no miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos, y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexuada, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles (2003a: 164)

El sujeto, distanciado de sí mismo, se analiza desde dos perspectivas opuestas: de un lado, la suya, gracias a la cual los elementos físicos identificados con el imaginario femenino –los cabellos o la ropa y el saberse vestir bien- interaccionan con su dolor moral por no poder evitar que lo que la afecta en su interior –su tristeza, su desarreglo mental- se refleje en el exterior: en sus cabellos despeinados, en su ropa vieja, ambigua y desarreglada –«vestimenta bohemia» (2003a: 154), así la había calificado con anterioridad-, en sus zapatos sucios, en los libros que carga consigo y que la vinculan al mundo de la intelectualidad todavía vetado a las mujeres; en esencia, en su expresión –metáfora del rostro, espejo del alma-, único lugar del cuerpo que se menciona por ser el puente que conecta ambos espacios. Del otro, la de los demás, identificada con el colectivo «mujeres» y opuesta a la originalidad del yo.

Estrella de Diego, en su estudio *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, rescata dos definiciones del andrógino que me parecen de sumo interés. La primera de ellas es la que se refiere a una imagen de plenitud primigenia a la que el ser humano intentaría volver una y otra vez: «[l]a androginia –escribe- es la expresión de una Totalidad en una fórmula arcaica y universal, la coexistencia de los contrarios o *coincidentia oppositorum*» (1992: 28). La cita relee una de las ideas de Mircea Eliade expuestas en «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», según la cual la forma andrógina nada tiene que ver con la totalidad sexual, sino con la regresión a una especie de totalidad primordial y originaria en la que los opuestos se encuentran reunidos en igualdad de condiciones, reproduciendo, una vez más, la contradicción dialéctica a la que tanto he aludido a lo largo de este capítulo. Y no es

algo casual: el artículo, datado en 1958, fue publicado dentro del libro *Mefistófeles y el andrógino* en 1962 por la editorial francesa Gallimard, vinculándose así al grupo de escritores que, junto con George Bataille, habrían de revolucionar el pensamiento antropológico y filosófico del momento, el mismo que apenas una década después recuperarían Philippe Sollers y el grupo *Tel Quel*.

Señala el rumano que desde la antigüedad hasta la llegada del mito de Mefistófeles, el andrógino tiende a caracterizarse bajo la fórmula de una convivencia de elementos contrapuestos: la nostalgia de un viejo mito de integración y comprensión absoluta ha hecho de ritos, religiones, sacrificios y experiencias místicas, revelaciones de un mismo sentir, manifestaciones de una misma necesidad: «En efecto, llegar a ser «varón y hembra» -recuerda a propósito de los escritos de San Pablo y de San Juan- o no ser «ni varón ni hembra» son expresiones plásticas mediante las cuales el lenguaje se esfuerza por describir la *metanoia*, la «conversión», la subversión total de los valores» (Eliade, 2001: 105). Ya lo decía George Bataille: queremos la inversión, deseamos un mundo al revés. En palabras de Mircea Eliade podemos completar: buscamos «el retorno paradójico del mundo al estado paradisiaco» (2001: 119).

En este contexto, Alejandra Pizarnik dibuja su propia cartografía corporal a partir de la asimilación de un éxtasis erótico que la empuja hacia lo otro que es la escritura. De ahí que declare: «Aun mis instantes de éxtasis poético se refieren al cuerpo. Instantes báquicos, inatención. Ni fuera de mí ni dentro sino las dos cosas. Participación en un mundo irrespirable, infantil, coloreado, lleno de músicas y silencios» (2003a: 283-284). Poesía y cuerpo, ni dentro ni fuera sino las dos cosas, la *coincidentia oppositorum* toma posiciones y traslada al sujeto a un mundo anterior – espacio de la infancia- y paradójico, en el que tiene lugar la avenencia de conflictos y tensiones<sup>269</sup>.

En cuanto a la segunda de las propuestas de Estrella de Diego, únicamente una breve mención, pues ella es la que, por oposición al hermafrodita, traduce la dicotomía masculino/femenino en un eterno retorno de presencias y ausencias:

(...) el hermafrodita revela una mirada culturalmente masculina, una mirada explícita que deja muy poco a la ambigüedad. Por el contrario, la androginia desvela una mirada mucho menos obvia que se podría corresponder a la femenina. El hermafrodita es presencia y el andrógino ausencia –características que definen lo masculino y lo

---

<sup>269</sup> Más adelante detallaré esta concordancia entre el silencio y la música, ejes en torno a los cuales gira, sin lugar a dudas, toda la poética pizarnikiana.

femenino- y, tal vez, se puede asociar el hermafroditismo a la pluri-sexualidad y el andrógino a la asexualidad, al poder y a la falta de consciente/inconsciente de poder o, dicho de otro modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo (1992: 41)

A pesar de que la distinción es relativa y puede llegar a ser demasiado aleatoria, puede servir para leer el sujeto corporal andrógino desde la perspectiva de lo ausente y en consecuencia, relacionarlo con la articulación de un discurso místico que recupera la carne para sacrificarla y borrar en ella cualquier resto de identidad genérica. Como la argentina reconoce: «Creo haber tenido siempre una fuerte conciencia de lo Ausente. Ahora bien: es preciso descubrir la Presencia (en singular o plural)» (2003a: 277). Que ésta no llegue jamás a revelarse no importa. Lo que será realmente significativo es que en el proceso de la búsqueda, el sujeto desnudará una naturaleza que contempla la ambigüedad de poder apresar en un mismo cuerpo lo femenino y lo masculino -«Hay un chico que está conmigo. Él escapa. Yo no. Creo que él y yo somos la misma persona, un andrógino desdoblado» (2003a: 320)-, o mejor, lo asexual: «(...) la adolescente que quise ser: una muchacha de rostro fino y noble, bella tal vez pero de una manera sobria, que lleva por la playa soleada su cuerpo menudo y armonioso, un poco ambiguo sexualmente, pero no demasiado y en todo caso sería una ambigüedad provocada por lo juvenil de ese cuerpo y no por un conflicto sexual» (2003a: 265). En el universo deseante del «quise ser» es donde, por otra parte, cifrará el punto de llegada de su poética, edificada sobre la insatisfacción y el fracaso.

### ***5.3.1.2. Pauta segunda: la maternal desnudez del ser***

*Los tipos de prostituta y de «madonna» se conectan algo así como caricatura e imagen original, se tocan en los extremos; lo que las hace posibles es lo mismo que define y destina a la mujer a ser portadora, a ser hembra madre: su cuerpo como portador del fruto que es el hijo, como templo del dios, como lugar de recreo y local de alquiler para la sexualidad se convierte así en expresión corpórea, en símbolo, de aquella pasividad que tanto sirve para degradar lo sexual como para explicarlo, Lou-Andreas Salomé: *El erotismo**

Un deseo que se frustra en su propia manifestación, un cuerpo que se desintegra en la violencia de su organicidad y (se) contra-dice en el uso de su textualidad, el erotismo pizarnikiano reproduce la experiencia de un onanismo escritural poco común. Igualmente acuciada por el peso de la insatisfacción, aunque menos individualista que la

argentina, Armonía Somers ensaya una nueva manera de entender el cuerpo erótico femenino, y lo hace siguiendo la (des)identificación que la pensadora alemana instauró en el ensayo citado como frontis: encerradas en la estrecha circularidad de la contemplación masculina, algunas de sus protagonistas pugnarán por salir de ella a través de la ofrenda y la profanación –más o menos dolorosa, más o menos violenta- de un cuerpo que se trocea y se desnuda para sobrevenir la misma expresión corpórea que Lou-Andreas Salomé observó en la prostituta y en la Virgen, pero ya no de una pasividad, sino de todo lo contrario: sea desde la perversidad de una joven en libertad, sea desde la inocencia revulsiva de una mujer que es todas y ninguna, sus personajes femeninos desvelan ese aire dionisiaco sobre el que he insistido a lo largo de estas páginas, para acabar significándose como símbolos de una vida que transgrede el orden del lenguaje, del sujeto y de su propio cuerpo.

Así sucede con la representación ambigua de ese personaje pionero y rupturista que es Rebeca Linke en el universo somersiano: abriendo las puertas hacia la experiencia libre del deseo –se corta la cabeza<sup>270</sup>, la lógica, la razón y se la pone de nuevo para adquirir una óptica de recién nacida al mundo de los hombres<sup>271</sup>-, dibuja una itinerancia erótica que habrá de condenarla a sobrellevar estas dos máscaras a las que apuntaba la autora de *El erotismo*:

---

<sup>270</sup> Es interesante observar la riqueza de lecturas que se derivan del acto. Así, mientras para María Luisa Femenías ofrece un componente psicoanalítico importante: «Justamente, esta decapitación supone la liberación de los instintos hacia relaciones existenciales libres, quizá con la pretensión (no lograda) de generar un nuevo principio de realidad. La decapitación es, pues, llegada y partida del viaje de RL sin pasaje (ni destino), que el guarda (super-yo) insiste en exigirle: la vida debe tener un sentido retrospectivo (memoria) y un punto prospectivo de llegada. Lo pasado no se destruye, persiste y la conservación del pasado en la vida anímica es más bien la regla, no la excepción. Pero, la (auto)decapitación de RL marca el ingreso a un recorrido interior sin tiempo (el inconsciente es atemporal), que alegóricamente transcurre en dos días, todo presente, sin memoria, ni huellas anémicas del pasado» (2002-2003: 153-154); para Noelia Montoro Martínez tiene que ver más bien con el peso bíblico que subyace en la historia de la protagonista: «Rebeca se corta a sí misma la cabeza; se produce una relación, por tanto, entre Rebeca, Judith y Holofernes, asumida en el propio personaje; de esta forma, al cortarse a sí misma la cabeza actuará como liberadora del tirano Holofernes, que está en ella misma, pues la represión vive dentro y la esclaviza; la mujer debe liberarse de parte de ella misma para que renazca lo que permanece arremolinado en el subconsciente. Es esta parte oculta, subterránea, onírica... aquella que con su salir a flote liberará al personaje. Así, ella misma encarnará el papel de Judith pues es la única que puede desatar su represión y liberarse por sí misma» (2005: 232). Sea como fuere, pienso que en el contexto de la novela lo verdaderamente importante no es tanto este gesto, sino que Rebeca Linke ande desnuda y que así se descubra ante quienes quieran verla. Ya el título es bastante indicativo, pero no es el único ejemplo: al poco de empezar la andadura nocturna de Rebeca Linke, la voz narradora nos advierte del fuerte vínculo que su estado mantiene con el deseo de liberación absoluto de la mujer: «Su desnudez, su libre determinación, habían comenzado con la noche y sin mañana previsible. Pero ese mañana con sol se hallaba a punto de cuajar, y ella no tenía a mano argumentos para la luz, siquiera en memoria del pasado que tampoco contaba. Ni nombre ni procedencia, ni explicaciones que irían a conducir siempre a lo mismo, esa trilogía esclavizante» (s.a.<sup>1</sup>: 29).

<sup>271</sup> Como ella misma le confiesa a Nataniel: «Tomé mi libertad y salí. He dejado códigos atrás, las zarzas me arañaron por eso» (s.a.<sup>1</sup>: 23).

“Eva, Eva... -la llamaré Nathaniel, el primero de los hombres que se topan en su camino- Sí, yo sé ahora que tu perfume era distinto, principalmente en los sobacos y en el pelo, donde guardabas la maldita mezcla de tu propio olor con el de las flores machacadas que traías encima. Tú me incitabas a que oliera, a que rememorara todo eso con mis puercas narices de hombre enterrado. Y después lo demás, tus dedos en mi pecho. Y los nombres que no recuerdo, aquellos nombres sin vuelta de varón que echabas en mi oreja con tu voz de cuarto cerrado, mi linda, *mi querida perra de juventud, mi puta dulce de otros tiempos...*” (s.a.<sup>1</sup>: 32; los subrayados son míos)<sup>272</sup>

Y unas líneas más abajo, en su encuentro con Juan:

-Y bien, ¿de dónde viniste, o por lo menos cómo tengo que llamarte?- preguntó al fin tratando de conjurar el derrumbe [...].

-¿Yo? No lo sé muy bien. Mirame, mira cómo me hallo. Friné, creo que es así, podrías adoptarlo desde ahora como yo he inventado lo de Grisalba (s.a.<sup>1</sup>: 82)

Por ser la que posee todos los nombres<sup>273</sup>, la que camina a través del bosque e invade los hogares de los pueblerinos, ella es la imagen del «Eros pecaminoso» (Femenías, 2002-2003: 146) y, por lo mismo, la encarnación de un peligro que precipitará el contacto con aquellos instintos ocultos en lo más profundo del olvido, tal como acontece en el episodio de la violación física y lingüística del leñador y su esposa:

---

<sup>272</sup> Son muchas las ocasiones en las que aparece identificada con ella de una manera más o menos explícita. Nada más cortarse la cabeza, la voz narradora advierte que el sentimiento de culpa que la invade es similar al que destapa la primera mujer tras ingerir la fruta maldita: «Ella había derramado esa tristeza sobre la tierra, aquella cabeza sin pedestal a causa suya» (s.a.<sup>1</sup>: 17). Un poco más adelante, ella misma se autodenomina «-Yo, Eva» (s.a.<sup>1</sup>: 22) al principio de su diálogo con Nataniel, lo que provoca en el hombre una suerte de locura que le lleva a invocarla varias veces: «Eva, Eva, maldita tú y tus sueños» (s.a.<sup>1</sup>: 24); «Saltó, de pronto, de aquel infierno, abrió la puerta hacia la noche ya en el filo de la madrugada, y comenzó a gritar entre los árboles: Eva, Eva, Eva» (s.a.<sup>1</sup>: 27); y ya hacia el final: «-Eva -dijo como ausente- sí, Eva... Tenía olor a mujer fina en el pelo» (s.a.<sup>1</sup>: 99-100). También el cura las relaciona en sus pensamientos: «Ella se acercó, finalmente, húmeda de un sudor de danza y medianoche, sin ruido, sin hacer crujir un madero, tal una serpiente en la alfombra» (s.a.<sup>1</sup>: 48); y en su sermón: «*Eva, ya os lo expliqué, fue arrojada del paraíso a causa de aquella fruta [...]. Y ella ha vuelto, sencillamente, puesto que ahora sabe que Dios quería que comiera del fruto. Y la mujer desnuda está de paso por la aldea, en busca de la revisión del juicio. Y se burla de vosotros y de vuestras pobres mitades femeninas, prolijamente presentadas, pero incapaces de amor entero... Oh, aunque ella tampoco es solo mujer. Y quizás podría asombrarnos con su doble juego. ¿Pero a qué intentar daros a oler esa rosa, la primera rosa carnal reversible del paraíso hollando esta mísera tierra?*» (s.a.<sup>1</sup>: 64). A su vez, Juan le preguntará directamente a Rebeca Linke: «-¿Fuiste tú quien mordió una manzana de estas cercas?», a lo que la muchacha responderá: «-[...] Hace miles de años y yo no tenía ombligo. ¿Qué puede importarte a ti de la desgraciada manzana?» (s.a.<sup>1</sup>: 88).

<sup>273</sup> En el prólogo a la edición montevideana que aquí manejo, Ana María Rodríguez-Villamil plantea el uso de ciertos nombres como una manera de contraponer el paganismo de Rebeca Linke a la imagen cristiana de la Virgen «(...) eternamente sufriente» (s.a.<sup>1</sup>: 8). Sin embargo, pienso que lo más acertado sería considerarlo como un gesto de (des)figuración del sujeto femenino señalado, estigmatizado o simplemente encorsetado en un único rostro: ya sea el de lo maldito, ya el de lo beatífico.



Entonces él comenzó a manejarla brutalmente, le hizo tomar la posición como a un animal agotado que no tiene voluntad ni fuerzas para resistirse.

-[...] Abrirás esas piernas, las separarás de una vez o tendré que cortarlas con el hacha. Y, me dejarás hacer, yo no soporto esto –gimió con un torcimiento de angustia en todo el cuerpo apoderándose del diezmado resto humano [...].

La hendía a golpes de sexo como si esgrimiese el hacha contra un árbol. Y ese trance de muerte en vida era terrible para la mujer, fría e incapaz de lumbre igual que leña mojada, apenas si despidiendo un humo de protesta (s.a.<sup>1</sup>: 24-25)

Al programar sobre su desnudez herida las bases de una actitud crítica con el entorno –pues «(...) lo que iba a contar en adelante como signo de la aventura no era la frustración de los demás, sino la intensidad con que ella les golpease en su impotencia. Así se reiría en delante de ciertos mitos» (s.a.<sup>1</sup>: 28)-, la muchacha no solo desbarata la ley de contención que regula el cuerpo, sino que, además, contamina la organización de un sistema que se desparrama en un sinfín de expresiones, vocablos y conceptos vejatorios. Al igual que la «(...) desgarradura como de zarpa» (s.a.<sup>1</sup>: 84) que abre la carne de Rebeca Linke y deja la huella de una sangre reseca, los insultos de Nataniel - «Pero aquello sí que era calentura de verdad, vieja perra, tenías como brasas disimuladas bajo la pinocha, zorra maldita» (s.a.<sup>1</sup>: 25)- condensan la muerte comunicativa de un lenguaje ineficaz para enfrentar aquello que subyace en lo más hondo.

Si, por un lado, las alusiones constantes a su desnudez la encorsetan en un único y peligroso modelo –Eva, el pecado-, la vivencia dolorosa de un organismo que traspasa la frontera corporal y se instala en los márgenes de la piel –pues anda «(...) fatigada y hecha un mapa de rasguños» que contrastan con la visión idealizada de «[u]na hembra espectacular como aquella surgiendo de la tierra, o del lavabo, o de la ventana de enfrente, para ofrecer así, como inmolándose, lo que el hambre y la sed de consumir otro cuerpo es capaz de inventarse» (s.a.<sup>1</sup>: 34)- la acerca, en cambio, a esa «[c]omplicidad en lo no dicho» que según Julia Kristeva (2004a: 226) constituye la expresividad femenina en el cuerpo a cuerpo con la otra, esto es, con la madre. Por eso, por ser también la que sufre en sus carnes la martirización del afuera, Rebeca Linke puede verse como el antecedente de esa *mater dolorosa* que solo tres años más tarde y, en un contexto bien distinto, proclamará: «Me han quitado el hijo. Pero yo estoy entera.

A mí no me despojarán. Ya sabrán lo que es sufrir ese deseo» («El derrumbamiento»; Somers, 1953: 21).

No por casualidad, su iniciación a la nueva vida viene marcada, en primer lugar, por una necesaria reconciliación entre su cara cercenada y el cuerpo sangrante<sup>274</sup>: «Vio de pronto con terror que la hemorragia persistía, y que el rostro empalidecido mortalmente clamaba por su sangre. Se hacía, pues, impostergable volver a lo anterior; tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, según esquemas primitivos» (s.a.<sup>1</sup>: 18). Y, en segundo lugar, por el extraño encuentro -«(...) como al revés de un espejo, escamoteando la comunicación del resultado» (s.a.<sup>1</sup>: 33), según la voz narradora- y el posterior rechazo de la estatua de una Virgen que la conecta con su pasado más reciente: «La sonrisa perenne con que la Virgen parecía aceptar la penitencia, le hizo imaginar con terror que fuera su cara de otros tiempos la que estaba mirándole desde arriba, y su propio cuerpo el inmovilizado. Volvió el rostro hacia delante y comenzó a atravesar el campo» (s.a.<sup>1</sup>: 33).

Redefinida, a partir de aquí, como la contra-cara y el reflejo deformado de esta mujer asexuada, fragmentada y resignada en una sumisión beatífica, el personaje comienza su peregrinaje nocturno asumiendo una doble naturaleza que nada tendrá que ver, en un primer momento, con la mirada desviada que los habitantes de la comunidad proyectarán sobre ella y que habrá de diferenciarla de sus compañeras<sup>275</sup>. Para empezar, porque en su rescate del deseo se vislumbra la recuperación de un cuerpo maternal que bajo ningún concepto pretende borrar la huella de su sexualidad, sino más bien lo contrario, tal como demuestra el episodio final con Juan:

---

<sup>274</sup> A pesar de esto, para algunos de los hombres de la aldea ella será tan solo «la punta de una uña femenina esmaltada en rojo» (s.a.<sup>1</sup>: 39).

<sup>275</sup> Se podría decir, siguiendo a Michel de Certeau, que ella es la idiota que «(...) está toda entera en la cosa no simbolizable que resiste al sentido. Toma sobre sí las funciones más humildes del cuerpo y se pierde en algo insostenible debajo de todo lenguaje. Pero este desperdicio “repugnante” permite a las otras mujeres el reparto de las comidas, la comunidad de signos en el vestido y en el cuerpo, la comunicación de las palabras; la excluida vuelve posible toda una circulación» (1993: 48). Esto explicaría, por ejemplo, la fugaz negativa –vívida, además, desde una enajenación- que grita Antonia en la escena de la violación: «-¡No, Nataniel, basta ya, que me duele en lo hondo! ¡Tú siempre lo supiste que me duele ahí! Dejarás de una vez, criminal infame- se oyó gritar a sí misma con asombro, como si su garganta no le perteneciera» (s.a.<sup>1</sup>: 25). Y, sobre todo, la lucha que la enfrenta definitivamente al hombre y la recoloca en un lugar de poder que creía perdido: «*Pero tú no lo harás, tú no seguirás apretando mi cuello. Porque yo soy el único testigo, yo seré el último recuerdo de ella que te quede... Y yo sé que aflojarás esos malditos dedos... Tú necesitas de mi garganta que diga no, ella no existió nunca, para seguir creyendo. Como todos, que buscan el no de los demás para que su sí no se les llene de polillas ciegas...*» (s.a.<sup>1</sup>: 109).

El hombre la besó frenéticamente en los pechos, ocultando luego la cara en aquella especie de valle del nacimiento, donde todo lo que pudiera ser misterioso se tornaba claro y deliciosamente accesible. Y no era ese el único eje de simetría, el último paso de la montaña donde poder internarse. Más abajo, deslizando ambas manos, atreviéndose luego a explorar la partición geométrica del mundo, era posible hallar el otro extremo de la vida, húmedo y solitario, donde parecía guarecerse el verano que los estaba asaeteando (s.a.<sup>1</sup>: 89)<sup>276</sup>

Como la carne de una madre que se parte -«porque los hijos no solo parten del cuerpo femenino (y a veces hasta lo parten) –explica Nuria Girona Fibla (2008: 118)- sino reviven la angustia de tener o no tener un cuerpo, la división entre ser sujeto de deseo a la vez que objeto de él», el cuerpo de Rebeca Linke se presenta como un espacio de junción: sacia el hombre que bebe de ella el jugo de la vida y satisface sus propias ansias de alimentarle por medio de unos pechos que significan leche, pero también espasmo erótico y metáfora del sentimiento amoroso. En este sentido, si bien coincido con María Luisa Femenías cuando opina que «AS desmitifica el mandato social de la maternidad y muestra a las madres atadas a una vida rutinaria, poco compatible con los ideales de dulzura y prodigalidad romántica con que se las envuelve» (2002-2003: 145)<sup>277</sup>, pienso que es necesario añadir que no por ello se olvida de exponer formas más problemáticas del ser materno en las que la mujer no solo queda comprometida en el papel de «hembra madre», tal como pretendía Lou-Andreas Salomé, sino también en el de «(...) pliegue extraño que transforma la cultura en naturaleza, lo que habla en biología» (Kristeva, 2004a: 228).

En este contexto, otra apertura iluminará su propia desnudez, sobre todo porque las múltiples descripciones que intentan aprehenderla a lo largo de la historia revelan la importancia de una mirada pictórica que una y otra vez quiere encerrarla y poseerla en los parámetros de una estricta regulación: desde el retrato protector del cura, a raíz del cual se la empieza a denominar por el pronombre personal «ella»: «acaso por el velo de perdón que el cura le había echado sobre el cuerpo recurriendo a su habilidad de defensor de oficio. Vestida de ese modo, así fuera con la sola femineidad esencial,

---

<sup>276</sup> «Incommensurable, ilocalizable cuerpo materno [...]. // Por un lado la pelvis: centro de gravedad, tierra inmutable, sólida columna, gravedad y peso a los que se adhieren los muslos, a los que nada, a partir de ahora, predestina a la agilidad. Del otro lado el busto, los brazos, el cuello, la cabeza, la cara, las pantorrillas, los pies: vivacidad desbordante, ritmo y máscara que se consagran a compensar la inmutabilidad del árbol central» (Kristeva, 2004a: 224).

<sup>277</sup> Algunas referencias dispersas a lo largo de sus novelas son, al respecto, reveladoras. Por ejemplo, en *La mujer desnuda* afirma que «[l]as madres de un solo hijo eran eso, Leviatanes femeninos, las víctimas de cuyo monstruoso amor podrían formar el friso más dramático para rodear la cintura del infierno» (s.a.<sup>1</sup>: 56).

podría nombrársela mejor, atemperaba los efectos de todo lo que había desencadenado» (s.a.<sup>1</sup>: 72), hasta la noche de su encuentro con Juan, donde aparecerá ante sus ojos «recortada en el cono de paja, con un brazo sobre el pecho tomándose el hombro contrario, en una especie de autoprotección que le hacía más frágil, más lamentablemente herida» (s.a.<sup>1</sup>: 80)<sup>278</sup>, pasando por el descubrimiento infantil de los dos gemelos, quienes ven en ella «(...) una criatura femenina de verdad, con el pelo largo suelto y los brazos caídos» (s.a.<sup>1</sup>: 34)<sup>279</sup>. La palabra pictórica (re)vela la contradicción de una pugna que niega el carácter natural del cuerpo femenino e intenta enclaustrarlo en los márgenes supuestamente seguros de un discurso cultural. Y es que, tal como adelantara Lynda Nead en su trabajo sobre las representaciones del desnudo femenino en el arte:

Si se define al cuerpo femenino como algo que carece de contención y que produce suciedad y polución a través de sus contornos vacilantes y su superficie rota, las formas clásicas de arte desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contiene y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras. Esto, sin embargo, puede ser solamente un logro fugaz; los márgenes son peligrosos y será necesario someterlos a la disciplina del arte una y otra vez. La tradición occidental del desnudo femenino es, pues, una especie de discurso sobre el sujeto, que hace resonar estructuras del pensamiento a través de muchas áreas de las ciencias humanas (1998: 20)

Rebeca, que como sujeto no puede ser madre pero sí como cuerpo sexuado, reconoce las trampas que la construcción de un ideal sociocultural de la maternidad

---

<sup>278</sup> También en un momento de su sermón, el cura se la imagina con un «(...) flotante pelo de madona» (s.a.<sup>1</sup>: 60), ligándola así a un tipo de reproducciones pictóricas muy concretas.

<sup>279</sup> Me parece sintomático que sean estos y no otros los personajes que así (se) la representen. Si bien con Nataniel, nada más iniciar su periplo, la sensación que tiene Rebeca Linke es la de volver a lo de siempre, «los bienes compartidos con miedo, el mundo del engaño y del robo, otra vez las inmundas ropas cubriéndola» (s.a.<sup>1</sup>: 24), con el cura y con Juan, en cambio, el sentimiento es de reconocimiento, no solo porque ambos entienden el sentido real de su actitud -«Odiaban a la desconocida -reflexiona el primero de ellos-, se odiaban a ellos y entre ellos. Por culpa de la mujer se había descubierto cada uno a sí mismo, y esa revelación es de las que no se perdonan, al menos cuando hay algo más que tierra bajo la piedra. Ella era libre para su propio desnudo, en eso no iban a surgir discusiones. Pero la libertad individual del acto en sí arrastraba a cada cual a pensar en la imposibilidad de la suya [...]. Una sola libertad no podía subsistir sin guerra, quizás por demasiado enorme y cegadora la esplendidez de su fanatismo. Cómo no condenar, entonces, aquella desnudez que obligaba a las suyas. Y no hubieran podido ir más lejos que hasta ahí, concluyó sin quitarles la vista de encima, su descorazonamiento» (s.a.<sup>1</sup>: 67-68); y unas páginas más adelante, el segundo de ellos reconoce: «qué terrible el no hacer lo que se quiere», después de que Rebeca le haya hecho saber «(...) que todo se puede...» (s.a.<sup>1</sup>: 84)-, sino porque asumen las consecuencias devastadoras que se derivan de ello: así, mientras Juan no duda en interponerse entre la mujer desnuda y la furia desatada de los campesinos, recibiendo «[d]os golpes de pala, en la nuca, en la espalda» (s.a.<sup>1</sup>: 95), el cura se lanza desnudo a las llamas que invaden la casa donde los dos amantes han sido descubiertos (s.a.<sup>1</sup>: 96). En cuanto a los niños, es gracias a su mirada infantilizada -reproducida apenas unas páginas más adelante a través de la pelea entre el “Pestañita” y “Ojito” (s.a.<sup>1</sup>: 73-74)- que la protagonista puede recuperar por unos breves instantes el sentimiento de sinceridad que impregna sus gestos.

comporta<sup>280</sup>, y las expone: ya sea desenmascarando la vulgaridad de una maternidad económicamente productiva, ya sea transfigurando el mito de la concepción inmaculada por medio del *catastrófico* retorno a una sensorialidad de goce y de dolor, lo que espero no se entienda como una defensa del sufrimiento injustificable al que parecería apuntar en su identificación temprana con la mujer primera, sino más bien como un desafío a la mirada que niega el horror del cuerpo femenino y de las entrañas que lo habitan. Y subrayo especialmente el término para que no se olvide que, al hacerlo, tramará su identidad en una enmarañada red de metamorfosis en las que habrá de reivindicarse como amante, como madre y, sobre todo, como ofrenda. Si las ciencias humanas limitan los contornos del cuerpo y lo instalan en una dinámica tecnológica de poder y dominación, he aquí lo que la anatomía femenina regala:

Había hecho girar el cuerpo algunos grados, y la herida quedaba a la altura de la barbilla del hombre. El sintió en toda su piel los efectos del roce, y cayó con sus labios sobre la zona magullada, en una especie violenta de ritual salvaje en el que cada rincón de su ser parecía reencontrar los perdidos ancestros. El sabor ferruginoso de la sangre acabó de enajenarlo. Era como dejar de habitar su propio clima para lanzarse al primer golpe de viento quién sabría hacia dónde, como una semilla ciega en un verano desconocido. Y, sin embargo, entre su boca posada en *aquella herida, tan semejante a un sexo de mujer*, y el deseo de entrar por sus verdaderos labios, qué sensación de mansedumbre, *qué dulce y misericordioso el acto*. Cuando levantó de nuevo los ojos, encontró a la mujer con los suyos cerrados, la boca entreabierta (s.a.<sup>1</sup>: 85; los subrayados son míos)

Una herida que es como un sexo femenino y una sensación misericordiosa de paz y plenitud, el amor del hombre permuta en un amor de hijo que sublima el masoquismo de la mujer y la somete<sup>281</sup>. Por eso, la ilusión de una relación original y primigenia con el ser amado acarrea una forma de experiencia liminar en la que Rebeca Linke se realiza como sujeto deseante, pero a cambio de arrodillarse junto al niño-Juan y sumergirse en él: «Entonces, como si respondiera al más antiguo de los ritos, se tendió

---

<sup>280</sup> Téngase en cuenta que en Occidente la imagen de la Virgen constituye el fundamento sobre el que se ha erigido una tradición de la mujer-madre que todavía perdura: «Sabio equilibrio de concesiones y coacciones a la paranoia femenina, la representación de la maternidad virgen parece coronar los esfuerzos de una sociedad por conciliar las supervivencias sociales de la matrilinealidad y las necesidades inconscientes del narcisismo primario, de una parte, con los imperativos de una nueva sociedad basada en el cambio y pronto en la producción acelerada, de otra, que exigen la aportación del superyo y se apoyan en la instancia paterna simbólica» (Kristeva, 2004a: 228).

<sup>281</sup> Recurriendo una vez más a las palabras de Julia Kristeva, se entiende esta ambigüedad en el gesto de Juan: «El hijo es ciertamente la resurrección de su madre pero, a la inversa, los muertos de ella sobreviven en él: sus humillaciones, sus heridas innombradas convertidas en carne viva. Mientras más flota el amor materno sobre el sufrimiento de una mujer, más es el niño doloroso y sutilmente tierno...» (1997: 204).

al lado de su hombre, le pasó el brazo bajo la nuca húmeda y lo besó en la boca. Sintió cómo él ya no podía responder sino débilmente a lo que ella estaba tratando de transmitirle con sus labios» (s.a.<sup>1</sup>: 103). La imagen no puede ser más simbólica, como tampoco las consecuencias que se derivan de ella: sellando con un beso el orificio del lenguaje, Rebeca Linke intenta devolverle al hombre amado lo único que es capaz de afirmarlo en su humanidad: «la sangre del amor, aquella pisoteada rosa viva» (s.a.<sup>1</sup>: 103) tras la que palpita la continuidad de una vida más allá de la muerte.

### **5.3.1.3. Pauta tercera: el (re)vestimiento erótico del ser**

*La ropa infunde sentido al cuerpo al añadirle capas de significados culturales, que debido a un efecto de contacto terminan por ser pensados como naturales. La moda acaba por configurarse como un arte de fronteras, entre clases sociales y culturas, pero sobre todo entre géneros, punto de encuentro de lo público y lo privado nos reconocemos en la norma estética e identificamos los límites del otro, lo hacemos legible,*  
Beatriz Ferrús Antón: *Hereder la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*

En una de las escenas más emblemáticas de *Viaje al corazón del día*, una madura Laura Kadisja Hassan recuerda cómo el estallido de su sexualidad tuvo lugar junto al proceso formativo de su individualidad en un entorno hostil e incierto<sup>282</sup>:

Pero de qué color creará Juvencio que es mi piel bajo la blusa, di en preguntarme sin saber bien por qué. Tal vez piense que mi cara miente, que soy blanca y rosácea como la insulsa Eulalia, pero eso no es así, estoy toda ungida con aceite de oliva de arriba abajo, y alrededor de mis pezones no hay rosas, sino moras... Juvencio llegó al final de mi pensamiento, sudoroso, desalado. Toma, dije abriendo mi blusa y mi corpiño, tráemelas en este pañuelo que guardo aquí. El se quedó un minuto absorto en una contemplación que mi perversidad supo a gloria, pero de ahí no pasó a nada concreto, y lo vi luego en su menester recolector, fatalizado a vivir al margen de la mujer ofrecida al hombre desde la primera versión del paraíso, no siendo ni la una ni el otro [...]. Al fin yo terminaba de saberlo todo al margen de la absoluta prohibición (s.a.<sup>2</sup>: 39)

---

<sup>282</sup> Como en el caso de Rebeca Linke, Laura adolece de un determinismo del medio que influirá en su carácter y pautará algunas de sus descripciones más obscenas: «Parecía que hiciera miles de años que el hombre aquel se hallaba sepultado en mis desiertos interiores, cuando algo llamado deseo, aunque aún sin nombre para mí, empezó a rondarme como un ladrón que primeramente explora a distancia, luego se abalanza. Veía a los sementales aparearse sin ninguna prohibición, o mejor con un beneplácito general, ciertas veces a los mismos hombres voltear a las mujeres junto a los cobertizos de esquilar, ordeñar u otras faenas, mientras el mundo pegaba el ojo en su siesta. Pero yo era la ignorada en el asunto del amor o lo que aquello fuera. Desde los trece años hasta que alguien dijera basta iría a personificar la intocable sobrina de doña Encarna, como rebajaban de nombre a mi tía sin quitarse el sucio sombrero, al menos mientras no estuviera presente la mujer de hierro llamada Refugio como hubiera podido decirsele Ojos y Oídos del Rey por mejor nombre» (s.a.<sup>2</sup>: 27).

En un giro de lo más inquietante, la joven rechaza el poder revelador de la cara y se atreve más allá de las fronteras de su vestidura para destapar un seno sudoroso y oscuro donde adquieren presencia indiscutible los signos de su excepcionalidad: ella no es el prototipo de mujer ideal, blanca o de tez rosada, sino que, como la Sulamita del *Cantar de los Cantares*, «negra [es] pero hermosa»<sup>283</sup> y, por consiguiente, «es el prototipo del individuo moderno. Sin ser reina, es soberana por su amor y el discurso que la constituye» (Kristeva, 2004a: 85)<sup>284</sup>.

No en vano, apenas unas líneas más arriba, y tras la extenuante búsqueda de nuevas vías comunicativas con su amado –a raíz de las cuales manipula el lenguaje a su antojo, lo trocea como a su cuerpo e incluso reinventa «(...) una mezcla de escritura ideográfica y alfabética increíble» (s.a.<sup>2</sup>: 22)-, Laura habría comenzado a intuir la diferencia que separa la experiencia de este erotismo de *nymphet* en ciernes, de una percepción dialéctica del amor en la que va construyéndose como enamorada a medida que le escribe a Laurent y va describiéndose para él: «yo respiraba el aire que estaría exhalando el otro –se congratula-, y éramos entonces uno de cuatro pulmones, uno de dos cabezas, un ser de duplicación como dos estrellas que se ven tan juntas tal si fueran un modelo de réplica» (s.a.<sup>2</sup>: 19). Expuestos ambos a la dinámica de un diálogo bidireccional<sup>285</sup> que los subyuga, lo que les restará es la posibilidad de asumir el sentido más demoledoramente vital del sentimiento erótico:

Nos abrazamos frenéticamente tal si fuéramos a destruirnos. Eramos el uno tan ignorante como el otro en materia de amor consumado [...]. Habíamos convocado al ojo del ciclón escondido desde la infancia del mundo precisamente porque aún éramos eso,

---

<sup>283</sup> Se trata de la famosa frase con la que se da comienzo al poema: «*nigra sum sed formosa* filia Hierusalem / sicut tabernacula Cedar sicut pelles Salomonis» (Ct 1, 4; *Vulgata*, 1994: 997) [«*Negra soy, pero graciosa*, / hijas de Jerusalén, / como las tiendas de Qedar, / como los pabellones de Šalmá» (Ct 1, 5; de la trad. esp., 1989: 660)]. Ambos subrayados son míos.

<sup>284</sup> También Rebeca Linke, su predecesora narrativa, será identificada con este personaje a raíz de la mirada enloquecida del cura: «No sabían sino eso –comenzó a gritarles con furia- encolerizar al cielo y luego darse a clamar hacia arriba como carneros sentenciados. El iba a demostrarles lo que era amor a Dios, y a Juan, y a Pedro. Pero no cubierto con sayales de mentiras, sino también desnudo, tan desnudo como ella, que estaba allí ofreciendo la miel, la leche del *Cantar de los Cantares*» (s.a.<sup>1</sup>: 96).

<sup>285</sup> No solo en el sentido literal de la palabra, sino también en el que aporta Julia Kristeva en uno de los análisis más certeros del texto bíblico ya citado: «Que el sujeto que habla en cuanto sujeto amoroso esté en fuga permanente con relación a su destinataria; que le llame-le preceda, le responda-le siga, sin jamás unirse a él más que en la síntesis de los corazones que se escinden en dos partes de un dúo, esta dinámica indica [...] al menos dos movimientos. El primero consiste en que a través del amor, yo me propongo como sujeto de la palabra que me subyuga, el Amo [...]. Al mismo tiempo, y éste es el segundo movimiento, en el diálogo amoroso yo me abro al otro, lo acojo en mi desfallecimiento amoroso, o bien lo absorbo en mi exaltación, me identifico con él» (2004a: 80). Salvando las –pocas- distancias entre una y otra historia, pienso que muchas de las reflexiones a las que llega la pensadora búlgara son perfectamente aplicables a la novela de la uruguayana, sobre todo si se tiene en cuenta la profunda huella que la cosmovisión judeocristiana dejó en sus narraciones.

la misma infancia en su punto cumbre, no el declive terrorífico donde ya se es hombre y mujer que se demuelen cada día (s.a.<sup>2</sup>: 67-68)

Frente a la perversión de la niña, el amor de la mujer; frente a la primera entrega, la fusión infantil con el ser querido; en definitiva, frente a la desnudez fragmentada del cuerpo, su trascendencia<sup>286</sup>: «Porque yo vi hoy surgir de nosotros dos un resplandor – dirá Laurent después-, y el resplandor deja de ser eso, cuerpo...» (s.a.<sup>2</sup>: 70), a lo que cabría añadir: porque deviene amor erotizado o, mejor, erotismo amoroso. En efecto, no se trata de entender este sentimiento en su versión más romántica, sino de relacionarlo con la perspectiva de una doble superación: de su propia naturaleza literaturizada y de la condición erótica del individuo. Y es que, como ya adelantara Octavio Paz en su ensayo: «El amor es atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos- no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera» (1994: 33).

Laura escoge a Laurent por medio de las cartas que lee y posteriormente escribe, y los dos se aceptan a través de la liberación de un Eros que parece latir en lo más recóndito de su piel. Recién nacidos al mundo del deseo, inocentes e ingenuos, pactan la convulsión de un cuerpo que se torna carne<sup>287</sup> y se desordena:

Quisiera darme vuelta el cuerpo y el espíritu que lo gobierna poniéndolos del revés y amarte con los huesos, la carne y sus vibraciones hacia dentro, me dijo cierta vez. Y de repente fue capaz de hacerlo, su elástica osamenta de gimnasta del jardín soleado comenzaba a transformarse en fémur, en costillas, en columna dorsal, sin vestigios de músculos visibles (s.a.<sup>2</sup>: 73)

Con la exposición al revés de un adentro en movimiento, el protagonista ilumina la fisicidad de su vida interior, al tiempo que pone en evidencia la imaginería de un cuerpo real que poco tiene que ver con la belleza o la plenitud y mucho, en cambio, con

---

<sup>286</sup> Ya intuida, no obstante, en el pasaje anterior: «Y ¡hala, Borah! dije cierto día al influjo de una voz interior, riendo porque las moras, el arroyo, el sol, habían bastado para embriagar a la extraña sobrina de doña Encarnación que regresaba de su cabalgata con las manos vacías, aunque manchadas de sangre color borra de vino, el sombrero sin usar a la espalda y el complejo peinado hecho a diario por una mujer de la casa transformado en un magnífico enredo» (s.a.<sup>2</sup>: 40-41).

<sup>287</sup> No se olvide que, según Geroge Bataille, «[l]a carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces *la carne* es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante» (2005: 97-98).



lo anatómico<sup>288</sup>. Esto explicará, por ejemplo, descripciones tan científicas como la que realiza Laura del primer beso: «mis labios estaban fríos, detenidos, asépticos luego de un tan largo y casi feroz trasvasamiento de salivas en toda nuestra vida, flora microbiana propia de cada cual, dientes con el sabor que deja la noche» (s.a.<sup>2</sup>: 103) o por qué, tras la desaparición del amado, la muchacha abre la boca para decir el vacío y significar así una aflicción que ni siquiera el cuerpo es capaz de mostrar: «Gritar, aullar, imprecicar, implorar, todos los infinitivos desesperados de la precaria garganta, serían en vano, él parecía retornado al agua amniótica y allí se había disuelto» (s.a.<sup>2</sup>: 107).

A diferencia de la novela anterior, aquí el escalpelo del anatomista disecciona la relación de amor y la desordena, mientras que, en otro orden, permite que la profanación del cuerpo desvíe la operación erótica hacia un vestido que se sobrecarga hasta el punto de hacer estallar su naturaleza de envoltorio. Por eso Laura solo puede revelarse contra la opresión de Refugio calzándose «(...) un vestido de gasa roja y un sombrero del mismo color, algo que realicé en cierta extraña forma automática, como obedeciendo a una voluntad que no era la mía» (s.a.<sup>2</sup>: 56) y, sin espejo ya, colocarse «(...) el velo como ella [Fräulein Hildegard] me lo había enseñado, cabeza y cara cubiertas, *sólo mis ojos libres*, algo que parecía obedecer a un remoto mandamiento mucho más imperioso de lo que se pudiera suponer» (s.a.<sup>2</sup>: 63; el subrayado es mío).

En su ensayo sobre *El intercambio simbólico y la muerte*, Jean Baudrillard señala la importancia que en Occidente ha adquirido un discurso tan ambivalente e imprevisible como es el de la moda. De naturaleza estética y espectacular, su tendencia a sistematizar todos los signos y a reproducirlos en masa –pues su forma «(...) ya no es

---

<sup>288</sup> Es importante constatar el gusto somersiano por este tipo de tratamiento corporal. Ya en *La mujer desnuda* describe la decapitación de su protagonista en unos términos que recuerdan el discurso médico: «Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por las puntas de unos dedos. Claro que hacia una mano que está adherida a un brazo, que pertenece a su vez a un cuerpo con cabeza, con cuello. Una cabeza, algo tan importante sobre eso tan vulnerable que es un cuello... El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía» (s.a.<sup>2</sup>: 16). Y más tarde, en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* llegará todavía más lejos al suponer la contaminación orgánica de la narración –hemorrágica, impura, verborreica– en la exposición descubierta del cuerpo de Sembrando Flores: «Ella sería indefinidamente el conejo de Indias sin puertas de escape a la esperanza, ni siquiera para zafar de aquellos pinchazos con los que iban a agredir sus venas en adelante [...]. Y entonces sí que erró el golpe. Pues no bien se había puesto el acento en la simple insinuación de cosas que ella acomodara tan bien en la ficha primaria, aljibes-mandrágoras-colisiones ideológicas familiares traumatizantes-pelirrojas-incendios, y los mil disfraces para sobrevivir en un discreto mundo elusivo, sintió que todo aquello le sería necesario en adelante, que debería dejar de sumarse al safari racional que orillaba sin atravesarla la «selva oscura». Y aun careciendo el ser humano de propulsor linfático, lo que ella sabía desde los lejanos tiempos de cierto Colegio de Señoritas, ese inexistente órgano empezó a bombear a su manera. *Y entonces sepultó a todos los presentes en un aluvión de linfa amotinada que le salió bajo la forma de este discurso*» (1988: 38-39; el subrayado es mío).

producida según sus propias determinaciones, *sino a partir del propio modelo*; es decir, que no es jamás producida sino siempre e inmediatamente *reproducida*» (Baudrillard, 1980: 106)- le otorga un poder transgresivo poco habitual, centrado tanto en la voluntad de suprimir todo sentido como en la búsqueda de un significante puro que, en su esencia, «no significa nada»: «Con la simulación, los signos no hacen más que segregar lo real y el referencial como un supersigno, así como la moda no hace más que segregar, inventar la desnudez como supersigno del vestido» (Baudrillard, 1980: 110).

Esto acarrea una negociación entre el vestido y el cuerpo, a raíz de la cual el primero se socializa y el segundo se reterritorializa en una dinámica de exhibicionismo y ocultamiento que, además, actúa sobre la problemática de la división genérica: se escoge la desnudez como efigie del simulacro y se la confunde con la representación femenina del cuerpo velado, sin tener en cuenta que, en palabras del propio Jean Baudrillard, «es en la moda donde el sexo se pierde como diferencia, pero se generaliza como referencia (como simulación). Nada es ya sexuado, todo es sexualizado» (1980: 113) o, mejor, todo está socializado. En efecto, a pesar de que el vestido queda neutralizado en el momento en que se utiliza para significar el cuerpo (Baudrillard, 1980: 112), su proximidad con el objeto en cuestión le confiere el peso cultural necesario para erigirse no solo en ese «arte de fronteras» al que alude Beatriz Ferrús Antón en la cita que encabeza este apartado, sino, muy especialmente, en el pivote de un reconocimiento –de clase, de origen, de raza, de sexo- y de un ritual performativo según el cual la subjetividad *elige* dónde ubicarse: en el ser, en el deseo de ser, en el parecer o en el querer parecer<sup>289</sup>.

Desde aquí, si «[c]uerpo y vestido son tan indisociables como cuerpo y yo: nuestra identidad, por lo tanto, mantiene una estrecha relación con nuestra indumentaria habitada por nuestro cuerpo... o con nuestro cuerpo habitado por nuestro traje, nuestro *cuerpo vestido de cuerpo* en definitiva» (Torras, 2008: 216), habrá que ver hasta qué punto la costra apariencial abierta por el lenguaje de las vestiduras compromete la fascinación vertiginosa por un cuerpo replegado en un sinfín de representaciones.

Así, cuando Laura muestra el suyo a través de la exposición minuciosa de un solo seno y de sus ojos<sup>290</sup> no solo anula cualquier atisbo de expresividad en su rostro,

---

<sup>289</sup> Ya Roland Barthes advirtió del potente nexo entre la Moda y el ser: «imprevisible y sistemático, regular y desconocido, aleatorio y estructurado, conjuga fantásticamente lo inteligible sin el que los hombres no podrían vivir y lo imprevisible unido al mito de la vida» (1978: 256).

<sup>290</sup> Metáforas del no lenguaje de la Virgen (Kristeva, 2004a: 220-224), pienso que no es ninguna casualidad que sean éstas y no otras las partes del cuerpo que Laura acaba mostrando. En primer lugar,

sino que blinda su cuerpo a toda mirada ajena y provoca de este modo que el erotismo penetre precisamente en el único lugar donde en principio no tendría razón de ser: en sus vestidos y en el juego que ellos establecen con un cuerpo castrado tras la pérdida de Laurent<sup>291</sup>. Por otro lado, al consignar la mirada como único testimonio de su autorrepresentación pone de manifiesto que las imágenes que el yo confesional reproduce sobre la página en blanco son el producto de una sutil donación a los ojos del otro y, en consecuencia, su manifestación más residual. Y es que, tal como sugiere Nuria Girona Fibla: «[e]l cuerpo también es esto que la mirada nos devuelve: un lugar de conflicto entre pulsiones y regulaciones sociales, naturaleza y cultura, en especial el cuerpo de las mujeres, vigilado, sofocado y constreñido por los discursos patriarcales» (2008: 202).

### **5.3.2.- El «agujero sin fondo»<sup>292</sup>: pautas para un misticismo**

*Finalmente autorizada a callarse, oculta a las miradas en lo íntimo del intercambio en el que ella (se) ve lo que no podrá decirse. En el que ella no ve nada y en el que ve todo. (En)cerrada en el misterio en el que se oculta el amor que se ha depositado en ella. Revelándose en el secreto del deseo, Luce Irigaray: «La misteriosa»*

---

porque así consigue la identificación con una figura que a ella le ha sido negada desde su nacimiento a causa de la trágica muerte de sus padres. En segundo lugar, porque favorece la relectura de su significación sociocultural al convertir la semiótica del lenguaje en pura descripción anatómica: «Yo había creado mis propias leyes en una especie de código sin intromisiones molestas, y en el que lo convencional quedaba fuera: llorarás con el viento si el viento te conmueve, pero que ser alguno intente arrancar lágrimas a tus desiertos, ni siquiera en calidad de espejismos. Mis oasis brotarían de su propio capricho o su necesidad de surgir, nadie era quién para dictar su agua y su verdor» (s.a.<sup>2</sup>: 50). No es de extrañar, pues, que en un momento del relato, la narración de Laura se confunda con el Avemaría del sacerdote (s.a.<sup>2</sup>: 81-84).

<sup>291</sup> «La pérdida del objeto erótico (infidelidad o abandono del amante o del marido, divorcio, etc.) es sentida por una mujer como un ataque contra su genitalidad y equivale, desde este punto de vista, a una castración. Inmediatamente tal castración se coloca en consonancia con la amenaza de destrucción de la integridad del cuerpo y de su imagen, así como con la amenaza de destrucción de la totalidad del aparato psíquico» (Kristeva, 1997: 74). Acorde con esta lectura, aunque desprendiéndose del conflicto genérico, Jean Baudrillard concluye: «Tras los velos sucesivos no hay nada, no hay nada jamás, y el movimiento que impulsa siempre adelante para descubrirlo es, justamente, el proceso de la castración; no el reconocimiento de la carencia, sino el vértigo fascinado de esa sustancia nádica. Todo el comportamiento occidental que desemboca en una compulsión realística vertiginosa, está afectado por ese estrabismo de la castración: so pretexto de restituir el «fondo de las cosas», bizqueamos inconscientemente en el vacío. En lugar de un reconocimiento de la castración, erigimos toda clase de coartadas fálicas, luego, según una compulsión fascinada, tratamos de descartar una a una todas esas coartadas, para descubrir la «verdad», que es siempre la castración, pero que resulta siempre ser finalmente la castración *negada*» (1980: 129).

<sup>292</sup> La expresión es de Michel de Certeau, para quien el místico se relaciona de tres maneras distintas con su propio cuerpo. Una de ellas es, precisamente, la que hace de este un «agujero sin fondo, exceso sin fin, como lo que siendo de él, no está allí, como lo que está en un movimiento perpetuo de confección y defección. No es sino el ejercicio interminable de su aparición y su desvanecimiento» (1993: 61).

Con estas palabras la crítica francesa celebraba el uso que la mujer hace del discurso místico, y le otorgaba un poder subversivo que ponía en jaque su propia identidad: porque ella es, como supo ironizar Ana María Shúa en uno de sus microrrelatos más logrados, «La Que No Está»<sup>293</sup> y a la que, a pesar de ello, todos buscan, suya es la capacidad de devenir semblante fantasmático o, si se prefiere, individualidad misteriosa. Ahora bien, porque ella lo sabe y lo utiliza en su provecho, suyo es también el reto de testimoniar sobre el cuerpo escrito los pormenores de un encuentro amoroso manifestado previamente sobre el cuerpo real. Así lo explicaba Jean Franco a propósito de las primeras escrituras místicas en Occidente: «No es que su discurso fuera esencialmente femenino, sino más bien que era femenino de *manera estratégica*. Aprovechaban que su experiencia no podía verificarse y que el clero estaba convencido de que el conocimiento femenino constituía una manera de sentir y experimentar, más que un pensamiento abstracto» (1994: 36).

En su ya citado estudio sobre ciertas escrituras mal-ditas de mujer, Eleonora Cróquer seguía la estela de esta última y observaba los frutos de esta ambigüedad genérica –en el doble sentido del término–: si, por un lado, algunas aceptaban hablar desde el lugar fantasmático «(...) para expresar tanto su *especificidad* (sus maneras de experimentar el mundo) como su *desacuerdo* (su negativa a aceptar el orden que lo organiza a través de sus hegemónicas representaciones)» (Cróquer, 2000b: 46); por el otro, muchas de ellas se veían encasilladas en géneros que, de manera natural, particularizaban la dicción maldita en boca femenina. Por eso la mística –o quizá mejor, las místicas o las misteriosas, por continuar con el juego propuesto por Luce Irigaray– se conforma sobre una sucesión inacabable de paradojas: siendo el lenguaje de lo prohibido, aun así dice y permite que aquellos sujetos obligados al silencio consigan expresarse, experimentando con los límites propios y ajenos:

A la enseñanza teleológica y religiosa, y a los sacerdotes (figuras masculinas de mediación que la institución ponía al servicio de la comunidad), se contraponía esta pasión –femenina, casi siempre– que exige para sí el reconocimiento de su relación inmediata con lo divino; a la autoridad institucional se enfrenta un goce particular del cuerpo, más allá de toda ley pero tan inequívoco de su lazo con Dios que empuja a las místicas a reinventar un lenguaje, a instalarse en otro orden (dejan de comer, se flagelan, viven de oración) y a seguir otras normas, en el desafío de abandonar

---

<sup>293</sup> El texto completo dice así: «Ninguna tiene tanto éxito como La Que No Está. Aunque todavía es joven, muchos años de práctica consciente la han perfeccionado en el sutilísimo arte de la ausencia. Los que preguntan por ella terminan por conformarse con otra cualquiera, a la que toman distraídos, tratando de imaginar que tienen entre sus brazos a la mejor, a la única, a La Que No Está» (2009: 285).

autoridades textuales, legales, eclesiásticas, familiares. En una impugnación mayor [...], las místicas sexuaron a Dios y sexualizaron la religión –aunque afirmaban no saber nada de esto–; su lenguaje amoroso y corporal devolvía lo que con tanto empeño se había contenido y en su relato se interrogan: qué es un hombre, qué es una mujer y quién deseó primero (Girona, 2008: 59)

¿No es acaso esta misma interrogación la que induce a Rebeca Linke y a Laura Kadisja Hassan a romper las ataduras familiares, sociales y culturales por medio de la explosiva conjunción de un sentimiento amoroso y un sentimiento corporal? Mientras la segunda de ellas concluirá una de sus misivas con la taxativa afirmación: «Y no, no he quedado sola en este mundo, conocí el amor y eso viene de Alah» (s.a.<sup>2</sup>: 90), es sobre todo la primera quien arroja una luz más intensa sobre esta cuestión:

Tú -le dirá a Juan- no alcanzaste a sospechar jamás, ni antes de nuestro encuentro en la parva ni ahora mismo, cuánto podrías amarme. Yo no me llamo como te dije, aunque quizás lo fuese así y de muchos modos, porque sería en ti todas las mujeres que tú irías restituyendo noche a noche a un nombre sencillo y vulgar como deseabas, pero de mujeres verdaderamente amadas. Tú no imaginas cómo sufren ellas, todas ellas, cómo me han empujado a salir para decírtelo (s.a.<sup>1</sup>: 102)

Aunque no es mi objetivo detenerme en los prolegómenos del saber místico<sup>294</sup>, pienso que es importante tener en cuenta una serie de cuestiones que explican por qué las escrituras de la uruguaya y de Alejandra Pizarnik pueden ser –y de hecho, han sido– leídas en clave mística<sup>295</sup>. Respecto a lo dicho a propósito del semblante misterioso, un apunte: etimológicamente, la palabra *mística* es una traducción de *mystikos*, que en griego antiguo hacía referencia a las ceremonias de los cultos místicos de iniciación. Derivado del verbo *myo*, cuyo significado se expresa a través de la clausura de los sentidos corporales («cerrar la boca y los ojos»), el adjetivo acabaría identificándose con el misterio y problematizándose con la dinámica de un secreto que circularía entre el querer saber y el querer ocultar:

---

<sup>294</sup> Para ello puede consultarse la glosa que Beatriz Ferrús Antón (2007: 101-107) y Nuria Girona Fibla (2008: 57-60) hacen de los principales estudios sobre el tema. Como pliegue sobre pliegue, estas breves pinceladas que me dispongo a dibujar siguen sus textos.

<sup>295</sup> Con respecto a la primera, María Luisa Femenías vuelve a ser un punto de referencia al apuntar: «(...) no hay en AS un discurso sexista, ni un despliegue erótico gratuito, ni juicios morales condenatorios. Sin embargo, sí hay una fuerte atmósfera mística, una suerte de apropiación laica de la religiosidad cristiana, una severa ridiculización de la censura, la hipocresía y el pacatismo» (2002-2003: 144). En cuanto a la segunda, es quizá lo escrito por Sarah Martín a propósito de *Los trabajos y las noches* lo que mejor resume esta idea: «El sujeto confiesa “hablar de lo que no es”, poniendo de manifiesto el conocimiento no tanto de lo inexistente, como, al revés, destacando el conocimiento de la existencia de lo ausente, de lo invisible, de lo indecible (“hablo de lo que conozco”）」 (2005: 118).

A través de sus búsquedas, luchas o coqueteos, los actores juegan igualmente con la diferencia entre *ser* y *parecer*. Bajo este segundo aspecto, el secreto se caracteriza como una cosa que es sin parecer. Pero, por eso mismo, mantiene una vecindad peligrosa con la mentira o la ficción, es decir con lo que parece sin ser. Lo que pretende ocultar puede ser sólo una simulación. De hecho, al darse un referente secreto, las “frases místicas” no solamente se conectan con todo el repertorio de seducciones o de manipulaciones que engendra lo oculto; ellas mismas producen a partir de las realidades que ocultan. Caen en la trampa que ellas mismas han construido. Ofrecen siempre a los destinatarios a quienes se dirigen la posibilidad de reconocer únicamente el engaño (De Certeau, 1993: 119)

Se podría ser igualmente tramposa y donde el francés escribe «“frases místicas”», decir: «mujeres místicas»<sup>296</sup>. De este modo, volveríamos una vez más al símil tantas veces propuesto: en tanto que figura fantasmática, la mujer parece pero no es, ontológicamente su lugar es el de la especularidad y la ilusión pero también el de un cuerpo excedido en sus fronteras, bestializado en una sobrecodificación de lapsus metafóricos que «(...) insinúan en el lenguaje una alteridad rechazada» (De Certeau, 1993: 136). Esto explica que la mujer desnuda se desentienda de «(...) cierta mujer vestida llamada Rebeca Linke» (s.a.<sup>1</sup>: 88) en el momento de su confesión con Juan o que Sembrando Flores, mucho tiempo después, dicte la historia de su vida herida por un indecible que diseminará tanto su cuerpo licuado como su propia narración: ellas son tan solo esto, un cuerpo, desnudo y herido en un caso, enfermo y despojado en el otro<sup>297</sup>. Pero únicamente un cuerpo que habla por sí mismo y que, paralelamente, traduce<sup>298</sup> aquello que está presente en su ausencia, esto es, el sufrimiento individual y colectivo del ser femenino<sup>299</sup>.

---

<sup>296</sup> Soy consciente de que sigo así con uno de los grandes tópicos sobre la feminidad, apuntado ya por Sarah Kofman en su trabajo desmitificador de las figuraciones freudianas: «Como la mujer no tiene *derecho* a la palabra acaba por no *poder ni querer hablar*, por «guardarse» todo para ella, por crear, en compensación y con fines de dominio, un suplemento de misterio y oscuridad: la mujer *carece de sinceridad*, disimula, transforma toda palabra en un *enigma* indescifrable» (1997: 57). Sin embargo, y como ya adelanté más arriba, pienso que el uso –corporal y nietzscheano, es decir, doloroso pero vital– que muchas de ellas hacen de este tipo de lenguajes no solo logra franquear cualquier imposición genérica o discursiva sino que, además, permite que sea descubierta en toda su dimensión paradójica.

<sup>297</sup> En cualquier caso, cadavéricos ambos, puesto que aparecen «(...) inaccesibles entre dos pérdidas -pierden adentro lo que reciben de afuera, y pierden afuera lo que poseen adentro-, por consiguiente nunca están *allí*, como el cuerpo amado» (De Certeau, 1993: 61).

<sup>298</sup> Como explica Michel de Certeau, la mística puede ser vista como un «(...) *proceso de fabricación*»: «una práctica que atormenta a las palabras para hacerles decir lo que, literalmente, no dicen, a tal punto que llegan a ser, en cierta forma, la escultura de las tácticas de las que son los instrumentos» (1993: 171). ¿Y no es una buena manera de hacerlo sirviéndose del cuerpo desdoblado en su significación real y lingüística? Recuérdense, una vez más, las palabras de la voz narradora de *La mujer desnuda*, cuando explica que Rebeca Linke «[h]abía salido en busca de algo, un objetivo inconcreto [...] algo que no parecía contar con nombre entre las cosas previsibles y ordenadas como aparecen en los diccionarios.

En clara consonancia con ambas, aunque desde un *modus loquendi* distinto, Laura Kadisja Hassan opacará<sup>300</sup> el suyo mediante unas vestiduras que tan pronto producen secreto como descubren lo que este esconde:

De modo que luego de recobrar el sentido y poder así pasar mi mano sobre aquella exposición de tactos y colores llevados a una especie de delirio, seleccioné un vestido de terciopelo carmesí y una sombrilla del mismo tono bordeada de encajes superpuestos. La *robe* de alta costura se me adaptó sin el menor esfuerzo, y cuánto, sin embargo, de misteriosa predestinación en todo aquello a pesar de su inocente desafío. El camafeo que aún estaba prendido al cuello del flamígero traje y mi moño en lo alto de la cabeza me transformaron de pronto en una Encarnación pigmentariamente distinta, pero en la que creí descubrir nuestras raíces comunes, un voluntarioso gesto de los cristianos Cienfuegos ante al avance hacia Occidente de un Islam combativo (s.a.<sup>2</sup>: 91-92)

Por último, y retornando a los equívocos que suscita una discursividad de estas características, mencionar que, en su sentido religioso, el término como sustantivo no se consolida hasta la primera mitad del siglo XVII, concretamente cuando empieza a designar a aquellos que han contactado de alguna manera u otra con Dios. Según Beatriz Ferrús, «[l]a aparición del sustantivo puede entenderse a partir de la necesidad de nombrar un fenómeno que comienza a ser estudiado desde fuera, que consigue preocupar a aquellos que no lo experimentan» (2007: 103). «Mística» se define entonces como ciencia que explica hechos extraordinarios, como tipología sociogenérica —es el lenguaje de la idiota, pero también el de la loca y el loco<sup>301</sup> - y, muy

---

No podría decirse lo hallé, lo tengo, se llama. Pero dejaba sentir sus efectos por verificación interior de cosa que se ha hecho vida y que, además, libera una fuerza capaz de promover la evasión, la ruptura» (s.a.<sup>1</sup>: 76).

<sup>299</sup> Alejada de esta significación genérica, Sembrando Flores se refiere a su cuerpo en términos parecidos cuando en una de sus anotaciones escribe: «(...) yo debo haber estallado a causa de muchas cosas que no caben en el cuerpo, una de ellas la magnitud y las gamas del color y luego las demás desgracias viniendo al velatorio, cada cual con su ramillete de flores pintadas por el inagotable Ateo. Porque es inmenso el funeral de la gran peripecia humana, algo como un cortejo que va de la auténtica tierra al supuesto cielo, dignos e indignos escuchas de esta melopea de un vivir pensado que no tiene ni fin ni principio conocido, mi complaciente doctor Aldo Nessi que tuvo que vérselas al mismo tiempo con el Quilotórax color gelatina de medusa y conmigo, yo sí que un pequeño bicho de la humedad cuyo nombre ignoro, pero que se hace una bolilla gris no bien se lo toca, y que nadie me toque, puedo desaparecer, no soy gregaria, dígaselo usted, doctor Nessi, se arrolla si la tocan y puede retornarse al gris fetal que fue el primer color de su existencia» (1988: 180).

<sup>300</sup> Si en el apartado anterior analizaba esta relación del cuerpo con el vestido desde la perspectiva de Jean Baudrillard de un intercambio simbólico, ahora recurro una vez más a Michel de Certeau para interpretarla desde una lógica mística en la que el primero de ellos «(...) deja de ser transparente al sentido, se opacifica, se convierte en la escena muda de un “no sé qué” que lo altera, un país perdido igualmente extraño a los sujetos que hablan y a los textos de una verdad» (1993: 16).

<sup>301</sup> Una vez más, Michel de Certeau favorece esta interpretación: «Si los místicos se encierran en el círculo de una “nada” que puede ser “origen”, es porque en primer lugar se ven acorralados por una situación radical que toman en serio. Esto lo hacen notar en sus textos no sólo por la relación que una verdad innovadora mantiene con el dolor de una pérdida, sino, más explícitamente, por las figuras

especialmente, como espacio autónomo dentro de la literatura<sup>302</sup>. Se asegura como género literario y empiezan a destacar las dos voces principales de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, quienes van a compartir la vivencia de una experiencia única que a la vez es experiencia lingüística límite, el amor y la meditación sobre la pasión de Cristo (Ferrús, 2007: 106).

Dejando de lado este último punto sobre la meditación cristológica, hay que recordar que como lectora declarada de San Juan de la Cruz, Alejandra Pizarnik trazará el recorrido de su experiencia mística a partir de la extraña relación con un rostro polimórfico, amenazador y salvador por igual. Por eso en fecha tan temprana como 1955 escribe un extenso fragmento de reivindicación individual en el que, enfrentándose al rostro femenino y a lo que tiene de camuflaje y de apariencia, tantea los primeros pasos para la construcción de un cuerpo místico despojado –aquí sí– de maquillajes, adornos o cualquier otra máscara:

Millares de mujeres con los labios pintados. Cada una tiene un *rouge* rojizo y un espejo. Cada una se ha plantado frente al espejo, se ha pintado cuidadosamente, corrigiendo con los dedos o con un pañuelito los errores cometidos. Algunas usan sombrero. Han cuidado de ponérselo bien, cosa que no esté ridícula. Luego una mujer embarazada que oculta su protuberancia abdominal bajo un amplio tapado. ¡No importa la estética! Procrear. Procrear. Pienso que cada hombre que pasa tiene un falo y en él varios seres en potencia. Pienso que cada mujer que pasa tiene su propio útero apto para portar seres. ¡Y siguen pasando! ¡Y siguen! Rostros. Todos iguales. ¡Hiergo [sic] mi cuerpo! Miro el cielo y me siento trascender. Me siento llamada, supremamente llamada. ¡He de crear! Es lo único importante en el mundo. Agregar algo (2003a: 54)

A la monotonía del pasar, el cuerpo que escucha un llamado casi divino, a la procreación biológica, una procreación escritural y literaria, al exceso del semblante femenino, la depuración y la erotización de su cuerpo. Por eso, un poco más adelante dirá: «Amo mi cuerpo y lo besaría todo porque es mío. Amo mi rostro tan desconocido y extraño. Amo mis ojos sorprendentes. Amo mis manos infantiles. Amo mi letra tan

---

sociales que dominan sus discursos: la del loco, del niño, del analfabeto, como si en nuestros días los héroes epónimos del conocimiento fueran los desheredados de nuestra sociedad, los ancianos, los emigrantes» (1993: 38).

<sup>302</sup> Sea en su vertiente religiosa, sea en su manifestación amorosa, lo cierto es que si en algo destaca el término es en la capacidad de (re)significarse según las circunstancias: originalmente ligado a los rituales iniciáticos de las sociedades paganas (Correas, 2009: 20-26), la llegada del cristianismo lo integraría en un sistema religioso de observación y entendimiento del universo del que poco a poco se iría alejando, gracias a la irrupción del amor cortés en el siglo XIII.



clara» (2003a: 55-56). Amar el cuerpo es, en resumidas cuentas, amar las partes que lo conforman pero también amar la letra, su claridad, su transparencia.

En este sentido, pienso que tanto ella como Armonía Somers recurren a un misticismo de confrontación desde el cual desafían el aspecto dramático que toda pérdida conlleva; e intentan, mediante unos sujetos que se preguntan por el lugar – propio y ajeno- del deseo y que confían plenamente en la capacidad sanadora de un cuerpo escrito y escriturable, eludir el duelo por el objeto perdido. En otras palabras: ellas atraviesan el sentido religioso del término y al hacerlo logran una trascendencia subjetiva que –como ya viene siendo frecuente en su caso- reterritorializa su cuerpo y su escritura en una esfera contra-dictoria.

En las acertadas palabras de Michel de Certeau:

[s]u literatura tiene, pues, todos los rasgos de aquello que combate y postula: es la puesta en prueba, por el lenguaje, del paso ambiguo de la presencia a la ausencia; da testimonio de una lenta transformación de la escena religiosa en escena amorosa, o de una fe en una erótica; cuenta cómo un cuerpo “tocado” por el deseo y grabado, herido, escrito por el otro, reemplaza a la palabra reveladora y enseñante (1993: 15)

### **5.3.2.1. Pauta primera: «en busca de la cosa en sí»<sup>303</sup>**

*Hablo de una traición, hablo de un místico embaucar, de la pasión de la irrealidad y de la realidad de las casas mortuorias, de los cuerpos en sudarios y de los retratos nupciales, Alejandra Pizarnik: «Una traición mística»*

Una imagen cubre toda la portada de la edición de los *Diarios*: Alejandra Pizarnik aparece en ella con el pelo corto y una camisa masculina, y está escribiendo a máquina, representando el papel de escritora que la selección tanto se afana en potenciar. En el fondo, dos cuadros difuminados marcan el límite de nuestra mirada. Sigamos con algunas portadas<sup>304</sup>. La pseudo-biografía de Juan-Jacobo Bajarlía prefiere el formato menor propio de las fotografías y nos muestra una Alejandra Pizarnik acorde

---

<sup>303</sup> La expresión es de Clarice Lispector, quien en «Aproximación gradual» confesó: «Si tuviese que poner un título a mi vida sería: en busca de la cosa en sí» (2007: 106).

<sup>304</sup> Escojo éstas porque son el medio de difusión más evidente. No obstante, no son las únicas que utilizan la fotografía de un rostro como presentación de la autora. Los artículos de Abós (1996), Becciu (1984), Beneyto (1983), Fernández Molina (1994), Moga (2001) o Suárez Rojas (1997), todos ellos recogidos en la bibliografía final, también lo hacen (ver «Apéndice fotográfico»). Aunque aquí excedería los objetivos de este trabajo, sería interesante observar qué tipo de vínculo se establece entre el texto y la fotografía, entendiendo esta última en sus dos funciones: la de para-texto por un lado, y la de inter-texto por el otro.

con la temática del libro: es joven, de pelo igualmente corto, mirada cansada y cara granulada por los efectos del acné<sup>305</sup>. El principio de lo que parece ser una gabardina se aventura en los márgenes del recuadro. Menos poéticas en sus pretensiones, las biografías de Cristina Piña y César Aira escogen el retrato de una Alejandra madura, fumando<sup>306</sup> y mirando directamente al objetivo en un caso, con la cara apoyada en la mano y la mirada perdida en el otro. También aquí los rasgos se repiten: el pelo corto, grandes ojeras, ningún rastro de maquillaje o bisutería –exceptuando un anillo corriente– y lo que se intuye como un vestuario masculino. Y sin embargo, lo que me parece realmente significativo es que todos ellos insisten hasta la extenuación en un único punto: el rostro, de perfil o de cara, con la mirada directa o escondida, con la piel de niña o de mujer, con el pelo siempre corto. ¿Por qué si, según ella, hay un enorme abismo entre sus retratos y el rostro que aparece en él?: «Qué responsabilidad la mía tener que ofrecerle a Clara un rostro que coincida lo más posible con mis retratos, con los cuales poco o casi nada tengo en común» (2003a: 143).

Dice la tradición que el rostro es el lugar donde se inscriben los pensamientos y sentimientos de la persona, por lo que prácticamente en todas las culturas suele ser considerado un símbolo del sujeto, la desnudez de lo más íntimo del yo. Ahora bien, tal como señalan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: «Nadie ha visto nunca directamente su propia cara; uno no puede conocerla más que con la ayuda de un espejo y por imagen. El rostro no es pues para uno, es para el otro, es para Dios; es el lenguaje silencioso» (1999: 495), el primer paso hacia una realización mística que cambiará su relación con el otro y al mismo tiempo metamorfoseará sus propios contornos. Centro aglutinador de los órganos de los sentidos, su significación trascenderá lo puramente físico y se enmarcará en el territorio de lo misterioso: cada una de sus partes deberá ser descifrada y comprendida en virtud de un acercamiento a eso que Clarice Lispector denomina «(...) la cosa en sí» y que, a la luz de los postulados lacanianos vistos a propósito de la naturaleza extima de estos textos, puede entenderse como una aproximación al goce y a lo que este tiene de exigencia amorosa y de fracaso. Desde esta perspectiva, apunta justamente el francés en otro de sus trabajos: «El goce –el goce del cuerpo del Otro– sigue siendo pregunta, porque la respuesta que pudiera constituir

---

<sup>305</sup> Una fotografía prácticamente idéntica es la que muestra el ensayo de Bernardo Ezequiel Korembli. La única diferencia notable es que en ésta Alejandra Pizarnik no mira al objetivo, pero sí al frente.

<sup>306</sup> También Frank Graziano (Pizarnik, 1992) opta por una fotografía en la que la escritora aparece fumando mientras lee un libro. La actitud, así como la imagen que se proyecta, es de una androginia absoluta.

no es necesaria y todavía hay más. No es tampoco una respuesta suficiente, porque el amor pide amor. Lo pide sin cesar. Lo pide... *aun*. *Aun* es el nombre propio de esa falla de donde en el Otro parte la demanda de amor» (1981: 12).

Una anotación de finales de 1960 de la argentina sigue el rastro de este límite temporal –tan lingüístico como subjetivo en sus efectos- e ilumina, en tres párrafos consecutivos, la tensión sobre la que se edifica el sujeto de estos textos:

Un rostro. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. Ahora es el combate con la sombra, con las nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, faltó a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, que no recuerdo.

No podrá conmigo ese rostro. Es tarde para andar otra vez invadida por una presencia muda. Ya no más los amores místicos, un rostro clavado en el centro de mí.

Pero sé que mi vida sólo tiene sentido cuando amo como ahora no quiero amar, cuando intento un rostro y un nombre, que colorean mi silencio, que me permiten seguir buscando y no encontrando, que me permiten lo que de otra manera es hastío, tiempo en que nada pasa (2003a: 167)

Entregado en «amores místicos» a un rostro que lo ha invadido y perturbado, el sujeto experimenta un brutal enajenamiento de sí mismo, que lo separa de su memoria, de sus recuerdos, en definitiva, de su pensamiento: «No recuerdo –volverá a escribir dos años después-. Ahora que pasaron tantas horas me pregunto cómo era. Su rostro está en mí, lo siento en mis nervios, flota en mis ojos. No sé qué hacer con ese rostro que no recuerdo» (2003a: 224)<sup>307</sup>. Perdido el pensamiento, la vida se aleja y se constituye en falta, en vacío, en objetivo de una búsqueda que jamás debe tener fin. Y es que, como en su momento supo adelantar M<sup>a</sup> Carolina Depetris en su estudio sobre la condición aporética de la poesía moderna, y concretamente de la escritora argentina: «si hay un fracaso en la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik, ese fracaso aparece íntimamente ligado a esa búsqueda» (2004: 21).

En relación al sujeto corporal, el rostro se presentará como el inicio de una alienación y de una lucha por recuperar aquello que le ha sido sustraído: «Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está

---

<sup>307</sup> Y donde escribe *rostro* en la última frase, escribirá *cara* poco tiempo después, cambiando levemente el resto de la anotación: «No recuerdo. Ahora que pasaron tantas horas me pregunto por infinitésima vez *cómo era*. Tengo su rostro en mí, lo siento andar por mis nervios, lo siento flotar en mis ojos. No sé qué hacer con esa cara que no recuerdo» (2003a: 255).

detrás –aprisionado- del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender a salvar mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual» (130). Al mismo tiempo, y paradójicamente, se mostrará como un final: al ser esa «“puerta de lo invisible” cuya llave se ha perdido» (Chevalier & Gheerbrant, 1999: 495) de la que hablan los autores del *Diccionario de los símbolos*, su naturaleza podrá ser constantemente manipulada y resignificada.

Por eso, pronto se asociará a una serie de expresiones cuyo campo semántico hablará de una ocupación y de una mascarada. Todas ellas, en última instancia, afectarán tanto al yo como a su escritura. Así, mientras en algunos fragmentos parece sustituir la palabra *rostro* por el pronombre interrogativo *quién* o el indefinido *alguien*: «Quién está ausente. Quién se esconde. Quién se hace humo y presencia imposible. Quién me envenena con un amor oscuro y sin vida. Quién anida detrás de mis deseos [...]. Lo repito: quién me eligió para encarnar la alegoría del amor imposible» (2003a: 252), «No, no estoy sola. Alguien –tal vez muchos- tiembla a mi lado» (2003a: 342)<sup>308</sup>; en otros lo transforma en una simple *máscara*: «Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara» (2003a: 297), «mis palabras que flotan como máscaras, como cáscaras vacías que nunca contuvieron nada» (2003a: 242).

Un rostro ajeno que se *intenta* –por seguir con el vocabulario de la argentina- y uno propio que camina hacia el desastre final –entre el descubrimiento del rostro doble y la asimilación de la ausencia de máscara y cara-, ambos componen el derecho y el revés de la moneda, o, lo que es lo mismo, las dos partes de una contradicción dialéctica que se escenifica como goce. Si bien el primero permite una interpretación divina o divinizable, no es menos cierto que por reflexiones como la siguiente: «Mi condena es la de tener que arrancar una máscara sirviéndome de fuerzas superiores a las mías» (2003a: 335), su identificación con el nuevo sujeto es viable, y más si se recuerda lo dicho a propósito del semblante femenino. Por lo mismo, la indefinición de ciertos

---

<sup>308</sup> La cita entera dice así: «Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien –tal vez muchos, tiembla a mi lado» (2003a: 342). Por el subrayado, se trata de una de las reescrituras pizarnikianas que forman parte del *collage* de la edición (2003a: 235). Sin embargo, si la reproduzco en su integridad es para reafirmar la autofagia que forma parte del quehacer de la argentina. El mismo texto, con variaciones mínimas, se consigna en «Caminos del espejo»: «Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla» (fragm. XII; en Pizarnik, 2000: 243).

pronombres despersonaliza el referente y favorece la proyección de un resto como imagen identitaria<sup>309</sup>.

### **5.3.2.2. Pauta segunda: «la muerte amorosa»<sup>310</sup>**

*Entre las ceremonias del amor*

*ninguna es comparable al matrimonio del sol y de la luna, Olga Orozco: «Para ser otra»*

En la pretensión de gozar del amor infinito con un rostro que tiene tanto de él como de su experiencia escritural, el sujeto pizarnikiano termina fusionándose con el objeto anhelado, en una mezcla de dolor y alegría por la imposibilidad de manifestar su duelo. Ejemplo de una entrega sustentada en la falta, ella sigue la estela de lo que Michel de Certeau denomina «(...) el desafío de lo único» (1993: 15) y consigna la pérdida de su ser –como mujer, pero sobre todo como individuo, como unidad- y su desvanecimiento, al tiempo que habita el blanco del papel con un cuerpo que, en su omnipresencia, todo lo sabe. No por casualidad, en las últimas líneas de «Una traición mística» se había impuesto «(...) escribir como llora un niño, es decir: no llora porque esté triste sino que llora para informar, tranquilamente» (Pizarnik, 2002: 42).

Dispuesta también a una entrega absoluta, Rebeca Linke reemplaza la instancia sacrificial que compone el gesto pizarnikiano<sup>311</sup> por una prueba de amor que la anega en el otro y la homologa en lo que este tiene de ideal. En última instancia, su historia es la de una pasión colindante con la muerte: más que una ofrenda, su cuerpo herido e ingrátido es la representación de un don «(...) que asume el dolor y la pérdida total no para hacer de ellos una asunción metafórica hacia el Otro, sino para permitir que un Sentido siempre presente, anterior y condescendiente, se manifieste a los miembros de la comunidad que lo comparten» (Kristeva, 2004a: 126). ¿Acaso su desnudez no es vista por los pueblerinos como la imagen más perfecta –y peligrosa- del pecado?: «aquel desnudo les había recordado con demasiada insistencia lo que ellos se cubrían. La criatura desvestida, tras el desasosiego que arrojara en sus lechos, les acababa de traer el

---

<sup>309</sup> Julia Kristeva recuerda que «(...) el amor puro pasa por la anulación de todo el cuerpo» (2004a: 129), pero también por la transformación del sujeto «(...) en cripta habitada por un cadáver viviente...» (1997: 193).

<sup>310</sup> Así titula la pensadora búlgara uno de los apartados del capítulo dedicado a Romeo y Julieta en *Historias de amor* (2004a: 190).

<sup>311</sup> No se olvide que apenas en el párrafo anterior del relato mencionado, la argentina había pedido «[a]lguien a quien amar desde mi lugar de reminiscencias, a quien ofrendarme, a quien sacrificarme como si con ello cumpliera una justa devolución o restableciera el equilibrio cósmico» (Pizarnik, 2002: 41-42).

terror de sus almas en descubierto, el soñarse pesadillescamente con sus rencores al viento, con sus pequeñas miserias sin cortinado espeso» (s.a.<sup>1</sup>: 94-95).

Acuciados por esta realidad oscura y desagradable, clamarán por un sacrificio expiatorio que favorezca el restablecimiento del orden, pero lo que obtendrán a cambio es el último acto subversivo de Rebeca Linke, el más amoroso y, por lo mismo, el más redentor: porque ella no es Eva, parece decirles, sino el trasunto más terrenal y femenino de esa figura mesiánica que es Jesucristo para la cultura occidental<sup>312</sup>. Por este motivo, pienso que ella reproduce lo que Julia Kristeva comenta a propósito de las aportaciones que el cristianismo ha hecho a la idea clásica de un holocausto:

No sólo lo que se sacrifica se sacrifica provisionalmente (el cuerpo de Cristo resucitará tal cual), sino que, además, y a partir de la inmersión del fiel en Cristo, este fiel no deja morir más que un cuerpo de codicia, el cuerpo erótico, para reencontrar, en la resurrección, el cuerpo tal cual, pero completamente investido en el ideal. Si es que hay pérdida, ésta es a la vez *total* (no es una parte del cuerpo, ni siquiera de los objetos útiles del cuerpo, sino el cuerpo entero el que es abolido) y *nula*: simple marcha hacia el acuerdo («reconciliación») con el Dios-Padre; antítesis interna del movimiento triádico que, partiendo del amor planteado desde siempre, asumirá la negación y culminará en la síntesis de la resurrección (2004a: 125)

En su retorno al templo en llamas –previamente templo del amor- donde Juan está a punto de morir, sacude la carga erótica que previamente ha unido ambos cuerpos y trazando un *continuum* entre sus heridas mortales, focaliza su goce en una boca que tiene tanto de orificio de entrada como de salida: «De súbito, como en una especie de respuesta, la única que él podía eyacular de todos sus sistemas, comenzó a salirle un hilillo rojo por la comisura de los labios [...]. La mujer vio con pavor eso tan brutalmente solitario y definitivo que estaba ocurriéndole a ella misma por el acontecer del otro» (s.a.<sup>1</sup>: 103). Inmersa en el cuerpo despojado de Juan, Rebeca Linke abandona su lugar como dadora y se transforma en el receptáculo del «(...) semen altamente viscoso del único hombre de la aldea» (s.a.<sup>1</sup>: 106).

No en vano, la tentativa inicial de insuflarle vida a través de la unión muda de sus bocas, se encuentra aquí con «(...) una negación, un límite creciendo» (s.a.<sup>1</sup>: 103)

---

<sup>312</sup> Aunque en las primeras páginas de este trabajo la suscribí a una genealogía predominantemente femenina, lo cierto es que es en la sutil identificación con este personaje bíblico donde observo el verdadero sentido de su revuelta. De hecho, es bastante significativo comprobar que su inscripción al grupo de mujeres míticas tiene lugar en los diálogos que mantiene con los hombres de la aldea (Nataniel al principio, Juan después), quienes además se encargan de reproducirlo hasta la saciedad (Nataniel, por ejemplo). Cuando aparece sola, en cambio, su actitud recuerda más bien algunos episodios de la vida de Jesucristo, tal y como se verá en las páginas que siguen.

que habrá de contrastar con el beso abyecto que, paradójicamente, abre el círculo de su entrega nada más empezar la novela:

Vio, de repente, la sangre. Estaba a flor de piel en una llaga formada por las correas. Una mosca la descubrió casi tan pronto como ella y fue a clavarse en el borde de la úlcera. La mujer sintió asco por la succión interminable. Pero un asco que no alcanzaba a impedir que siguiese mirando [...]. Agrandada por el sol y la avidez de la mosca, la llaga parecía excavar, sin embargo, una especie de foso delante de sus pies, impidiéndole cualquier movimiento. La besó en un arranque incontrolado. Apenas le quedaba saliva bajo la lengua, pero pudo juntarla para aquella especie de ofrenda ritual que nunca hubiese comprendido en otros tiempos (s.a.<sup>1</sup>: 35)

El baile de máscaras se multiplica y la subjetividad movediza de la protagonista sigue ampliando posiciones: arrebatada ante el reconocimiento de un asco que la paraliza y la impulsa en un mismo y contradictorio movimiento, Rebeca Linke besa la llaga purulenta de este animal extraño a su propia especie y permite la recíproca invasión de todo lo que ambos (no) son: seres disueltos en la degradación de un cuerpo que, aun dejándose perturbar por el exterior amenazante de una mosca carroñera o de una serie de «(...) pequeños monstruos que se le hundían en la carne, desde la piedra a la espina de cuatro puntas y al aguijón de un animalejo» (s.a.<sup>1</sup>: 76), crispa hasta tal punto la fuerza de su dolorosa vitalidad que favorece la auto-restitución identitaria, al tiempo que adelanta su mortífero final.

No es de extrañar que su siguiente paso sea predecir –al igual que Jesucristo durante la noche de la última cena- la traición de esa perra denominada Grisalba: «A pesar de nuestro súbito amor, y de que he acariciado tus tetillas, aun con todo eso, tú ladrarás en cuanto yo pretenda abandonar la casa» (s.a.<sup>1</sup>: 79), ni que asuma la responsabilidad de una pasión que marca dolorosamente sus pies, «[r]ecrudecidas las llagas, apenas restauradas por el descanso tras la parva» (s.a.<sup>1</sup>: 92)<sup>313</sup>, ni que, una vez muerto Juan, decida cruzar el río que la ha de llevar a la otra orilla como la mujer que primeramente fue: «Rebeca Linke pasó por segunda vez junto al bosque, con su largo pelo suelto. Flotaba boca abajo, como lo hacen ellas a causa de la pesantez de los

---

<sup>313</sup> De hecho, este es uno de los episodios que más explicitan la deuda linkeana con respecto a Jesucristo, no solo por esta referencia al cuerpo ulceroso, sino por la puesta en escena de una naturaleza explosiva: «El cielo, que parecía vidrio caliente, amenazó entonces con hacerse añicos a los golpes metálicos con que el individuo cobraba los que se había propinado horas antes en su pecho» (s.a.<sup>1</sup>: 91).

pechos. Fuertemente violácea en su último desnudo, en su definitivo intento de justificación sobre el féretro deslizante del agua» (s.a.<sup>1</sup>: 109)<sup>314</sup>.

Ahora bien, porque «[n]o todas las “fusiones” son iguales» (Girona, 2008: 66), otra es la muerte por amor que experimentan los protagonistas de *Viaje al corazón del día*: transportados desde su primer encuentro fantasmático a un encuentro amoroso de inabarcables dimensiones -«Y todo ocurrió en forma esplendorosa, total, repetitiva, como el riego de un cielo recién inaugurado sobre la tierra macilenta» (s.a.<sup>2</sup>: 67), según declaración de la muchacha-, ellos consignan la ambigüedad que toda transferencia hacia el lugar del otro comporta. En primer lugar, por lo que tiene de excluyente y alegórico: «Era el antiguo contenido de aquella cava lo que había resurgido para embriagarnos, masticábamos las uvas del pasado remoto, bebíamos riéndonos del pobre árbol genealógico y su sombra mortal los cientos de años del añejamiento donde se instaure el preciso sabor, no la edad acidulada de los conservadores de vino» (s.a.<sup>2</sup>: 73).

En segundo lugar, y lo que me parece más significativo en este contexto, por lo que tiene de revelación y pérdida: puesto que, como aclara Laurent, «[e]l amor y el que ama sostienen cada cual su vida propia, además de pertenecer a la misma rama» (s.a.<sup>2</sup>: 98), es por medio del contacto físico y corporal que ambos comienzan su particular descenso hacia los territorios más oscuros de su identidad, allí donde el color de la piel de Laura no solo es indicativo de su naturaleza liminar -ella habita entre dos mundos, entre dos religiones, entre dos lenguajes, pero también entre dos realidades-, sino también de su pasión loca por este ser cuya desaparición la conecta con «(...) la dolorosa ironía en que se anuncia la soledad del delirio» (Foucault, 2000: 21), a saber: con un grito gritado con todas las fuerzas, pero tras el que solo es posible encontrar el peso de un silencio hecho de palabra escrita.

Quizá por ello, es también aquí donde Laurent, convertido en «Profeta de la Luna» (s.a.<sup>2</sup>: 99), lleva hasta sus últimas consecuencias la ruptura de los códigos, al proclamarse hijo del mar y de la narración de su amada:

Thalassa y Laura, gracias por estar ambos contenidos en el mismo argumento, mi vida al lado tuyo fue un relato sin fin, no dejes de continuar tal aquella que tú conoces más que yo, te vuelvo a prometer, como ya lo hice cierta vez, hacerme presente desde donde me halle después de esta vida si sigues relatando, ante Dios o quien sea, aun ante nadie (s.a.<sup>2</sup>: 105)

---

<sup>314</sup> Es remarcable la desmitificación de una imagen típicamente romántica: Rebeca no solo como contra-Eva o como contra-Virgen, sino también como contra-Ofelia.



En un apunte sumamente interesante, el muchacho intuye la fuerte trabazón entre su vida y la letra escrita, hasta el punto de supeditar su supervivencia como persona a su transfiguración escrita como personaje<sup>315</sup>. A partir de aquí, lo único que le restará a Laura es el conjunto de misivas que va enviando a todos aquellos que han marcado su aprendizaje vital, y la posibilidad de retener a su lado el último vestigio del amado, explicándose a sí misma el antes y el después más inmediatos a la muerte de Laurent (s.a.<sup>2</sup>: 91-108).

### **5.3.2.3. Pauta tercera: la transmutación alquímica del cuerpo**

*En el lenguaje el único azar serio no es el de los encuentros interiores, sino el del origen. Acontecimiento puro que está a la vez en el lenguaje y fuera de él, puesto que forma su límite inicial [...]: no para decir mejor lo que se dice, sino para someter su forma al segundo azar de una destrucción explosiva y, con estos trozos dispersos, inertes, amorfos, hace surgir, dejándolos en su lugar, la más inaudita de las significaciones, Michel Foucault: Raymond Roussel*

Tres mujeres, tres modelos de amor, tres maneras distintas de relacionarse con el otro, la excepcionalidad de Sembrando Flores, en cambio, requiere un capítulo aparte que contemple el contrapunto alquímico que toda manifestación mística en literatura parece contener. Y es que la historia de la mística y de sus amores está ligada a la historia de la alquimia: desde los primitivos cultos paganos que buscaban la representación del Sol y la Luna en los elementos terrenales, hasta las modernas operaciones alegóricas que se sirven de su simbología para concretar una nueva mirada sobre el universo, pasando por los trabajos escriturales que -como en el caso apuntado por el francés en el epígrafe- permiten la transformación –subjetiva, lingüística y corporal- de todos sus componentes, la alquimia tiene olor a misticismo y viceversa.

Por eso, y porque tampoco es mi objetivo realizar un análisis exhaustivo de este «arte de las transformaciones del alma» (Burckhardt, 2000: 23) hermético y ambiguo, quiero empezar aquí con una breve mención a la compleja historia de la palabra. Procedente de la voz árabe *al-kimiya*, el origen incierto de ésta hace pensar en dos posibles acepciones: la que, del egipcio *kême*, designaría la «tierra negra», que puede

---

<sup>315</sup> No está de más señalar el papel igualmente subversivo de este personaje masculino. Convertido en el objeto de deseo y de duelo de Laura, va perdiendo categoría genérica hasta constituirse en divinidad: «Y Laurent empezó a encaminarse hacia la costa, *bello tal un antiguo dios de oro*, con los brazos abiertos para abarcar su nueva versión del infinito que no había incluido en la primera noche del cielo» (s.a.<sup>2</sup>: 106; el subrayado es mío).

ser tanto la denominación de Egipto como la mención metafórica de la materia prima de los alquimistas; y la que, del griego *chyma*, aludiría a la acción de «fundir» o «derretir». Sea como fuere, la posibilidad de escindirse en dos significaciones distintas -más gnóstica la primera, más artesana la segunda- favorecerá que su estatus como método de conocimiento se desvíe de cualquier determinación histórica, hasta el punto de que, pese a ser posteriormente fecundada por los monoteísmos que se encontraría en su camino, carecerá de orientación teológica, metafísica, ética o amorosa.

En este sentido, como doctrina no buscará al Otro-Dios para unirse a él, pero tampoco abandonará el componente de espiritualidad necesario para enfrentarse a los grandes misterios del universo. Como comenta Titus Burckhardt:

la alquimia tiene cierto carácter contemplativo; no consiste simplemente en un mero pragmatismo sin penetración espiritual; su vertiente espiritual y contemplativa se asienta precisamente en su forma concreta, en la analogía entre lo psíquico y lo mineral, pues esta semejanza sólo puede establecerse mediante una observación que considere la materia desde el punto de vista cualitativo, o sea, en su cualidad interior, y el alma «materialmente», es decir, como si se tratara de un objeto (2000: 26-27)

Una «vertiente espiritual y contemplativa» y una «analogía entre lo psíquico y lo mineral», entre la ciencia hermética y la ciencia analítica, la alquimia se erigirá en el instrumento apropiado para descubrir que la «cualidad interior» del alma no es otra que su condición más material y orgánica<sup>316</sup>. En este contexto, cuando una Sembrando Flores rajada por las primeras prácticas médicas que intentan su cura, se lamenta: «Porque ellos se fueron dejando en el suelo un gran frasco conectado a mi cuerpo y tuve que verlo todo de reajo, *el cómo iba saliendo yo de mí en forma de un líquido lactescente*, espeso, que por momentos obstruía el catéter y luego era empujado desde adentro por alguien a su placer y a mi cargo» (1988: 25; el subrayado es mío), no solo está poniendo de manifiesto que la pérdida de su identidad tiene que ver con la exploración interna y tecnologizada de su cuerpo, sino que, además, da las claves para la única línea de fuga que a partir de aquí le será posible: la aleación -más o menos compleja, más o menos factible- de esta materia orgánica que la señala como (no) ser

---

<sup>316</sup> En relación a lo apuntado nada más empezar este apartado, Mircea Eliade sugería ver en el trato alquímico a la Materia el mismo argumento dramático que en el tratamiento místico de la divinidad: una transmutación por la que «las sustancias minerales «sufren», «mueren», «renacen» a un nuevo modo de ser» (1974: 132).

con una escritura que, en sí misma, es materia hemorrágica<sup>317</sup>. Así lo explica hacia el final del libro la compiladora Victoria von Scherrer:

No me corresponde en absoluto entrar en comentarios sobre la obra, incluso en cuanto al título tan decantado y hermético al mismo tiempo como la propia tesis del libro. Pero si continúo en la línea de atenerme sólo a la persona con quien conviví la peripecia central, debo decir que ese Ojo polifacetado, el que pudo mirar sin necesidad de volver el cuello las cosas más contradictorias y disímiles, supo hacerlo también dentro de la literatura misma como producto exquisito de destilación mental (1988: 342)

Como en un juego de espejos, la clausura de las significaciones se amplía hasta el infinito: desde un título incomprensible, hasta la imposibilidad de determinar un único y satisfactorio argumento, solo la presencia de este Ojo polifacetado que todo lo observa es capaz de devolverle al cuerpo mutilado y expoliado de Sembrando Flores su subjetividad desgarrada. ¿Cómo? Contraponiendo a los primeros informes médicos -tan herméticos como poco gratificantes- la riqueza azarosa y explosiva de un lenguaje, el literario, que no solo permite la articulación de los excesos linfáticos que la protagonista se ve obligada a controlar en su realidad más inmediata, sino también, y derivado de aquí, la reconstrucción híbrida de su propia historia personal. Y es que, como ya adelanté en el tercer capítulo de este ensayo, la lectura de los distintos textos que conforman su biblioteca, así como el *continuum* que establece entre su escritura, la enfermedad que la aqueja y la planta de la mandrágora, supeditan el conocimiento de su persona a un único y significativo gesto: la (re)creación de su estirpe a partir de una hipótesis alquímica. Esto explicará, entre otras muchas cosas, que se erija en la portadora de un saber esotérico y que sea precisamente esto lo que la ayude a mantenerse alejada -aunque por poco tiempo- de la desbandada final<sup>318</sup>:

Y respecto a la mandrágora de cuya raíz el abate Constant pensaba proveníamos, confieso que si en realidad la encontré *no tengo por qué dejar escrito qué fue en mis anotaciones* ni dónde apareció la planta, a lo sumo recordar el medio de que se valieron dos viejas famosas, ¿una de ellas la madre de la archiconocida Mesalina?, en el intento

---

<sup>317</sup> Dianna C. Niebylski señala cómo «(...) esta falta de límites o porosidad de la corporalidad femenina se presenta no ya como defecto ontológico sino como una ventaja epistemológica. Es en gran parte la porosidad del cuerpo de la protagonista y de otras mujeres que aparecen en los relatos de esta historia lo que les permite pensarse a sí mismas y actuar como agentes de contaminación y contagio» (2005: 258).

<sup>318</sup> Teniendo en cuenta que «el *opus alchimicum* no se limita a transformar, perfeccionar o regenerar la naturaleza, sino que confiere perfección a la existencia humana, otorgándole salud, juventud eterna e incluso inmortalidad» (Eliade, 1992: 106), se puede comprender mejor la actitud de la protagonista: es transmutándose en un lenguaje prohibido y secreto que Sembrando Flores sobrevive a su propia muerte.

de crearla: agujerearon un huevo de gallina negra, le quitaron un poco de clara y lo taparon con pergamino. Después lo enterraron en el cementerio, lo cubrieron con polvo de huesos, y durante treinta días fueron a echarle encima vinagre y leche de burra. Debía de salir de allí el pequeño monstruo, digamos hoy que una especie de Quilotórax, pero no cual éste que me agarró en exclusividad y no sirve para nada, sino como un ente mágico que volvía realidad todos los deseos. Y no sucedió (1988: 260-261; el subrayado es mío)

La mujer se niega a revelar el secreto que le ha sido confiado, pero aun así sigue relatando las múltiples historias relacionadas con esta extraña planta nacida del semen de un ahorcado (Chevalier & Gheerbrant, 1999: 681)<sup>319</sup>, puesto que a diferencia de su cuerpo, que se va perdiendo en la dimensión especulativa de una medicina inútil y en muchos casos agresiva, la fuerza infinita de una invención que excede los propios límites de lo escrito y circula incluso en ámbitos de transmisión oral, la desquita de esa «(...) soledad envenenada» (1988: 36) a la que se ha visto sometida. Por eso, apenas unas líneas más abajo continúa con una narración más extensa y, si cabe, más excesiva:

Y que el perro y el ahorcado que no se separan de cuantos han hablado de ella, parecen ser, según mis exhaustivas búsquedas, la estrella de El Perro que acompañó a Osiris a la tierra y que llegó acá con tanta fuerza que se hundió en el suelo profiriendo lastimeros gritos. Entonces el dios lo desenterró mediante su espada, aunque sacándolo en pedazos, y como allí habían ahorcado a alguien esa noche y la víctima derramó su semen, cayendo éste sobre la espada de un dios y la carne de un perro, salió en tal lugar una planta que luego se llamaría osiriana o mandrágora. *Y por eso a esta planta habrá que extraerle su parte divina para curar el mal*, principalmente si el del bazo, un órgano muy relacionado con los astros. Pero cuidado con la parte correspondiente al perro, ésa ha sido la desgracia de nacer en un mundo como éste. Y viene desde lejos con muchos otros nombres, siendo los mejores aquellos que les pusiera Tofrasto, o sea el Divino Paracelso. Y está en la celebración de los Misterios. Y también en el Génesis como símbolo de fecundidad durante la querrela entre las hermanas Raquel, hermosa y estéril, y Lía, legañosa y paridora, disputándose el mismo marido Jacob (1988: 261; el subrayado es mío)

Más allá de la retahíla de fuentes, lo que me interesa retener es la sutil referencia a la extracción sanadora de la parte divina de la planta, puesto que, relacionándola con una de las sugerencias iniciales del doctor -«Abrirle la cabeza y sacarle la piedra como

---

<sup>319</sup> Quizá tenga razón Dianna C. Niebylski cuando intuye «(...) la posible influencia de ciertas novelas nacionalistas alemanas del temprano siglo XX» (2005: 265), tales como *La mandrágora* (1911) de Hanns Heinz Ewers. No obstante, el tono irónico con el que la uruguayana se acerca al tema dista bastante de la voluntad decadente e incluso terrorífica que esta y muchas otras del período plantean.

en aquel cuadro de no sé quién, eso es lo que prescribiría *ab initio*» (1988: 39)-, me permite considerar como hipótesis final de este trabajo la lectura dia-bólica de estas textualidades y de las subjetividades corporizadas en ellas: porque ambas hacen de la figura de la loca la depositaria de un saber al margen y, sobre todo, porque ambas le confieren el valor de un lenguaje que insinúa su propia mentira y disuade la ficción de lo simbólico «(...) por lo innombrable de la cosa» (De Certeau, 1993: 53).

## VI. FICCIONES DE SUPLENCIA<sup>320</sup>: UNA SEMÁNTICA DEL CUERPO PIZARNIKIANO Y SOMERSIANO

*En todo, en todo tendrás a tu favor el cuerpo. El cuerpo está siempre a nuestro lado. Es el único que, hasta el fin, no nos abandona, Clarice Lispector: «Buena noticia para un niño»*

*El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo, Roland Barthes: Fragmentos de un discurso amoroso*

### 6.1.- Hacia una poética de la sinrazón

*La locura de la loca consiste en no (poder) participar en la circulación del significante: en no ser, en lo referente a la locura, sino su “simulación”; en no tener de la palabra sino la experiencia de una traición; en guardarse del valor constitutivo de la palabra; en rechazar “que se haga según tú palabra”, Michel de Certeau: La fábula mística. Siglos XVI-XVII*

Escribe Michel Foucault<sup>321</sup> que «(...) el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva» (2005a: 9), y observa que ello se produce cuando empieza a ser considerado como ente real y contingente. Antes, no

---

<sup>320</sup> Agradezco la expresión a Nuria Girona Fibla, quien en sus aportaciones al trabajo previo me sugirió la idea de entender los tropos del cuerpo -sobre todo del pizarnikiano- como elementos estabilizadores y como ficciones que vendrían a suplir la lectura terapéutica de estos textos por otra más creativa e imaginativa.

<sup>321</sup> En un ensayo donde continuamente se hace referencia a una anterioridad, a un *pre-*, a un original subyacente e inconsciente, el estudio foucaultiano de 1966 se hace imprescindible, sobre todo si tenemos en cuenta sus palabras preliminares: «lo que se intentará sacar a la luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad» (2005a: 7). En otras palabras, su objetivo no se limita tanto a describir los procesos históricos como a definir su arqueología, pudiendo de este modo entender los primeros en tanto que multiplicidad de discontinuidades, de avances y de retrocesos. De ahí la famosa división cuaternaria que las separará en bloques -el pre-clásico (hasta mediados del siglo XVII), el clásico (hasta mediados del siglo XVIII-principios del XIX), el moderno (hasta, aproximadamente, mitad del XX), y el contemporáneo-, y de la que destacará especialmente el segundo y el tercero.

obstante, otros ejes mueven el saber occidental. Hasta mediados del siglo XVII la idea de semejanza favorece la articulación de un lenguaje con uso simbólico, al tiempo que las lenguas del mundo se construyen sobre una base analógica que las aleja de la significación: «su valor de signo –escribe el francés- y su función de duplicación se superponen; hablan del cielo y de la tierra de los que son imagen» (2005a: 45). A pesar de que tras el desastre de Babel las palabras han perdido su transparencia y se han alejado paulatinamente de las cosas, en esta época –de epistemología pre-clásica- todavía permiten una asimilación: «si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones y sigue siendo parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez» (2005a: 44). Dudar de él implicaría dudar del mundo y de su configuración, algo que no se produce hasta la llegada del barroco en el siglo XVII.

El análisis de *Don Quijote*, libro situado en el paso de la episteme pre-clásica, basada en la similitud, a la episteme clásica, basada en la representación, es muy ilustrativo. La necesidad del personaje de hacer de la realidad un signo, tensa hasta tal punto las posibilidades de la analogía que la erosiona, descubriendo, en consecuencia, que el poder del lenguaje no descansa ya en su relación con la totalidad del mundo y de las cosas, sino «en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas» (2005a: 55). Por eso, dirá el pensador francés, ésta es la primera de las obras modernas, la antesala de lo que será la transformación de las palabras en ficción y de la semejanza en imaginación. Al querer abandonarse a la realidad del lenguaje y querer leer el mundo para demostrar los libros, Don Quijote revela el abismo que media entre el signo y su realidad, al tiempo que da entrada a la aparición de un nuevo personaje, el del loco:

Una vez desatados la similitud y los signos, pueden constituirse dos experiencias y dos personajes pueden aparecer frente a frente. El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal como es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha *enajenado* dentro de la *analogía* (2005a: 55-56)

«El hombre de las semejanzas salvajes» y un «enajenado dentro de la analogía», el mismo parámetro de conducta parecen repetir Alejandra Pizarnik y Armonía Somers

en la búsqueda de un lenguaje que asimile la fisicidad de la vida y en la exploración descarnada de un cuerpo en revulsión. Cuando en una breve anotación, la argentina escribe: «En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre)» (2003a: 326), está evidenciando, por un lado, su apertura a un mundo gobernado por el fantasma, visionario e inefable, y por el otro, la edificación del mismo sobre una base representativa. ¿En qué sentido? No hay que dejarse engañar por la primera frase del fragmento: equiparar la palabra a la cosa no implica identificarlas sino diferenciarlas, descubrir la quiebra -o la traición, según Michel de Certeau- entre el lenguaje y la realidad, y mostrar, paralelamente, la ausencia que afecta al referente y lo suprime.

Del mismo modo, cuando en uno de los extraños pasajes de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* la protagonista sufre la convulsión de una risa que la conecta con el no-lugar de la ensoñación donde todo es físico y corporal, y se cuestiona: «yo no entiendo nada de lo que sueño, pero no quisiera despertar, me parece que el mundo es sólido allá y que lo de aquí se deshace como una nube de humo, o que aquello era cuerpo y lo de acá la sombra...» (1988: 34), está poniendo de manifiesto que, a pesar de no ser más que la imagen de un cuerpo que es desperdicio e identidad en fuga, suya es la fuerza de una irrealidad que tan pronto la colma como la induce a trasgredir su desesperante circunstancia. ¿Cómo? Por medio del juego especular que la conecta a la rueda de la lectoescritura: «¡La novela del Conde, o el cuaderno, o lo que sea! empezó a clamar mientras nunca se sabría si la sangre entraba al tubo o su contenido a la sangre. Porque o las venas se le habían escondido al primer aviso o no cualquiera sabe administrar una inyección de esa especie, un poco de aire contenido ahí y hombre muerto en las novelas policiales» (1988: 41). Y, junto a ello, por medio de la reconstrucción alquímica de su propia genealogía: «En sus Cuadernos -anota a pie de página Victoria von Scherrer-, Sembrando Flores intentó la cruz de tres cepas alternadas: los libros de Pedro Irigoitia con los de Esculapio; los de Esculapio con los de Abigail; los de Abigail con los de Pedro» (1988: 72).

En pleno siglo XX dos escritoras parecen seguir de cerca los pasos del personaje cervantino para desviarse y recolocarse de nuevo en la modernidad. Y es que, como señala Michel Foucault, el salto de un sistema de semejanzas a un sistema de representación culminará, entrado el siglo XIX, con la ruptura en el seno de ésta última, es decir, con la conciencia de un vacío que habrá de poner en entredicho el lugar del



sujeto y el de su instrumento de conocimiento del mundo. Es entonces cuando Occidente se abre a una cultura de la sinrazón en la que las figuraciones de la locura van abandonando las zonas excluidas y se van encaminando hacia nuevas manifestaciones de sentido, enraizadas en lo que el francés denominó, en un trabajo anterior, «el único camino de paradójica certidumbre» (Foucault, 2000: 14), a saber: el azar, entendido ya desde la perspectiva nietzscheana de un juego donde la combinación de verdad y error afirman la necesidad inmediata por la que el artista se inscribe temporalmente *en y sobre* su obra<sup>322</sup> y por la que, además, el ser se constituye en una exterioridad de extravagancia excesiva o, lo que es lo mismo, «en una voluntad de delirio hasta el grado de efectuarse en plena experiencia y como experiencia total del mundo» (Foucault, 2000: 15-16).

Desde aquí, la herida de la locura deja paso al torbellino de un delirio de lo real que arrastra al ser a la pantomima del no-ser, al mismo tiempo que transforma todo acto de expresión en vivencia alucinada. Si, por un lado, el sujeto empieza a referir el error de sus ilusiones, por el otro, hace emerger de ellas un lugar de enunciación propio, hecho fundamentalmente de un lenguaje replegado en el devenir a-significante de la palabra. En palabras foucaultianas:

No se trata de un lenguaje cifrado, sino de un lenguaje *estructuralmente esotérico*. Es decir, no comunica, ocultándola, una significación prohibida; se instala, para empezar, en un repliegue esencial de la palabra. Repliegue que la socava desde el interior, y puede hacerlo hasta el infinito. Poco importa entonces lo que se dice en semejante lenguaje y los significados que así se entreguen. Es esta liberación oscura y central de la palabra en el corazón de ella misma, su fuga incontrolable hacia un hogar siempre sin lumbre, y que ninguna cultura puede aceptar inmediatamente. No en su sentido, no en su materia verbal, sino en su *juego*, semejante palabra es transgresiva (2000: 333-334; el primer subrayado es mío)

El apunte es sumamente interesante, no solo por lo que tiene de intertextualidad con los textos deleuzianos vistos hasta ahora, sino por lo que representa de apertura de las significaciones: siguiendo el modelo que él mismo ha planteado unas cuantas páginas más arriba, el francés queda deslumbrado «(...) por lo que hay de más exterior en lo inesencial» (Foucault, 2000: 15), y tanto se cuestiona acerca de la materialidad de todo signo, como se plantea la abolición de su sentido. No debe perderse de vista que en el

---

<sup>322</sup> Así lo explica Zaratustra en uno de sus parlamentos: «Les he enseñado [a los hombres] todos *mis* pensamientos y deseos: pensar y reunir *en unidad* lo que en el hombre es fragmento y enigma y horrendo azar, - // -como poeta, adivinador de enigmas y redentor del azar les he enseñado a trabajar creadoramente en el porvenir y a redimir creadoramente – todo lo que *fuere*» (Nietzsche, 2008: 281).

doble juego de ocultar-exponer y prohibir-permitir, el lenguaje recoge el legado de un delirio que es, ante todo, «(...) el lugar de un enfrentamiento perpetuo e instantáneo, el de la necesidad y el de la fascinación, de la soledad del ser y del cintilamiento de la apariencia, de la plenitud inmediata y del no-ser de la ilusión» (Foucault, 2000: 17).

En este contexto, pienso que es importante insistir en la naturaleza delirante de las escrituras a las que aquí me enfrento: porque ambas se arriesgan con un semblante polimórfico y bailan al ritmo de la embriaguez y el grito báquico; y porque lo hacen habitando los dominios de un lenguaje excluido -semiótico y envuelto en un movimiento inconcluso por el cual la palabra queda remitida a una lengua y ésta, a su vez, queda establecida sobre la palabra (Foucault, 2000: 337)- que lo único que puede designar es el lugar de ausencia del que procede toda obra literaria. Por todo ello, en las siguientes páginas me centraré en el estudio pormenorizado de este lenguaje del afuera que, entiendo, toma forma a través de la articulación de un cuerpo físico y visceral, y de otro más lingüístico y textual.

## **6.2.- Un mapa de metáforas**

*¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?, Silvina Ocampo: «Las vestiduras peligrosas»*

Cuando Artemia, la protagonista del relato de Silvina Ocampo, responde a la costurera Régula con una pregunta retórica, poco imaginaba el revés de su demanda: un cuerpo existe para ser pensado, descubierto y señalado, pero, ¿cómo hacerlo? ¿cómo lograr recuperar aquello que ha sido tachado, ocultado o ninguneado sistemáticamente? En el capítulo anterior he intentado delinear dos caminos posibles: o bien reinscribiéndolo desde las particularidades de un erotismo absoluto; o bien introduciéndolo en un orden semiótico de naturaleza somática y pulsional, a través del cual tanto el cuerpo como la palabra escrita sufren una suerte de travesía gozosa del mal que los transforma y los reterritorializa. Así, mientras el gesto transgresor del personaje de ficción podría incluirse en la primera de ellas, los casos pizarnikiano y somersiano presentarán una interesante oscilación entre una y otra. Obsérvese este ejemplo de la argentina de 1955, que adelanta uno de los anteriormente comentados:

Creo que mi feminidad consiste en no poder «vivir» sin la seguridad de un hombre a mi lado. En los períodos (¡actualmente tan escasos!) de ausencia de *flirts*, me siento terriblemente árida. Inútil. Como si estaría [*sic*] malgastando mi juventud. Y cuando

estoy *segura* es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me siento traidora. Traiciono a ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! Entonces ya no grito «¡me muero de inmanencia!». ¡No! Entonces, me siento ser. Me siento vibrar ante algo elevado que me asciende junto a sí (2003a: 34)

El sujeto sorprende su dependencia respecto al juego de mascaradas que designa el quehacer femenino –«vivo» gracias a la mirada del otro/hombre- y, al igual que en el fragmento de antes, realiza una pirueta subversiva, al oponerle la escritura como trascendencia mística y, por ende, corporal. Y señala: es en el preciso instante en que cuerpo y escritura entran en contacto que se recupera el sentimiento del *ser*, es decir, el sentido de una subjetividad que camina en el espacio del entredós y hace emerger en él una poética propia. Es aquí donde el yo-sujeto convierte su yo-cuerpo en un mapa de metáforas que dibujan con la roja tinta de la sangre o la blanca leche de la (no) madre los largos recorridos y las dificultosas bifurcaciones de un proceso sin fin. Y conviene aclarar: no se trata de entender la metáfora en su sentido poético, como aquello que sustituye el referente y lo embellece, sino de considerarla como un «*transporte de sentido*» (Kristeva, 2004a: 236):

La metafóricidad se nos aparece, por tanto, como la enunciación no sólo de un ser Uno en acto, sino más bien, e incluso por el contrario, como el anuncio de una incertidumbre de la referencia. *Ser como* no sólo es *ser* y *no ser*, sino también una aspiración al *des-ser* para afirmar como único «ser» posible no una ontología, es decir, una exterioridad al discurso, sino la obligación del propio discurso (2004a: 240).

Una «incertidumbre de la referencia» y una «aspiración al *des-ser*», la búlgara reclama invertir el punto de vista y diluir la frontera que separa el exterior gobernado por el referente, de un interior estatificado en el discurso: «La estructura subjetiva –continúa-, entendida como una articulación específica de la relación entre el sujeto hablante y el Otro, determina la posición de la realidad, su existencia o su no existencia, su zozobra o su hipóstasis» (2004a: 241), por lo que la posibilidad de una ontología se ve en seguida desplazada por el poder del significante. En este sentido, cuando planteo que los cuerpos del sujeto pizarnikiano y de cada uno de los tres sujetos somersianos aquí trabajados pueden ser leídos como una cartografía de metáforas, lo que estoy reivindicando es la necesidad de re-interpretarlos y re-crearlos como un conjunto de historias, como un libro, unas veces abierto otras cifrado, pero siempre dispuesto a trazar nuevos caminos, a conceder nuevas lecturas.

### **6.2.1.- Del cuerpo como superficie (re)escriturable**

*Nadie entiende lo que digo porque tratan de escucharme, en lugar de leer sobre mi piel los signos que llevo, Silvina Ocampo: Ejércitos de la oscuridad*

Luce Irigaray en «La boda entre el cuerpo y la palabra» defiende una unión con el otro a través del cuerpo, y más específicamente de la caricia, pues ésta «es gesto-palabra que franquea el horizonte o la distancia de la intimidad consigo» (1998: 37). También Hélène Cixous aboga por una escritura en la que la mujer hable desde su cuerpo, para que «invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos» (2001: 58). Paralelamente, Julia Kristeva sugiere la articulación de un lenguaje de lo primigenio, de lo que se expresa a través de los sentidos y los fluidos, y proclama: «Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos so capa de palabras» (2004: 210). De esta manera, desde el cuerpo se asume el poder de pulverizar viejas dicotomías y traspasar las fronteras que durante tanto tiempo y a causa de una visión logocéntrica del mundo marcaron el lugar de la mujer en la escritura.

A partir de ahora, se defiende un lenguaje distinto que afectará no solo a la literatura sino también al lenguaje crítico de autoras como las citadas: al reivindicar un lenguaje femenino que pase por el cuerpo y sus significados, éstas llevan a cabo una (re)lectura de y desde la marginación, y ponen en primera línea lo que hasta entonces se había tenido por secundario e insignificante. Para ello, recuperan el binomio cuerpo/escritura de mujer para mostrar así las fisuras de un discurso que, si bien parte de una anulación –todo ejercicio de escritura supone una desapropiación, puesto que implica trasladarse al dominio de lo público, de lo conocido y compartido-, acaba favoreciendo un reconocimiento y un reencuentro, el de la mujer consigo misma y con su lugar en la literatura.

Afirmaba Philippe Sollers que la verdadera empresa de Antonin Artaud había consistido en añadir el apunte de autorreflexividad a dos acciones tan significativas como el escribir(se) y el producir(se), y conseguir así, por una especie de parábola invertida, trasladar el significado de la vida a su significante. Escudada por esta teoría, en los siguientes apartados me adscribiré a la apropiación estratégica que desde el feminismo realizaron las voces de Irigaray, Cixous –«Escríbete –exhorta ésta-: es necesario que tu cuerpo se deje oír» (2001: 62)- y Kristeva, dedicando especial atención al pensamiento de esta última.

Los *Diarios* pizarnikianos, así como cada una de las tres novelas de Armonía Somers, despliegan una compleja y muchas veces contradictoria retórica corporal, en la que una materia reconquistada es puesta en dialéctica con el pensamiento y releída textualmente como un conjunto de metáforas que, lejos de pretender cubrir el referente corporal, insisten sobre él y lo perturban. Por eso en el final enrarecido de *La mujer desnuda* «(...) eran los pies de la mujer lo único dolorosamente expuesto a los rigores que las otras cosas podían aguantarse» (s.a.<sup>1</sup>: 92); por eso también la primera imagen que Laurent retiene de Laura es la de la chica «(...) descendiendo así como lo hiciste a pie descalzo por esa escalerilla mal llamada desde ahora de caracol, ya que tu cuerpo al amoldársele la iba transformando en serpiente» (s.a.<sup>2</sup>: 68); y por eso, finalmente, en una anotación de 1962 la argentina reconoce: «[s]i hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más» (2003a: 223): porque el cuerpo es un vestido y su lenguaje un entramado topológico que descubre el valor de la leche y de las lágrimas, y junto a ellos, el del primer grito del bebé, el del dolor, el del erotismo, el de la mística, en definitiva, el del silencio.

«La carne es la escritura -anotaba Hélène Cixous en un breve ensayo de finales de los ochenta-, y la escritura no está leída jamás: está siempre aún por leer, por estudiar, por buscar, por inventar» (2006: 41). Si la materia, como hemos visto hasta ahora, es el resultado de estos dos lenguajes en fricción, lo es también de un relato a dos voces: el que retoma la «materia» y la coloca al mismo nivel que la «mater» para esbozar, en la distancia entre una y otra, la historia de un cuerpo femenino singular: aquel que, como en la breve anotación ocampiana, se reivindica como objeto artístico y provoca así un desplazamiento hacia nuevas formas de expresión que nada tienen que ver con las tradicionales. Siguiendo la curvatura que el salto de Silvina Ocampo dibuja -de la escucha a la escritura, del habla a la letra, de lo efímero a lo concreto-, sugiero continuar con un recorrido de lectura sobre la agrietada piel de los sujetos pizarnikiano y somersianos para comprobar que, en el delirio de sus escrituras, ambas se abren al fascinante universo del cuerpo como única -e imposible- continuidad.

### 6.2.1.1. «La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos»<sup>323</sup>

*Lo propio de la percepción es pulverizar el mundo, pero también espiritualizar el polvo,*  
Gilles Deleuze: *El pliegue*

En un episodio bastante recurrente en los *Diarios*, una joven Alejandra Pizarnik entra en su cuarto parisino y se enfrenta, medio desnuda, al reflejo en el espejo. La visión de un cuerpo adolescente y de sobras conocido («[r]evisé mis rasgos y me aburrí», dice) la enfurece y la enajena, al tiempo que le revela que toda experiencia poética —y léase también literaria— es una experiencia dolorosa, de imposibilidades y pulsiones mortales: «(...) quise escribir pero me dio miedo aumentar el desorden [...]. Me mordía los labios y no sabía qué hacer con las manos [...], andando y viniendo en slip y *pullover* sin pensar, con la memoria petrificada, con la boca devorándose» (2003a: 185). Apartándose de la figura devuelta por el espejo, desplaza su rechazo hacia el acto escritural, entendido ya como un proceso corporal en el que las manos que cogen la pluma y escriben le parecen tan inútiles como la boca destrozada por la que sale el canto y la palabra.

Apenas un día después, la misma Alejandra Pizarnik sale a la calle y, «poeta poetizante en medio de luces verdes y rojas» (2003a: 186), observa todo aquello que se mueve a su alrededor, mientras acusa la imposibilidad de materializarlo en palabras: «Hay gente. Pasan cuerpos. Si pudiera verlos como los veo, es que no puedo explicar cómo los veo, no puedo decirlo con palabras que expliquen» (2003a: 186). Tras una breve pausa en la que se ha resguardado en su cuartito de Saint-Michel, la escritora vuelve a salir y, con la mirada ya contaminada por la enajenación, capta la presencia de un ser fronterizo: «Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca. Yo no la vi. Mis ojos la vieron» (2003a: 187).

En una escena muy parecida, la protagonista de *La mujer desnuda* celebra su treinta cumpleaños mirándose en el espejo y descubriéndose invadida por una inmensa nada: «La mujer lo miró en el espejo junto a su propia imagen. Un bello día, un bello rostro. Y desprovistos ambos de lo que hace memorables a las cosas» (s.a.<sup>1</sup>: 13). El instante, de una futilidad que la desasosiega, la impulsa a retroceder hacia «(...) la matriz

---

<sup>323</sup> Son los dos últimos versos de un pequeño poema de *Árbol de Diana*: «una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo // la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos» (n. 23; en Pizarnik, 2000: 125).

primitiva» (s.a.<sup>1</sup>: 14) de una casa de campo y a desprenderse, precisamente, de este rostro vacío que la encadena al conflictivo mundo de la palabra, del pensamiento y de la rutina: Rebeca Linke se corta la cabeza con un golpe seco y, observándola desde la distancia alucinada que le confiere la mirada corporal -que ya no visual-, experimenta el mismo sentimiento de repulsión que la argentina:

La pieza cercenada persistía en sus mutaciones, agregándose esta vez una personalidad retadora. Mirada desde los nuevos ángulos, quizás gustase más a la mujer su última versión que la pequeña campesina de museo de cera que le había mostrado en un principio su redondez de punta de lengua. Soliviantada y arisca desde el mentón a las cejas, y de ahí al nacimiento del cabello sobre las sienes, la muñeca sin tronco parecía desafiarla con su insólita metamorfosis. Un raro sentimiento equívoco comenzó a dominarla. Se arrodilló, quedó a la altura de la otra. “Amanda, quiero besarte”, logró decirle. Pero no pudo consumir el acto. Su boca irreal la invalidaba como en las pesadillas (s.a.<sup>1</sup>: 17-18)

El bello rostro nadificado del principio transmuta en una alteridad amenazante que, a pesar de ser subjetivizada por la imposición del nombre propio, es una muñeca de cera o, mejor: una simple y terrorífica boca que condensa las particularidades de una pulsión oral basada en un retroceso -como lugar de la palabra es el centro articulador de un logos dominador-, en una pérdida -pues «(...) Rebeca Linke ya no reincidiría en el antiguo apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma» (s.a.<sup>1</sup>: 17)- y, lo que me parece más significativo, en un goce transversal y demandante. Tras esta contemplación extasiada, la protagonista se ve obligada a devolver la cabeza a su lugar de origen y a retomar la mirada de los ojos como único conductor de un posible y desgastado conocimiento: «Era [...] difícil y molesto volver al mundo por los ojos, especie de desván donde las cosas y sus imágenes parecía reivindicar por la fuerza de la costumbre su derecho al sitio normal, arañando sin compasión la inocencia del aire» (s.a.<sup>1</sup>: 18). A consecuencia de ello, una única actitud le será posible: aquella que, haciendo de la mirada corporal un lenguaje de reivindicación identitario, la excluirá de todos los que, incapaces de acercarse a su cuerpo desnudo si no es desde el tradicional posicionamiento de una mirada violadora y posesiva, van cruzándose en su camino.

El encuentro con los dos gemelos de «(...) mirada embrionaria que les daba un aire bobalicón de seres inconclusos» (s.a.<sup>1</sup>: 34) es, al respecto, iluminador: convertida, a través de los ojos fascinados de estos dos individuos, en «(...) una criatura femenina de verdad, con el pelo largo suelto y los brazos caídos» (s.a.<sup>1</sup>: 34), la exposición sin

contemplaciones de su cuerpo fatigado y hecho «(...) un mapa de rasguños», así como la articulación de una voz metálica y tierna a la vez, los enfrentará a la realidad de un personaje que pugna por ser persona, a pesar de su despojamiento y de las desgarraduras que la señalan como personalidad al margen.

Nada que ver, en este sentido, con el último de los sucesos que se reproducen en las anotaciones de la argentina, si bien es cierto que ambas se encuentran en la misma tesitura de ser objetos de la mirada del otro. En el caso de Alejandra Pizarnik, sin embargo, la escritora anda por la calle y se imagina que alguien, un tal G., la mira. Ante la posibilidad de constituirse en objeto de una mirada ajena, el sujeto ensaya una pose: «Entonces puse cara de poeta muy espiritual que se descompuso cuando un nene tropezó con un viejo ridículo y le tiró el bastón al suelo» (2003a: 210). La teatralización primera fracasa, pero no por ello deja de insistir con un cambio de registro y teniendo siempre en mente al que debe observarla y valorarla: «Pero no me reí de una manera directa sino pensando en G.: está en el 68, sentado del lado por donde yo camino, por donde sucede esta escena grotesca, que él aprecia sin duda así como apreció antes mi rostro espiritual y así como aprecia ahora mi sentido del humor siempre alerta, a pesar de todo» (2003a: 210).

Ambas se miran, miran y se dan a mirar, en un triple juego donde la autorreflexión de la argentina se desplaza paulatinamente hacia una alienación y una mascarada: la muchacha Alejandra Pizarnik negocia con alguien que observa la imagen de una Alejandra Pizarnik escritora, y lo hace de la única manera que sabe: ostentando y extremando todas y cada una de las posibilidades que le ofrece el conocimiento de su destino literario –desde la destrucción del territorio corporal hasta la articulación de un personaje de cierto aire místico. A su lado, Rebeca Linke también estipula distintas figuraciones, pero lo hace desde una herida tan profunda que acaba por verificar su gesto más allá de su semblante: «Ella entornó los ojos, respiró cuan profunda era [...]. Fue sólo entonces cuando el hombre pudo mirarla por completo, siendo esa la primera vez que lograba sujetar su descubrimiento sobre un fondo de verdad, como un coleccionista de insectos raros [...]. Era igual que ponerse a contemplar un cielo del que están por bajar las centellas» (s.a.<sup>1</sup>: 81).

Los fragmentos tienen en común, por un lado, reflejar las particularidades de una mirada calidoscópica que recupera para el sujeto los distintos espacios de su



individualidad –el ser, el deber ser o el querer ser<sup>324</sup>-, y por el otro, mostrar cómo esta misma mirada funciona en correlación con un proceso creativo -ya sea escritural, ya identitario, o ambos a un mismo tiempo- que presenta tanto de esquizofrénico como de sacrificial: «Días en que me ofrezco en holocausto a una mirada invisible»<sup>325</sup>, anota la argentina después de haber declarado: «Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos» (2003a: 199). Y lo mismo Rebeca Linke, quien aparecerá ante los ojos de los hermanos como «[u]na hembra espectacular [...] surgiendo de la tierra, o del lavabo, o de la ventana de enfrente, para ofrecer así, como inmolándose, lo que el hambre y la sed de consumir otro cuerpo es capaz de inventarse» (s.a.<sup>1</sup>: 34).

Desde aquí, mientras la escritora-Pizarnik pactará con esta mirada «para que no haya mirar sin ver» (2003a: 255), Rebeca Linke se abrirá a la posibilidad de «(...) mirar a los demás en la forma cómo serían otros treinta [años] después » (s.a.<sup>1</sup>: 83). Es en la distancia que media entre uno y otro acto donde se gesta, en primer lugar, la desarticulación definitiva: «Mirar un rostro tal como es. Imposible, si una de mis miradas se ausenta en el mismo instante en que miro con excesiva intensidad» (2003a: 217), «Entonces, con un pretexto cualquiera, me fui a mi habitación, me desnudé para explorarme y ver que todo estaba aún en orden. Pero en un orden sin sentido, porque me dolía igualmente» (s.a.<sup>1</sup>: 83). Y, en segundo lugar, la recolocación corporal, perfectamente diseñada por la argentina en un extenso fragmento:

Dicho sea de otro modo: como si mis ojos fuesen enemigos decididos a interferirse: el ojo ausente deforma y transforma lo que va recogiendo el fiel testigo, el ojo presente. El huido no solicita de la realidad más que un punto negro, un punto de partida desde donde proyectarse hacia no sé qué lejanía indecible en donde remendar con lo apenas entrevisto al perpetuo agujero de ausencia. El otro ojo, por el contrario, mira de una manera abrumadoramente justa. Mas en vano solicita mi asistencia, pues mi favorito sigue siendo el ojo que invita a irse lejos de la mirada, lejos de lo mirado (2003a: 217)

---

<sup>324</sup> Son muchos los ejemplos pizarnikianos que relatan una escisión de tales características, y casi siempre tienen que ver con la oscilación del yo entre su lugar sujeto y su lugar objeto. En 1962 escribe: «La única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse mirar, mirarse mirando» (2003a: 276), y siete años después añade: «Siempre quise vivir en el interior de un cuadro, ser un objeto a contemplar. Pero a veces quiero vivir en el ojo que mira ese cuadro en donde estoy» (2003a: 471).

<sup>325</sup> Aunque salvando las distancias entre los personajes, no está de más señalar aquí la coincidencia con el final de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra. Encarándose al reflejo que le devuelve el espejo, la protagonista de esta novela de carácter autobiográfico se lamenta: «¡Sí! Como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a sacar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre» (1980: 352).

El ojo se desdobra y el sujeto decide, permitiéndose así un mirar estrábico, «(...) *por el rabillo* de un solo ojo, de esa manera estrecha y concentrada, para con el otro quedar libre[s] de vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social» (Weigel, 1986: 86). Entre una y otra mirada, el testimonio o la deformación, el ser justo o el poder llenar el agujero de la ausencia, en definitiva, el estar presente o el proyectarse hacia una lejanía que, dadas las circunstancias escriturales de Alejandra Pizarnik, se puede situar en la infancia<sup>326</sup>. No en vano, esta última reclamará un retorno al estado original y primigenio del ser a través de la mirada, como en esta reescritura: «*He perdido mi atención infantil. Retornarme la antigua mirada*» (2003a: 327) o en este fragmento: «Y sobre todo mirar con inocencia, con la boca abierta como si respiraras cómodamente. No dar la sensación de nada» (2003a: 292), este especialmente significativo por evidenciar la realidad de una autofagia -«Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto» («Caminos del espejo», fragm. I; en Pizarnik, 2000: 241)-, y por descubrir que el territorio corporal y el escritural están íntimamente ligados entre sí. Lo atestigua la referencia a una respiración, que, en el universo pizarnikiano, puede ser entendida como el enclave corporal de una vivencia problemática con el lenguaje:

Si llego a distender mi garganta, es decir, a respirar armoniosamente, cambiará mi relación –ahora tan complicada- con el lenguaje [...]. La misma sensación de que una mano de hierro me oprime por esa zona. Esto es curioso: para distenderse sólo es preciso darse, dejar de retenerse. Claro que el horror a la caída, el miedo a la desposesión total... (2003a: 346)

¿Cómo hacer para darse y dejar de retenerse? Sucumbiendo a la rebelión de una mirada que ataca en la nocturnidad del acto poético y descubre el poder de unos ojos que «se toman en serio, se recuerdan, se comprometen: descartan los muelles y el río y los libros y las caras que sucedieron bajo el sol de agosto», al tiempo que conducen al sujeto «por altitudes de sombra y silencio y vientos y frío» (2003a: 260). Son estos mismos ojos que, en la revuelta de su ademán, trazarán, al igual que Rebeca Linke con el suyo, el resto de su propia extinción: de ahí unos versos como los del poema de *Árbol de Diana* con el que daba título a este apartado: «La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos» (vv. 3-4), y que de alguna manera adelantan este extenso fragmento de los *Diarios*:

---

<sup>326</sup> No se olvide que para la construcción completa de Rebeca Linke también es importante la mirada de los niños: «Se les tenía vedado aquel asunto de mayores -apunta la voz narradora-. Mas era precisamente en su imaginación, como auténtica vasalla y transmisora oral del mito, donde el episodio iba a cobrar sus verdaderos perfiles de ensoñación y de ventura» (s.a.<sup>1</sup>: 73).

Mirando un rostro con pasión y necesidad sucede, sin que lo sepas sino mucho después, que no lo has mirado. ¿Cómo se produce esta omisión? Tú miras, has mirado, no perdiste ningún gesto, ningún movimiento: bebiste de ese rostro como sólo puede beber una sedienta como tú. Te despides, te alejas invadida por ese rostro que miraste sin fin. Pero en la calle, de súbito, flotante y descreída, te preguntas si fue cierto que vienes de lo de B., si es verdad que has visto su rostro. El combate con la desaparición es arduo: buscas en todas tus memorias. Porque sabes que si no lo recuerdas pocos instantes después de haberlo visto ello significará inenarrables horas de búsqueda hasta que lo vuelvas a ver frente al tuyo, en la realidad. Entonces, con decisión renovada, te sentarás y mirarás de nuevo –esta vez *en serio*- hasta que tu mirada se pulverice (2003a: 255)

Y siguen este otro más breve de *La mujer desnuda*: «[Juan] parecía despreciar cada detalle de la verdad, en el vertiginoso trance de poseerla sin tocarla, como un pobre eunucoide en el que nunca hubiera imaginado transformarse. La miraba en conjunto, alucinadamente, apenas si reparando en el triángulo oscuro con el que se apagaba por la mitad la claridad del cuerpo» (s.a.<sup>1</sup>: 83). Recuperar la rosa/rostro –en lo que tienen de signo- y llegar a poseer al ser querido más allá de la piel fronteriza, solo será posible en la medida en que el referente visual sea destruido, es decir, siempre y cuando el cuerpo sea troceado y dado en sacrificio. Al fin y al cabo, si la rosa, el rostro y la desnudez existen es porque alguien los mira y, al mirarlos, los recuerda en su significación corriente<sup>327</sup>.

Para quienes la tarea de la escritura y de la reafirmación personal pasan por una travesía hacia la oscuridad del origen, este paso será imprescindible. Quizá por ello, ambas harán suya la máxima de Gilles Deleuze según la cual lo propio de la percepción es pulverizar el mundo/ojos, pero también espiritualizar el polvo, el resto que pervive: «Ver y detenerse para ver y buscar respuestas entre eso tan anónimo y falto de misterio es lo propio del poeta. Es suscitar lo inusitado de algo que ha sido consagrado como «natural» y trivial» (2003a: 330), escribe Alejandra Pizarnik. En esta actividad visual radicará la verdadera rebelión del gesto: «Hay algo terrible en la mirada poética o develadora: mirar la cara de los que pasan por la calle es un acto subversivo. Por eso, no pocas veces, me miran con odio cuando prolongo mi mirada en algún rostro ajeno» (2003a: 330), continúa poco después. No se trata ya de proyectar una mirada

---

<sup>327</sup> Como explica uno de los personajes de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, a propósito del grabado de un unicornio: «Por el solo hecho de que yo lo viese ya empezó a existir, pues usted deberá saberlo: si uno pensó en robar ya ha robado, si en matar ya ha matado, si en amar ya ha amado, todo es cuestión de adentro, lo de afuera suena a hueco» (1988: 90).

voyeurística, sino de agudizarla y desarrollarla, aunque solo sea en el espacio de una alteridad y de un posicionamiento ético diferente.

A ello me refería cuando, unas líneas más arriba, apunté a la decisión de un ojo bizco, dividido entre la realidad y la ficción. En efecto, los ojos pizarnikiano y linkeano jamás descansan ni se estatizan, sino que se mantienen en un movimiento continuo a raíz del cual se desestabilizan, se desdoblan y se corporizan. No hay que olvidar que este es el símbolo universal del conocimiento humano y, más concretamente, de la percepción intelectual: apropiárselo revelará, en este sentido, una significación oculta que será necesario iluminar. ¿Cómo? Releyendo cada uno de los episodios aquí transcritos desde una perspectiva *otra* que coloque en el primer plano de referencia la cuestión del reflejo.

Al analizar las distintas etapas que la representación femenina en un espejo ha tenido a lo largo de siglos de arte y literatura, Meri Torras concluía con un interesante recordatorio de las ideas freudianas al respecto. Habiendo retomado el mito de Narciso que descansaría en la base de esta problematización, Freud lo ligó al instante de frustración del sujeto particularmente femenino. Así, mientras el niño, enamorado de la madre, acabaría por desarrollar un claro deseo de amar a otra persona, en la niña –y, en segundo término, en el niño afeminado, en el homosexual- el narcisismo se acabaría convirtiendo en un sentimiento congénito de amor hacia uno mismo: «De este modo – resume la autora-, las mujeres alcanzan una identidad escopocéntrica; *necesitan* los espejos porque *son* los espejos. Siempre hay una dualidad irresoluble: las mujeres son lo que el espejo muestra –en tanto que ellas, por naturaleza, son *reflejo*- pero, a la vez, son lo que nunca alcanzarán a ser –por *imperfectas*» (2007: 11).

Mucho de esto parece tener la construcción pizarnikiana y linkeana<sup>328</sup> de un muro especular en el que se trabajan todas las posibilidades de una mirada sesgada – porque nace y muere en ellas, por varios filtros con nombres y apellidos que se interpongan- y manipulada. Y es que, no conviene engañarse, cuando ambas negocian con esa mirada del otro, lo hacen desde la conciencia de su propio vacío: detrás de la muchacha que se mira, detrás de la mujer que se muestra, detrás de la escritora que percibe, no hay más que una falacia. Solo teniendo esto presente se comprende por qué ese extraño deseo de destrucción del único elemento que puede conseguir una figuración

---

<sup>328</sup> Por ser una cuestión ampliamente trabajada en otros apartados no insistiré demasiado en ello, pero es interesante constatar que Laura sufre el mismo sentimiento de enajenación frente al espejo que ellas, recrudescido además por esta frustración observada por Meri Torras a propósito de su imperfección: «Pero había adquirido un aire de espectro triste, los pocos espejos de la casa me devolvían una imagen cada vez más extraña, desde el color de mi piel al pelo negro que no condecía con el de mi prima Eulalia, y del que el Sol de Laurent se burlaría desde sus altas fogatas» (s.a.<sup>2</sup>: 28).

adecuada: para acceder a la rosa, al rostro o al desnudo completo, no es suficiente detenerse en el espejo, sino que hay que entrar en él y aceptar, una vez más, la realidad de una dialéctica sin fin que reintroduce este vacío y lo resignifica.

Esto explica por qué en el fragmento que sigue de los *Diarios* pizarnikianos se prescribe la obligación visual de unir dos partes en conflicto: «Y he sufrido con las palabras de hierro, con las palabras de madera, con las palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible. Con mis ojos lúbricos he pulsado las distancias para que mi boca y las palabras se unieran forzosamente» (2003a: 189). En la violencia condensada por el adverbio que cierra la anotación es donde queda suscrita la huella de una contradicción, puesto que re-materializar el lenguaje a través de una corporización implicará, antes que nada, hacer estallar una dolorosa pulsión mortal en la que boca y palabras se difuminarán en su propia materialidad. El resultado: un despertar del silencio como fin último del trabajo escritural y subjetivo.

### ***6.2.1.2. A la búsqueda del silencio, «única tentación y la más alta promesa»<sup>329</sup>***

*El silencio posee su propia osamenta, sus propios laberintos y sus propias contradicciones, Elie Wiesel: Contra la melancolía*

Es ya un lugar común en la crítica de la escritura femenina estudiar el silencio como una metáfora del ser y del sentir de la que toma la pluma y decide contar su experiencia en relación consigo misma y con el mundo. Desde la que prefiere la exposición clara y contundente de un cuerpo como página en blanco en la que se inscriben y describen heridas, sentimientos y pasiones prohibidas, hasta la que recurre a la palabra escrita para dibujar sobre ella la paradoja de una resistencia que irradia en cada una de las tachaduras, en cada uno de los vacíos que genera el mismo acto de escribir, todas ellas ponen de manifiesto la fuerte vinculación que las une a un silencio cargado de significaciones y de potencialidades. Y es que, como reza la cita que encabeza este apartado, el silencio no es un significado único ni la reducción de un simple significante, sino que, como todo organismo vivo, se mueve y se transforma,

---

<sup>329</sup> La expresión es de la misma autora (Pizarnik, 2002: 313). Sobre ella volvió en múltiples ocasiones: en el poema de *El infierno musical* «Fuga en lila»: «Si silencio es tentación y promesa» (v. 3; en Pizarnik, 2000: 277); o en los *Diarios*: «Alguien sabe al fin que el silencio es tentación y promesa» (2003a: 279).

adquiere unas características parecidas u opuestas, posee y desposee, y en el intermedio permanece en poder de quien lo convoca.

Ahondar en su estudio es, en este sentido, una tarea infinita, en constante proceso de renovación y cambio, pero siempre interesante y enriquecedora. No obstante, no es mi propósito llevar a cabo una genealogía completa del término ni detallar todas y cada una de las posibilidades que ofrece, sino centrar mi análisis en su especificidad como figura de escritura y de lectura en la obra de Alejandra Pizarnik y de Armonía Somers. Sus poéticas, penosos recorridos a través de las múltiples bifurcaciones que aparecen a lo largo del camino, se muestran siempre oscilantes entre la conciencia de una herida que marca con sangre el dolor de una pérdida y de una falta irrecuperables –desde el lenguaje hasta la propia estructura subjetiva, pasando por la realidad, el amor y sus múltiples manifestaciones-, y la necesidad de suturarla por medio de un doble ejercicio escritural y corporal: «La poesía -anotará la primera de ellas-, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible- de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia» (2003a: 79).

En ellas pronto emerge un silencio que no solo se inscribe en el tejido del texto, siendo hilo y aguja a un mismo tiempo, sino que se convierte en un elemento de autorreflexión literaria, en el trazo de una huella que agujerea la letra y se coloca en un lugar *otro* desconocido y anhelado. Y subrayo especialmente el término *otro* porque no solo se trata de poner en contacto espacios distintos y alejados entre sí, sino de descubrir aquello que permanece latente e indescifrable en el seno de éstos. Aunque ello suponga dar voz y rostro a un vacío, a un hueco o a la nada más absoluta.

Más allá del primer movimiento retórico efectuado por el silencio<sup>330</sup>, el que me interesa destacar aquí es este último, al ser el que se enfrenta a la barra que lo separa del lenguaje para interrogarla, sacudirla, pulverizarla. En el pequeño salto que el silencio realiza en el seno mismo de la escritura pone de manifiesto que hablar de él, invocarlo o tematizarlo, es hablar sobre y a pesar de la escritura, es situarse dentro y fuera de la página en blanco. En definitiva, es testimoniar que toda experiencia literaria –y habría que añadir: toda experiencia literaria moderna- es una experiencia de los límites -del lenguaje, del ser, de la realidad-, y una travesía hacia aquellas zonas prohibidas al conocimiento humano –tanto las externas como las internas. Un nuevo sentido se deduce

---

<sup>330</sup>

Para el caso concreto de la argentina puede consultarse el libro de Eduardo Chirinos (1998).

de aquí, y es el que vincula el silencio con la necesidad de una nueva mística que encuentra en la unión de los contrarios su única posibilidad de revelación: «la música callada / la soledad sonora» («Cántico espiritual», e. XV) como puntos de partida, pero también como puntos de llegada.

Cuatro referentes de lectura –la corporal, la textual, la reflexiva y la mística- para un único significante, cuatro significados expuestos a lo largo y ancho de las obras pizarnikiana y somersiana para arriesgar interpretaciones y abrir nuevos caminos a la investigación.

### **6.2.1.2.1. Imágenes de un sujeto silencioso**

*(...) Pero Tereo se enamoró de su cuñada Filomela; la violó, y, para que no pudiera quejarse, le cortó la lengua. Pero la joven encontró el medio de que su hermana se enterase, bordando sus desgracias en una tela. Entonces Procne decidió castigar a Tereo, para lo cual inmoló a su propio hijo, Itis; mandó cocerlo y sirvió su carne a Tereo, sin él saberlo; luego huyó con Filomela, Pierre Grimal: Diccionario de mitología griega y romana*

Todo mito, se nos dice, nace de la necesidad de explicar una realidad –y léase entre líneas una psicología, un comportamiento- que se revela extraña, ajena y desconocida, cargada de momentos y situaciones inexplicables o incomprensibles. Ciertamente. Pero por eso mismo no debe olvidarse que el mito es esta misma realidad transformada, representada o, si se prefiere, literaturizada. Así, si en un primer nivel este trágico triángulo nos habla del deseo, de la pasión, del abuso de poder, e incluso de la violencia del hombre-verdugo ejercida sobre la mujer-víctima, en un segundo nivel nos encontramos con la historia de una venganza que se realiza en y desde un espacio corporal –espacio igualmente textual-, siendo este entendido como un lugar de pérdidas y de resistencias<sup>331</sup>.

Señala David Le Breton (2006: 13) que la palabra *silencio* hunde sus raíces en dos verbos latinos, *tacere* y *silere*, cuya única diferencia –dejando de lado la gráfica- reside en la capacidad de ambos para regir sujetos animados o inanimados: mientras el

---

<sup>331</sup> A un nivel inferior, pero no menos importante, Procne también ejemplifica un cuerpo en resistencia: el asesinato de su hijo, la negación de la maternidad en su función más social es, en este aspecto, clave. Como Medea, pero sin sus poderes, Procne se erige en el antecedente de una maternidad que toma las riendas de aquello que le ha sido otorgado, piensa por sí misma y elige un camino.

primero queda delimitado por un uso exclusivamente humano<sup>332</sup>, el segundo puede abarcar también animales u objetos, y reflejar las consecuencias que en el ánimo tiene la ausencia de ruido. Si bien la distinción es correcta, pienso que es incompleta, y más si tenemos en cuenta las connotaciones que ambos términos han registrado a lo largo de los siglos. De entre todas ellas me gustaría destacar aquí la que establece un fuerte vínculo entre el verbo *tacere* y la palabra femenina, sobre todo tras la primera Carta a los Corintios de San Pablo: «(...) las mujeres callen en las asambleas, pues no les está permitido hablar, sino que se muestren sumisas, como manda la ley. Y si quieren aprender algo, que lo pregunten a sus propios maridos en casa; pues no está bien visto que una mujer hable en una asamblea» (I, Cor. 14, 34-35; de la trad. esp., 1989: 1179)<sup>333</sup>.

A partir de ahora, queda proclamada como ley la sumisión de la mujer a la voluntad del hombre y, lo que es más importante, la *tachadura* -y sigo aquí con el juego de las etimologías, pues tachar es hacer callar, omitir expresamente lo que se quiere ocultar- de su voz y de su intelecto como formas inferiores del ser. Inscrita en esta cultura y pugnando por encontrar aquella fisura a través y desde la cual situarse, la mujer se lanza a una lucha encarnizada por devolverse aquello que le ha sido sustraído sin su consentimiento y por materializarse en aquellos espacios de los que tradicionalmente ha sido expulsada, entre ellos la escritura<sup>334</sup>. Desde la otra orilla, la mujer explorará nuevas formas de expresión con las que romper antiguos moldes y diluir viejas fronteras: la corporalidad en carne viva, la melancolía, el misticismo y, la que aquí nos ocupa, el silencio, todas ellas nos hablarán –desde la misma página en blanco tantas veces negada- de la necesidad de una trasgresión y de las posibilidades de una rebelión.

No es ninguna casualidad que entre una y otra pueda establecerse un vínculo de suplementariedad, y más si ésta se entiende, con Jacques Derrida, como una «instancia subalterna que tiene-lugar» (Derrida, 2000: 185). Definida como una contradicción que opone su significación al mismo tiempo que la enriquece, la suplencia es, por un lado,

---

<sup>332</sup> Algunas metáforas poéticas podrían rebatir esta distinción (por ejemplo, el famoso poema VII de Catulo, donde la «noche calla»), pero se trata de recursos retóricos que buscan la personificación del objeto.

<sup>333</sup> Así en el original latino: «mulieres in ecclesiis taceant / non enim permittitur eis loqui / sed subditas esse sicut et lex dicit / si quid autem volunt discere / domi viros suos interrogent / turpe est enim mulieri loqui in ecclesia» (I Cor. 14, 34-35; *Vulgata*, 1994: 1785).

<sup>334</sup> Tamara Kamenzain, en un texto más poético que ensayístico, propone invertir esta idea poniendo la mujer y el silencio en el mismo nivel que la escritura: «Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes» (Kamenzain, 1983: 75).



una añadidura, lo que permite que la presencia o el objeto se excedan en sí mismos y ganen en acumulación; y por el otro, un reemplazo que se realiza para llenar un vacío. La búsqueda de una nueva suplencia que en vez de reemplazar, también colme y acumule, es el objetivo de estos lenguajes que recuperan el sentido corporal de la palabra a través de la proyección de su propio cuerpo y de lo que hay en él de subversivo.

Desde aquí, el drama de Filomela no es solo sufrir en su propio cuerpo los estragos de una violación, viendo cómo se dibujan en él los signos de una mancha, sino tener que aguantar con cierta resignación la sustracción de su don máspreciado y afrontar, a consecuencia de ello, la posibilidad de una doble y dolorosa pérdida: su identidad como ser de lenguaje y, de ahí, el reconocimiento de sus semejantes. La decisión de contar su desgracia en el bordado de una tela la coloca en un lugar de resistencia y de reivindicación excepcionales: es entonces cuando le es dado convertir su expresión –simbolizada en el acto de bordar, tan íntimo, tan privado, tan femenino<sup>335</sup>– en una alternativa que supera los propios límites de aquello que le ha sido prohibido. Con este gesto dibuja ya la parábola de la palabra femenina, siempre colindante con un silencio corporal que dice más de lo que calla<sup>336</sup>, siempre en el límite de la disidencia<sup>337</sup>, a punto para atacar, romper o simplemente friccionar los tabúes que le son impuestos.

Si bien las escrituras de Alejandra Pizarnik y –en menor medida– de Armonía Somers se alejan sustancialmente de este recurso, creo que hay un nexo frágil pero muy potente entre la forma que Filomela escoge para expresarse y la de ambas, y más si tenemos en cuenta que donde aquella ponía el hilo, la argentina y la uruguaya ponen el grueso pincel con el que dibujan el trazo de un significante, de un símbolo o de un

---

<sup>335</sup> Como con sabiduría ha sabido recordarme Beatriz Ferrús Antón en su atenta lectura de este trabajo, la posibilidad de articular este lenguaje de resistencia nace precisamente de la brecha que se abre en la mirada masculina: Tereo podría haberle cortado las manos a su cuñada y, sin embargo, opta por la opción más «patriarcal», más logocéntrica, la que sitúa la palabra en un primer plano del saber y desprecia la realidad de un saber femenino que ha sido construido sobre otros lenguajes.

<sup>336</sup> Sonia Mattalía, recuperando la distinción que Ana Iriarte estableció entre palabra enigmática y palabra clara en su estudio sobre las voces femeninas en el mundo griego, señala la fuerte vinculación entre el decir de la mujer, su silencio y su cuerpo. Como ella misma resume: «Palabra enigmática/palabra clara, dualidad establecida por la tradición griega para el discurso femenino. La primera asociada a la ocultación y a la veladura del cuerpo; la segunda a la resistencia, a la maledicencia, a la violencia» (2003: 192).

<sup>337</sup> En realidad, no es tanto que se sitúe en el límite sino que ella misma lo encarna: la mujer que hace de la tela y del tejido la metáfora de su subjetividad puede y debe ser re-interpretada como un sujeto disidente en el sentido que Julia Kristeva da a esta expresión, es decir, como un sujeto en proceso que hace de la excepción, del borde y del exilio una práctica política. Desde este personaje mítico que, junto a Penélope, teje la historia de su dolor, hasta las más recientes manifestaciones entre las arpilleristas chilenas que denunciaron los despropósitos de la dictadura pinochetista (cf. Agosin, 1985: 523-529), pasando por la denominada “labor de manos” con que las monjas coloniales “escribían” su vida (cf. Ferrús, 2005: 7-9), todas ellas marcan un recorrido en el que escribir y tejer se erigen como experiencias de denuncia y de ruptura.

emblema. En todas ellas el fondo es el mismo –una tela-, como también lo es la forma – muchos de los poemas pizarnikianos, sobre todo de aquellos que forman parte de un primer estadio poético recuerdan la manera de componer un cuadro<sup>338</sup>- y la articulación de una mirada que abarque lo propio y lo ajeno –pues bordar y escribir es, en definitiva, mirarse y dejarse mirar a través de un espejo. Lo único que varía es, de un lado, la intención: lo que en Filomela y Armonía Somers adquiere resonancias de denuncia, en Alejandra Pizarnik supone un ejercicio de autorreflexividad lingüístico, vital y literario de gran envergadura; y del otro, el verdugo, puesto que en esta última ya no es el hombre quien la somete, sino un lenguaje que le niega constantemente el acceso a la realidad, enajenándola de sí misma y de cuanto la rodea: «El lenguaje es un desafío para mí -confiesa-, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera» (2003a: 286).

Cuando en una de sus anotaciones personales, a propósito del acto de escribir, la argentina apunta: «He sentido dolor y silencio. Sufro o estoy callada. Estar bien es ser al modo de una estatua» (2003a: 198), pone de manifiesto la (in)tensa relación dialéctica y contradictoria que mantiene con el lenguaje. El texto se perfora, se atraviesa y se sufre, arrastrando consigo al propio sujeto, quien poco a poco va experimentando un doble movimiento de desapropiación –ella lo considera una renuncia mística igualmente problemática: «El yo es sufrimiento porque es conciencia de que somos (estamos) separados. Renunciar al yo es unirse. ¿Unirse a qué? A Dios. ¿Y si Dios no existe para mí?» (2003a: 381)- y de restitución, esta vez como cuerpo extraño, fragmentado y, las más de las veces, dolorido, un cuerpo en el que se cartografiarán algunas de las imágenes más poderosas del sujeto silenciado y -cada vez más- silencioso. Así, en la conclusión: «Y no soy más que una silenciosa, una estatua corazón-mente enferma, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae. Sólo soy algo que está, algo que no espero que está» (2003a: 198), es posible entrever, en la multiplicidad de máscaras que se (auto)impone, la escenificación de una pulsión de muerte que acecha en cada uno de los momentos de la escritura<sup>339</sup>. Tal como declaró

---

<sup>338</sup> Así lo vio Liliana Lourdes Guaragno al analizar aquellos textos anteriores a *Extracción de la piedra de locura*: «acentuaba el poema como cuadro, como dibujo rodeado del espacio blanco de la hoja, en un contraste que permite que voces como vacío, muerte o desierto resuenen en ese espacio como vacío, muerte o desierto» (1996: 402; en Martín, 2005: 118).

<sup>339</sup> Igualmente, bajo la disposición textual del signo «estatua» descansan algunos significados simbólicos de mucho interés, pues el poder ser al mismo tiempo personificación de un objeto y cosificación de una mujer la coloca en una situación de mixtura que la aleja de la normalidad y la acerca, en cambio, a lo monstruoso (cf. Foucault, 1999: 58) y a lo abyecto (cf. Kristeva, 2004: 19). Y no es ninguna casualidad que así sea. Esta es una de las razones por las que creo que la poética pizarnikiana puede vincularse a aquellas escrituras de la disidencia a las que aludía en la página anterior –aunque en su

George Steiner: «lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida» (1982: 55)<sup>340</sup>.

Sin dolor no hay texto, y éste se tensa hasta tal punto que revela el pulso que mantienen el sujeto y el lenguaje<sup>341</sup>, al tiempo que desplaza la naturaleza de ambos hacia una especie de corporalidad no menos contradictoria y paradójica, en la que se rescribe y se reencuentra el resto de un desmembramiento por el que circula libremente un silencio que es emblema<sup>342</sup> y condición. La escritura, sostenida por una ley de contención, se ve así continuamente quebrada por la exposición de un cuerpo que es también, y sobre todo, corpus, letra encarnada y carne verbalizada<sup>343</sup>. Y es precisamente en el entredós que une y separa estas dualidades donde se construye un discurso cada vez más esquizofrénico y ab-yecto<sup>344</sup>, en el que queda fijada con sangre la ruptura fundamental<sup>345</sup>: «No escribiré hasta que mi sangre no estalle» (2003a: 91), advierte Alejandra Pizarnik, puesto que

---

caso la genealogía deba rastrearse en nombres masculinos de la talla de Antonin Artaud o George Bataille, puesto que su escritura no sólo se sitúa en el borde sino que lo encarna, lo expone y lo materializa, sin importarle el precio ni las consecuencias que se deriven de ello.

<sup>340</sup> Compárese esta opinión con otra de las anotaciones de la argentina: «Morderse los dientes, comerse la voz, pero callar, callar como las piedras cuando meditan en la muerte, callar como los árboles cuando se enferman los pájaros. Llorar, callar. He aquí el único posible. Porque no se acepta la vida» (111-112).

<sup>341</sup> Como propone Sarah Martín (2005: 115), este forcejeo se debe, en Alejandra Pizarnik, al afán absoluto y utópico de encontrar un lenguaje primigenio y transparente, capaz de abarcar lo enigmático y esencial.

<sup>342</sup> María Carolina Depetris rastrea el significado de la palabra silencio en la poesía pizarnikiana y concluye: «¿Cómo es, entonces, la palabra «silencio»? Es una palabra *glissant*, “deslizante” (Bataille, 2000: 28), como lo son el deseo y la perfección; es una palabra que se deshace en su intensidad paradójica: es un oxímoron vuelto sobre sí mismo porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra, y en este rebote es “la plus pervers, ou le plus poétique: il est lui même gage de sa mort” (Bataille, 2000: 28). El silencio, en su ser palabra, lucha contra sí mismo porque al decirse se disipa, y es esta capacidad deslizante de condensar la posibilidad de toda imposibilidad y la imposibilidad de toda posibilidad lo que despierta la incertidumbre en la poeta» (2004: 65).

<sup>343</sup> No quiero dejar de evocar aquí el precioso poema titulado «Fonética» que, como frontis a su lectura sobre la poesía pizarnikiana, escribe Rosa Lentini. Pienso que sintetiza muy bien este concepto de escritura corporal y silenciosa, donde «cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa» («La palabra que sana», línea: 4; en Pizarnik, 2000: 283). El poema dice así: «*Piel*: interioriza el contacto, se acerca a la tierra y al subsuelo. / *Pelle*: lanza capas escamosas que caen sobre el agua del mar, donde flotan movidas por las olas. / *Peau*: va de aliento a aliento, de aire a aire. / *Skin*: sonido punzante, relacionado con el fuego o el hierro forjado. / *Haut*: exterioriza el sonido, lo coloca sobre la superficie de la tierra, lo convierte en eco» (Lentini, 1999: 7).

<sup>344</sup> En el sentido kristeviano del término. A nivel del sujeto, supondrá aceptar un rostro desdoblado y un cuerpo troceado; a nivel del texto, una lucha interminable con el silencio y la nada más absoluta.

<sup>345</sup> En relación a la predominancia que el melancólico otorga a la sangre, un apunte: ya desde la antigüedad, la melancolía es asociada con una supuración de la materia más sangrante y oscura. Tal y como recordaba Michel Foucault en su estudio sobre la locura: «La melancolía es una unidad simbólica formada por la languidez de los fluidos, por el oscurecimiento de los espíritus animales y por la sombra crepuscular que éstos extienden sobre las imágenes de las cosas, por la viscosidad de la sangre que se arrastra difícilmente por los vasos, por el espesor de los vapores que se han vuelto negruzcos, deletéreos y acres, por funciones viscerales que se han hecho más lentas, como si los órganos se viesen cubiertos por una viscosidad; esta unidad, más bien sensible que conceptual o teórica, da a la melancolía el signo que le es propio» (1997: 417-418).

escribir no es solo «reparar la herida fundamental, la desgarradura» (Pizarnik, 1975: 248), sino exponerla, cifrar el profundo abismo que media entre el sentir y el decir, entre la sed y su satisfacción.

Piénsese, por ejemplo, en el discurso supurante de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, donde la impureza corporal de la protagonista se manifiesta en la materialidad sangrante y lechosa de la palabra:

El del principio de esta historia era sólo un tiempo de diccionario de la lengua, duración de las cosas sometidas a mudanza. Sólo que había sufrido esa pequeña contingencia que siempre va a complicar los casos más simples: parecía haber coagulado como sangre o leche, por lo cual ya no era lo que transcurre, sino lo que permanece tanto sin gastarse en sí mismo como sin hacer perder atributos a lo temporalizado (1988: 11)

En el viaje de retorno a los lugares más oscuros de su memoria, Sembrando Flores se encuentra con una ruptura de la causalidad lingüística que no solo escapa a toda linealidad sino que, además, se desvía de cualquier lazo comunicativo y construye el relato a partir de una ausencia: «comenzó a desenvolverse entonces *la historia que nadie escuchó* en la habitación» (1988: 13; el subrayado es mío). No hay interlocutor, pero ella habla, en una suerte de diálogo en sordina que tan pronto la enfrenta a su propio delirio como la autoriza a la más absoluta de las digresiones. Y es que, tal como apuntó Nuria Girona Fibla en su artículo ya citado: «La escucha imposible obliga a renunciar al habla, a la humanidad incluso y, por lo tanto, capacita para liberarse de lo idéntico [...]. Nadie escucha, no todo puede ser dicho pero no debe ganar el silencio, de ahí el incesante empuje a la escritura que la protagonista celebra» (2007: 105).

Por todo ello, creo que este apartado estaría incompleto si no recuperara aquí la recreación de un nuevo mito, una de las imágenes más bellas y sugestivas del pensamiento moderno, aquella que se refiere a un sujeto melancólico<sup>346</sup> dividido y dislocado, espejo en el que se proyectan tanto la argentina como los tres personajes somersianos que aquí trabajo. Sirva como comienzo esta definición pizarnikiana del mismo:

---

<sup>346</sup> Es Roger Bartra quien habla de una transformación en la concepción del término *melancolía* a raíz de la llegada del mundo moderno: «La melancolía se constituyó, en los albores de la modernidad, como un gran mito. Este mito, paradójicamente impulsado por las ciencias médicas, al ser adoptado por la cultura cristiana fue, a su vez, un gran amplificador y acelerador de las tendencias individualizadoras. La melancolía contribuyó en forma decisiva a impulsar ese peculiar entronamiento del yo y de la identidad personal que se encuentra en el meollo de la subjetividad moderna» (2001: 183).

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical<sup>347</sup>: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar” (Pizarnik, 1976: 50)

En la lógica del adentro/afuera, el sujeto melancólico experimenta una escisión completa que revela el carácter paradójico de su persona: descubriendo el lado mortífero de su propio yo –«su interior es un espacio de color de luto –escribe la argentina–; nada pasa allí, nadie pasa» (Pizarnik, 1976: 49)–, aquel que lo acerca a un silencio inerte, «redondo, compacto» (2003a: 94), se lanza a la incansable búsqueda de una fisicidad que restituya aquello que se sabe perdido: la ipseidad del yo, su referente, su lenguaje y, especialmente, su ritmo, en un intento de corporizar el pensamiento y devolverle el movimiento preciso. El sujeto, entonces, se desdobra, y «por un instante –sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia–, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes» (Pizarnik, 1976: 50-51). No obstante, es en el límite temporal del instante donde queda fijado el fracaso de tal pretensión.

Giorgio Agamben, en su estudio histórico sobre la melancolía, puntúa dos cuestiones de cierta importancia para la noción que aquí manejo: la primera de ellas es la que alude a una larga tradición que, comenzando con Aristóteles y continuando especialmente con Freud y la teoría psicoanalítica moderna, establece un estrecho vínculo entre el temperamento melancólico, el artístico –e incluye aquí la poesía y la filosofía– y el físico o erótico. La segunda, derivada de aquí, es la que explica el síndrome a partir de la práctica fantasmática:

la melancolía no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable [...]. Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía le confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la

---

<sup>347</sup> Una sutil referencia intertextual permite considerar el nexo entre estas dos figuras. Dos años antes de la escritura del texto, Alejandra Pizarnik anota en sus cuadernos: «(...) se trata de un problema musical, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo» (2003a: 321); una idea que habría repetido, corregido y simplificado en uno de los fragmentos publicados: «*En suma, se trata de un problema musical o de un temblor en ese lugar al que se refieren los demás cuando dicen “alma”*» (2003a: 321).

que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas (Agamben, 2006: 53-54)

Es precisamente esta capacidad de explicitar lo ausente, de apropiarse y perder el objeto de su anhelo, considerándolo a un mismo tiempo real e irreal, afirmado y negado (Agamben, 2006: 54), lo que representa la melancólica Condesa Sangrienta con su desarreglo erótico, demoníaco y mortal, y lo que sugieren el sujeto pizarnikiano y Sembrando Flores a través del trabajo con la página en blanco, principio y final de todas estas particularidades: «Una poesía que diga lo indecible –un silencio–. Una página en blanco» (2003a: 140), escribe la primera de ellas. En otro orden, se podría sustituir la palabra *poesía* por la *escritura* en general y leer, en el breve entramado formal de esta oración, un ritmo trastornado pero significador: ya sea por medio del paréntesis que une los dos grandes opuestos –lo decible y lo indecible, la poesía y el silencio–, ya por el punto y seguido que resume en cuatro pocas palabras el objeto de su escritura.

Asimismo, podría decirse que su melancolía discurre paralela a la que Judith Butler observa en el personaje clásico de Antígona, aunque desprovista del componente político que la crítica norteamericana le confiere. Como ella, los sujetos pizarnikiano y somersiano muestran un continuo rechazo al luto mediante la práctica de una compleja retórica del llanto, expresada bien en términos corporales: «y si no estoy loca, ¿por qué hay este silencio en mí, esta tensión interrumpida ocasionalmente por la angustia, la ansiedad y el llanto?» (2003a: 147); bien a la manera de una queja: «El peligro de mi poesía es una tendencia a la disecación de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocan las palabras» (2003a: 159)<sup>348</sup>; bien en la vengativa forma de Sembrando Flores: «y he ahí el milagro, poder birlarles algo con las malas artes de la cerrada mente cuando todo iba a ser allí juicio público en materia de exploración del cuerpo, desde los hígados a la raíz del cuerpo» (1988: 13).

---

<sup>348</sup> Anotación interesante por lo que tiene de revisión del llanto como expresión de dolor y de pena en relación con el ejercicio escritural. Si antes ha planteado la posibilidad de combatir el silencio desde un llanto específicamente corporal y físico, ahora parece que subvierte esta idea, puesto que es la manifestación del llanto lo que constriñe su trato con el lenguaje. Como ya comenté unas líneas más arriba, esto puede deberse a la puesta en escena de una corporalidad construida sobre una paradoja. Por otro lado, la continuación es reveladora: «Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas» (2003a: 159), pues intenta explicar una de las cuestiones capitales de la poética pizarnikiana, la que atañe a una construcción formal concisa, sencilla, cada vez más alejada del lenguaje y más cercana, en cambio, al silencio original, aquel que es percibido en «una noche de revelaciones» (2003a: 227).

Al igual que sucede con el melancólico descrito por Freud y recuperado en la lectura de Butler, «(...) el lenguaje se convierte en el acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciado, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad» (Butler, 2001: 108). Una vez más la barra que separa queda destruida, pues no es posible negar el luto –y considérese aquí el silencio– sin haber entrado previamente en contacto con él, sin haberlo experimentado o haber asimilado su forma más esencial. De ahí también la visualización de un sujeto entregado, ofrendado en holocausto y convertido en un cuerpo abierto y monstruoso:

Sin duda bebo mucho en esos días, hablo mucho, bailo, canto, cuento, beso, toco, me dejo, me la dejo, me dejo por todas partes, estoy receptiva, disponible, abierta como una herida, aceptando todo lo que venga (dedos, sal, semen, alcohol) hacia la gran devoradora que no examina, no discierne, no identifica (Pizarnik, 2003a: 204)<sup>349</sup>

-Sí, quiero olvidar lo que acabo de concebir en mi vientre -exclama a su vez Sembrando Flores tras una de sus peores experiencias en el quirófano-, la propia imagen irreconocible del ser uno y no serlo ya, eso que sucederá a los quemados, a los injertados, a los que despiertan luego de la bendita cirugía plástica (Somers, 1988: 163)

Una última vuelta de tuerca: ¿no son acaso el sujeto pizarnikiano y somersianos – melancólicos al fin y al cabo– comparables al místico que canta, desde el lenguaje amoroso, su búsqueda y unión con el Todo? Es más: ¿no es su propensión a la negativización neurótica, es decir, a la castración -lingüística o genital-, una forma de reclamar la complementariedad de la pérdida<sup>350</sup>? Pese a la distancia que media entre uno y otros, una imagen los enlaza, y es aquella que habla «en forma de abandonada esperadora, en forma de enamorada sin causa», de «un tigre crecido súbitamente en mi garganta» (2003a: 197)<sup>351</sup> y de la pretensión y el anhelo «de un rostro que amar [...], de

---

<sup>349</sup> Se podría pensar, con Julia Kristeva, que esta erotización de lo abyecto tiene que ver con una voluntad de suturar la «herida», la «hemorragia interna», el «agujero en lo psíquico» que Freud había observado en el melancólico (2004b: 76).

<sup>350</sup> Sigo aquí las consideraciones de Colette Soler, quien en «Pérdida y culpa en la melancolía» señala: «El lenguaje, que introduce a la falta en lo real, que implica una sustracción de vida, condiciona en este sentido, para todo hablanteser, una virtualidad melancólica. El nombre de esta negativización, tal como es revelada por la neurosis, es castración, que simbolizamos por  $-\phi$  y que se significa como renuncia al goce masturbatorio. Se trata de una mutilación de goce, en efecto, pero de una mutilación parcial y, además, compensada: es una pérdida que reclama una “condición de complementariedad”, promoviendo ésta al objeto, precisamente, en su valor compensatorio. El esquema es muy simple: el menos-de-goce de la castración condiciona la búsqueda del objeto plus-de-goce» (1991: 35-36). Más adelante volveré sobre esta última idea.

<sup>351</sup> Con el tropo de la garganta, que retorna continuamente a lo largo de los *Diarios* –«Es algo tan poco simbólico y evidente como un cuchillo hundido en la garganta [...], es sólo un súbito no poder hablar» (2003a. 204), «Todo sucede entre la cintura y la garganta (en lo interior, siempre en lo interior)» (2003a: 205), «Se ha fumado hasta convertir la garganta en un pozo ciego donde merodean acechadores

la noche del alma, de la sed sin desenlace, del deseo incumplido» (2003a: 208), pero también del aullido de una «(...) excepcionalidad maldita y delicada, como una loba blanca hacia la luna de los vitrales» (Somers, s.a.<sup>1</sup>: 70).

### **6.2.1.2.2. Un problema musical**

*Una tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje. Otra, no menos antigua ni activa en nuestra poesía y en nuestra poética, encuentra la música [...], la música es el código más profundo, más numinoso [...], el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición, George Steiner: Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*

Escritura y melancolía pueden intersectarse en el instante en que la primera de ellas, al menos en su versión estética o literaria, se entiende como «(...) esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la separación y como esbozo de la dimensión del símbolo; de la alegría, como señal del triunfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que intento hacer corresponder lo mejor posible con mis experiencias de la realidad» (Kristeva, 1997: 25). Ahora bien, ni todas las separaciones con respecto al orden simbólico se parecen ni son iguales las formas de problematizarla: ¿qué sucedería si, como apunta la búlgara, además de acceder a la lógica del lenguaje el individuo tuviera que hacer frente a la desviación de su objeto de amor? No hay que olvidar que en su posicionamiento con respecto al monismo fálico, la mujer se instala en un espacio de extrañeza donde acontece la reapropiación del cuerpo como emplazamiento de un goce doble: «Por una parte el *goce fálico* –competencia o identificación con el poder simbólico de la pareja– movilizado por el clítoris. Por otra, un *goce otro* que el fantasma imagina y realiza al apuntar hacia el espacio psíquico y también hacia el espacio del cuerpo» (Kristeva, 1997: 70).

Es en el acto imaginario que retoma especialmente este último elemento y lo reterritorializa en los márgenes de una alteridad donde cabe situar la experiencia de los

---

con hachas y antorchas» (2003a: 244), «Odio escribir con un nudo en la garganta pues me obliga a abstraer conceptos y a decir palabras huecas y sonoras» (2003a: 403)–, Alejandra Pizarnik escenificará orgánicamente el declive hacia el no lenguaje, la invasión cada vez más violenta de un silencio al acecho: «Pedir el silencio ha sido una locura, un gesto torpe. Se vengarán. De nuevo las jornadas interminables con mil manos en la garganta [...]. Cada frase que digo sale de mi garganta suplicada» (2003a: 254). No es de extrañar que así sea. En un momento determinado la escritora declara: «mi garganta es la capital de mi cuerpo» (2003a: 226), porque no puede ser de otra manera para quien vive en tan alta tensión con el lenguaje.



sujetos pizarnikiano y somersiano. Emplazados en el estadio especular que «aprehende su cuerpo como imaginario: una envoltura, como una bolsa, análoga a un traje» (Morel, 2002: 80), proponen la identificación del sujeto con un cuerpo que no es más que imagen, semejanza, en palabras kristevianas, una alegoría que tensa las distintas posibilidades de significación al mismo tiempo que permite «(...) un placer significativo al significante perdido, un júbilo que resucita hasta la piedra y el cadáver, al afirmarse como coextensiva a la experiencia subjetiva de una melancolía nombrada: el goce melancólico» (Kristeva, 1997: 89).

Desde aquí, se entiende por qué Rebeca Linke y Laura Kadisja Hassan<sup>352</sup> recurren al velo de un semblante mortífero y castrador respectivamente, por qué en un momento de máxima tensión Sembrando Flores se construye como un ser *perfectamente* monstruoso:

Y la cara se me va hinchando de un lado, y no puedo ya levantar las piernas a causa de su peso, y esta iracunda expectoración me ahoga, y la lengua se me ha llenado de sapos tal vez por la vomitera que me hace arrojar hasta el agua que bebo y no me deja decir que en el cuadro de El Bosco lo que sacan de la cabeza del hombre gordo no es la piedra de la locura, parece una pequeña planta, y mejor para él quedarse con la piedra-vegetal que es más demencia (1988: 314)

O por qué continuamente el sujeto pizarnikiano se refiere a sí mismo como un cuerpo troceado o dividido: «Cuando el autobús se puso en marcha asistí asombrada a la apertura de mi rostro que le sonreía hermosamente» (2003a: 194), «Quiero decir: voy por la calle mirando el sol recién nacido y las pequeñas nubes sobre el reloj de Saint-Germain-des-Près y doblo, el cuerpo dobla una esquina (nada más simple)» (2003a: 201), «(...) mi corazón disuelto en pequeños soles negros palpita y naufraga hacia donde no hay olvido» (2003a: 197), «(...) el esfuerzo de vestirse de sí misma cada día y remontarse como a una ciénaga, arrastrarse como a un duro cadáver» (2003a: 197).

En el caso de esta última, además, el trabajo con la página en blanco, su disposición como cuerpo en continuo proceso de fragmentación y reestructuración, el juego con el código lingüístico y retórico, las constantes repeticiones sintácticas, y, finalmente, la delimitación de espacios y vacíos, harán de ella el campo de

---

<sup>352</sup> Aunque no me detendré en ello, pienso que es interesante distinguir el tipo de melancolía que estos dos personajes representan del que encarnan el sujeto pizarnikiano y la protagonista de la última de las novelas somersianas: así como las primeras basan su experiencia en la relación erótica con el otro y en lo que Julia Kristeva denomina «(...) las potencialidades paranoide-esquizoide del deseo» (1997: 155), las segundas llevan hasta tal punto la ruptura de la continuidad simbólica que su vivencia colinda más bien con una suerte de sublimación que dice el duelo y lo nombra para sobrepasarlo.

experimentación para un sujeto silencioso que pugna por salir de su inercia y dar el salto definitivo hacia un lenguaje total, capaz de abarcar la realidad y lo que se esconde en su reverso. Así lo enuncia Alejandra Pizarnik: «(...) mis cambios de formas, que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos» (2003a: 465). Apunte importante, y más si lo relacionamos simultáneamente con dos fragmentos del poemario *Extracción de la piedra de locura*. El primero de ellos pertenece al extenso poema en prosa homónimo: «No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos» (fragm. IV; en Pizarnik, 2000: 248); el segundo, en cambio, cierra el último de los textos de este libro:

Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levisimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco («Noche compartida en el recuerdo de una huida», líneas: 46-53; en Pizarnik, 2000: 258)

Desde este punto de vista, entiendo que la página en blanco es la máxima representación de la vivencia *en* y *desde* el límite de una escritura problemática y aporética, construida como un borde derrideano que une y separa polos opuestos pero atrayentes entre sí: la palabra –o, más general, el lenguaje– y el silencio, el alma y el cuerpo, la vida y la muerte, y, por qué no, lo sublime y lo abyecto, todas estas dualidades tienen una compleja cabida en ella. Ahora bien, considerando el componente sinonímico que descansa en el significado de cada una de ellas, en este breve apartado solo me centraré en la primera para dibujar, a modo de gruesas pinceladas, uno de los puntos clave de lo que he venido hablando hasta ahora, sintetizado una vez más por la escritora argentina en la última línea del fragmento anteriormente citado de «Extracción de la piedra de locura»: «Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada» (fragm. IV; en Pizarnik, 2000: 248)<sup>353</sup>.

---

<sup>353</sup> Léanse, a partir de aquí, algunos de los versos del poema «El infierno musical»: «Nada se acopla con nada aquí / [...] *La cantidad de fragmentos me desgarran*» (vv. 2 y 5; en Pizarnik, 2000: 268). No creo que sea ninguna casualidad que esta idea aparezca formulada en los poemas que dan título a los respectivos libros. Si bien el primero de ellos, *Extracción de la piedra de locura* (1968) mantiene algunos de los postulados formales de textos anteriores como los de *Árbol de Diana* (1962) o *Los trabajos y las noches* (1965) –probablemente porque la mayoría de los versos han sido gestados por las mismas fechas–,

En «“El sujeto en proceso”. Apunte kristeviano», reseñé cómo Julia Kristeva proponía la existencia de una serie de escritores que, frente a la restricción impuesta por el orden social y la ley del padre –entiéndase la ley del verbo, de la función simbólica inherente a la constitución de todo ser de lenguaje–, oponían un sujeto sobre el que se manifestaba lo que denominaba «*el proceso de significancia*», la red de pulsiones y operaciones pre-verbales anteriores a la palabra. De acuerdo con ella, sus escrituras se tensarían hasta tal punto que se produciría un importante desajuste en el seno de sí mismos y con respecto a su propia obra: pugnando por liberar las pulsiones corporales reprimidas, su escritura se definiría por un ataque constante del genotexto sobre el fenotexto.

Dos años más tarde, en *La révolution du langage poétique* amplía estas ideas y explica la condición de posibilidad del genotexto a partir de la búsqueda de un ritmo que se define más allá de la versificación clásica, como «(...) una propiedad inherente al funcionamiento del lenguaje, y más profunda que la estructura profunda que articula la sucesión de líneas». Y añade: «Ese mecanismo “más profundo”, ese genotexto, posee la propiedad de poder aplicar elementos significantes mínimos, morfofonémicos, de manera infinita, para generar objetos semióticos que podrían representar empíricamente siguiendo como modelo un gráfico»<sup>354</sup>.

Me parece que la configuración de la poética pizarnikiana tiene mucho que ver con esta travesía hacia la estructura profunda del lenguaje para descubrir en ella no solo el origen de la palabra, su transparencia, sino la esencia de su condición subjetiva, ese ritmo trastornado que las pone en contacto con el balbuceo y el decir la nada:

Mi sufrimiento cuando hablo por teléfono y no me surge la fórmula de despedida «adiós» o «hasta luego» sino una serie de estertores ininteligibles que anulan todo lo que dije precedentemente y transforman mi conversación anterior en una broma, en un simulacro o, tal vez, como alguien que pensó que hablaba con un ser humano y descubre, por un detalle final imprevisto, que no es un ser humano sino algo extraño, ambiguo, no poco repugnante en su misterio.

---

no es menos cierto que empieza a adelantar lo que luego será la desbandada final de *El infierno musical* (1971). Un buen ejemplo de ello lo constituyen los poemas aludidos.

<sup>354</sup> Las traducciones son mías. El original dice así: «(...) une propriété immanente au fonctionnement du langage, et plus profonde que la structure profonde articulante des suites linéaires», «Ce mécanisme «plus profond», ce géno-texte, possède la propriété de pouvoir appliquer des éléments signifiants minimaux, morphophonémiques, de façon infinie, pour générer des objets sémiotiques qu'on pourrait représenter empiriquement par le modèle d'un graphe» (Kristeva, 1974: 215).

Peor sería si fuera muda. (Ahora me entró el terror de enmudecer.)<sup>355</sup> (2003a: 153)

Las imágenes son de lo más sugerentes: incapaz de supeditarse a las normas convencionales de la comunicación, el sujeto se acerca progresivamente a un espacio desconocido, extraño y ambiguo –y vuelvo a repetir aquí: abyecto–, y esto se traslada a la construcción del fragmento, rota a partir del «tal vez» que une la enumeración a la comparación sin mediación aparente. En otro orden, esto se repetirá en múltiples ocasiones, hasta el punto de poder hablar incluso de un rasgo particularmente pizarnikiano. Sirva un único ejemplo: «No saber qué quiero, adónde voy, qué será de mí, adónde me llevará este modo de vida, esta manera de morir. Frases llenas de sentido, ritmo hastiado de mi silencio inquieto, como algo que se desarma. Algo se desbarata, se desajusta, se desintegra de una manera contraria a la esperada» (2003a: 199-200).

Este ejercicio formal, esta iteración y redoblamiento del sentido es lo que la conducirá a la conciencia de el código «más profundo, más numinoso» al que alude George Steiner la cita que encabeza este apartado. La palabra abandonará su estado petrificado y se transformará en un canto liberador:

Soñé que cantaba. Cantaba como quien encuentra su voz en la noche. Luego desperté y canté varias horas frente al espejo. Por oír mi voz danzando, flexible como una terrible maroma, he tenido mi voz plegada a mí como la cuerda de un suicida, tanto tiempo mi voz decisiva se irguió como un nido de hilos rígidos, guardada en mi garganta, en su terrible erección, en su imposibilidad de ademán, de gesto, de comunión (2003a: 196)

Las referencias al sueño y al espejo permiten un acercamiento a las coordenadas espacio-temporales de la escritura pizarnikiana y paralelamente remiten a un universo en el que la dialéctica de los contrarios es factible. Es entonces cuando el sujeto es capaz de percibir la sonoridad de su soledad, el ritmo marcado por la musicalidad del silencio –simbolizado en la noche de la primera línea–, a pesar de que el precio a pagar haya sido tan alto como la dolorosa reterritorialización de su voz y de su cuerpo. Y es que, como reseñó Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*: «El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto

---

<sup>355</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant plantean una interesante diferenciación entre el silencio y el mutismo, a la que se acerca Alejandra Pizarnik en este y otros comentarios anteriormente reproducidos: «El silencio es un prelude de apertura a la revelación, el mutismo es el cierre a la revelación [...]. El silencio abre un pasaje, el mutismo lo corta [...]. El silencio envuelve los grandes acontecimientos, el mutismo los esconde; el uno da a las cosas grandeza y majestad; el otro las desprecia y las degrada. El uno marca un progreso, el otro una regresión. El silencio, dicen las reglas monásticas, es una gran ceremonia. Dios llega al alma que hace reinar en ella el silencio, pero deja muda a la que se disipa en charlas» (1999: 947).

que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas» (2006: 86).

De esta manera, la música no solo cristaliza en el ejercicio formal y lingüístico sino que se manifiesta como emblema y, en consecuencia, como un signo estrechamente unido al silencio. Ambos suponen un salto hacia aquellos territorios olvidados –de la infancia y de la inocencia–, en los que el lenguaje todavía no ha adquirido el grado de abstracción que lo hace inmanejable e incomprensible. Por lo mismo, ambos señalan el peso inaguantable de una pulsión de muerte que se hace cada vez más palpable. En definitiva, ambos ilustran las contradicciones de la palabra femenina, puesto que, como proclama Hélène Cixous: «[e]n la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptible, profundamente: el *canto*» (2001: 56).

### ***6.2.1.3. Transgredir la prohibición, traspasar fronteras: el sexo como travesía***

*Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura, Michel Foucault: Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*

En el fragmento que abre el año 1965, Alejandra Pizarnik esboza una serie de consideraciones acerca de lo que denomina «el instante privilegiado». Este, enmarcado en el espacio de la cotidianidad y de lo utilitario –esto es, de lo que «está afuera como amenaza, afuera y adentro, inmiscuyéndose hasta en mis sueños» (2003a: 391)–, pronto se revela encadenado a una sucesión de estados que contienen el sello del exceso y la desmesura: la muerte, el placer, el pecado, todos ellos enfrentados a la monotonía del día a día, a la virtud común que establece sus reglas y dibuja un trazado limítrofe. Y advierte: «La libertad se afirma en contra de la sujeción. Primero, reconocer el mundo, lo utilitario; la previsión del futuro; las prohibiciones morales. Luego, transgredirlas» (2003a: 391-392).

De esta manera, la experiencia de un instante privilegiado se suscribe al juego de prohibición-trasgresión que, como fue anunciado por George Bataille en *El erotismo*, late en el salto de la discontinuidad del ser –su vida diaria, su individualidad– a la

continuidad del mismo –a la muerte, a la violencia. Por eso, escribiré el francés, «[l]a continuidad se da en la superación de los límites. Pero el efecto más constante del impulso al que doy el nombre de transgresión es el de organizar lo que por esencia es desorden. Por el hecho de que comporta el rebasamiento hacia un mundo organizado, la transgresión es el principio de un desorden organizado» (Bataille, 2005: 125). Desde aquí, ¿cómo entender lo que Alejandra Pizarnik ha nombrado «el instante privilegiado»?

La perspectiva del sexo como acto transversal permite especular sobre la respuesta. Poco tiempo después de su reflexión acerca de la necesidad de situar en un mismo plano la prohibición y la trasgresión, la argentina deja por escrito en sus cuadernos las múltiples consecuencias de una noche de sexo:

Una noche sexual es un corte tajante. No puedo, no sé, no podré nunca unir esa noche a las obligaciones, relojes, horarios, etc. Siempre, después de una noche sexual, hago planes de orden: ordenación de escritos, de lecturas, etc. Como quien estuvo al borde de la muerte y al incorporarse proyecta actos sanos y enérgicos.

Una noche sexual es agonía, es muerte y es la única felicidad.

Pero ciertos gestos, ciertas palabras, yo pierdo conciencia, yo estoy ebria cuando me desnudan, algo lejano y presente. Se repite lo que no se vio nunca. Siempre hago el amor por primera vez. Mi asombro, mi perdición, mi asfixia, mi liberación.

Soy una cobarde. Lo sexual, para mí, es el único camino de iniciación. Yo a veces lo abandono por miedo. Así como para otros el ascetismo, par mí lo sexual (2003a: 393)

El sexo es un corte que separa al sujeto de la vida humana<sup>356</sup> –de sus obligaciones, del tiempo marcado por la pauta de un reloj y de un horario– y lo acerca, en cambio, a la experiencia de una muerte que le devolverá la continuidad anhelada, los planes de un orden que debe afectar, en primer lugar, al ejercicio escritural –a la ordenación de los escritos y de las lecturas, siempre tan dispersos, siempre tan fragmentados<sup>357</sup>–, y, en segundo término, a sí mismo como sujeto desordenado y discontinuo: «yo pierdo conciencia, yo estoy ebria cuando me desnudan», dice, porque es en el simple contacto sexual donde tiene lugar la disolución del ser, la pérdida de su

---

<sup>356</sup> «El impulso carnal es singularmente extraño a la vida humana; se desencadena fuera de ella, con la condición de que calle, con la condición de que se ausente. Quien se abandona a ese impulso ya no es humano; ese impulso es, al modo del animal, una ciega violencia que se reduce al desencadenamiento, que goza de ser ciego y de haber olvidado» (Bataille, 2005: 111).

<sup>357</sup> Poco antes había escrito: «Alivio al prorrogar el artículo de A. [se refiere a Antonin Artaud] para el lunes. Está comprobado: la *duración* me espanta. Un solo poeta me asusta, un solo libro, una sola persona» (2003a: 384).

estado consciente, en definitiva, la vuelta a un punto de origen en el que todo cobra un sentido casi místico de iniciación y liberación.

Sabedora de ello, la argentina había escrito: «Anoche, después de meses, hice lo que odio: abolir el tiempo de una única manera bestial: emborracharme y fornicar [...] Lo de anoche tuvo que pasar: Rito o ceremonia, no sé, pero tuvo que pasar» (2003a: 298) y un poco antes: «*El deseo sexual es arduo y terrible, aun para quien lo escinde del amor [...]. Y además, hay instantes extraordinarios a los que se llega milagrosamente, muy en el fondo del desorden sexual, instantes de encuentro total, de algo a modo de iluminación. Es tan difícil hablar de esto*» (2003a: 233). Aunque se trata de una de las reescrituras que recogió en su cuaderno «Resúmenes de varios diarios, 1962-1964», lo cierto es que esta anotación es muy explicativa del sentido místico que dio al comportamiento sexual, entendiéndolo bien como un deseo escindido del amor, bien como un desorden organizado en torno a una doble trasgresión: la que facilita un encuentro total de las partes en juego —«El sexo o lo sexual es, para mí, el único lugar en donde todo está permitido» (2003a: 307)—, y la que, atentando contra la estructura lingüística, hace emerger en el seno de la misma la dinámica del silencio: «Sólo el sexo merece seriedad y consideración porque el sexo es silencio» (2003a: 241).

Relacionadas íntimamente la una con la otra, ambas transgresiones marcarán un itinerario hacia lo primigenio, al tiempo que materializarán, a través del lenguaje del cuerpo, el relato del penoso y —las más de las veces— subversivo acercamiento pizarnikiano a la realidad: «Mi sed de realidad es, a causa de mi forzado encierro en la literatura, algo prisionero que sólo se anuncia por el ansia sexual» (2003a: 363), de manera que destaparla, descubrir el sexo en toda su plenitud se convertirá en la llave de acceso que, desde la otra orilla, debe permitir el contacto con la vida y, en consecuencia, la satisfacción del deseo.

¿No es acaso este doble movimiento el que también impulsa a Rebeca Linke a acercarse a los campesinos y a esgrimir frente a ellos la apabullante fuerza de un cuerpo sin nombre? Como ella misma reconoce, todo gira alrededor de «[p]oner o no poner la sangre en el desear» (s.a.<sup>1</sup>: 28), por lo que es a raíz de su paso por la aldea que no solo los hombres, sino algunas mujeres desgastadas por el discurrir de un tiempo rutinario y convencional, conectan por última vez con sus anhelos más ocultos, tal como sucede en el episodio relatado por una de ellas en confesión:

-No, Padre, aún no está todo dicho. Yo empecé a llamar, a llamar, siempre con los terribles dedos en el cuello. Y no sabría decir en qué número de veces iba ya, cuando el

estropajo se me cayó de las manos y volví a sentir que Claudina no tenía pequeños senos como todas las demás, sino un pecho duro como de tablas bajo la blusa, y que su corazón me estaba golpeando cual un martillo envuelto. El empezó a aflojar los dedos, y yo a perderme, a dejar que la vagabunda desnuda, que en ese momento tenía una cara definida, entrase como un fantasma por la ventana a repartir lo nuestro, en las formas que nunca había conocido y de las que no me creía capaz, porque el demonio parecía al principio tirar del carro de la locura en que nos habíamos puesto, pero al final era yo, pecadora de mí, quien daba látigo (s.a.<sup>1</sup>: 54-55)

Sin embargo, una grieta se abre en tales acontecimientos, y es la que nos habla, por un lado, de una escritura que se desangra en el límite de su propio fracaso; y, por el otro, de una conciencia que se (auto)reprime en la vivencia de su racionalidad. En efecto, cuando en dos textos distintos la argentina y la protagonista del relato antes mencionado admiten respectivamente: «La realización sexual me parece posible en la soledad de mi cuarto, pero llegado el instante de concretarlo en la realidad, el deseo muere asfixiado y sólo queda una gran fatiga y un desolado e inoportuno dominio de mí misma» (Pizarnik, 2003a: 119), «Y yo me moriré queriéndolo de nuevo. Eso que no sé cómo se nombra, el pecado de mil formas por el que uno acabaría olvidándose del cielo cada noche, Dios mío. O deseando una de esas noches de seis meses que se producen no sé en qué parte del mundo» (Somers, s.a.<sup>1</sup>: 55), están evidenciando el carácter problemático de un gesto –el sexual– que se ve constreñido y oprimido en el acercamiento a un afuera que se revela como el referente prohibitivo por excelencia. Así, mientras el deseo se suspende indefinidamente, el sujeto queda enclavado en un rol que no le corresponde ni le apetece imitar<sup>358</sup>.

Oponiéndose a esta situación, ya vimos cómo Rebeca Linke se constituía en ofrenda de su propio deseo y en receptáculo del de Juan. A su lado, en cambio, el sujeto pizarnikiano levantará un discurso en defensa de una sexualidad solitaria y onanista que haga retornar el exceso, la desmesura, la disolución definitiva: «Lo del sexo es otra mentira. Un instante de onanismo, nada más. La gente debería masturbarse. Amarse platónicamente y masturbarse. Así sería el reino de la poesía» (2003a: 149). ¿Por qué?

---

<sup>358</sup> Teniendo en cuenta que «[e]l dominio sobre uno mismo es una manera de ser hombre en relación consigo mismo, es decir, de mandar sobre lo que debe ser mandado, de obligar a la obediencia a quien no es capaz de dirigirse a sí mismo, de imponer los principios de la razón a quien carece de ellos; es una forma, en resumen, de ser activo, en relación con quien por naturaleza es pasivo y debe seguirlo siendo» (Foucault, 2004: 81), se comprende la complejidad del rechazo pizarnikiano. No es sólo que el contacto con el exterior por medio del sexo la coloque en el papel masculino de la relación, sino que hace renacer en ella todos aquellos elementos que constituyen el objeto de su odio más profundo: el mandato, la obediencia, la razón, la actividad. Negarse a una autodominación activará, una vez más, el ademán trasgresor.



Porque la masturbación es el símbolo de una restauración corporal y, por lo mismo, la imagen de una materialidad dialéctica —«Lo que me fascina de la masturbación es la enorme posibilidad de transformaciones que ofrece. Ese poder ser objeto y sujeto al mismo tiempo... abolición del tiempo, del espacio...» (2003a: 200)—, solo comparable a la que tiene lugar tras una vivencia sexual orgiástica:

Luego el miedo se va y sólo queda el sexo como morada del sentimiento trágico de la vida: en él se cumple un rito de criaturas ávidas que esperan a alguien que no vendrá porque no existe. Mientras tanto, mientras no viene, bebo alcohol, abrazo, me abrazan, mis amigos no son mis amigos, son sexos, los que me rodean son sexos, todo es sexo, y yo voy abierta y ultrajada, a la espera, y aunque me acueste con todos no es eso lo que mi sexo espera, lo que mi sexo espera es una orgía absoluta de gritos gritados por alguien que grita con todo, grito desde lejos y desde cerca, alguien grita tanto que todo se obstruye bruscamente (2003a: 201)

Emblema de una espera que jamás tendrá fin, el sentido místico del sexo deja paso a su manifestación más erótica: la violencia más extrema se desata y el sujeto empieza a sufrir en sus propias carnes los estigmas de una abyección: alcoholizada, disuelta como ser constituido en pasividad, rajada y violentada, lo único que es capaz de sentir es la brutal escisión de un sexo que, contrariamente a lo que cabría esperar, se erige en espacio de resistencia. Abandonando su lugar como objeto deseado, se coloca en el lugar del sujeto deseante para, desde ahí, generar su propio lenguaje de rebelión: el grito gritado con todo, el grito que destruye las coordenadas espacio-temporales, es también el grito que tapona los orificios del cuerpo y lo devuelve a su estatus original como materia silenciosa.

No sorprende que en otra nota tardía declare: «Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo» (2003a: 394), porque no se trata simplemente de hablar del sexo ni de recuperarlo en aras de un discurso trasgresor —tesis apuntada por Michel Foucault en la cita que abría este apartado—, sino de sexualizar el texto e imprimir en cada una de las palabras los pormenores de su lectura más erótica: «Quiero escribir como una muchacha se desnuda y corre al lecho de su amante. Esa misma distancia que atraviesa corriendo es la materia de mi libro. Su urgencia: corre para tan sólo llegar. Llega a un lugar en donde empezará otro avance y otra llegada. Esa distancia será el objeto de mis palabras» (2003a: 370).

Una última cuestión. En el ya citado primer volumen de su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault señalaba cómo, en las postrimerías del siglo XVIII, la

sociedad occidental había inventado un nuevo dispositivo de control que, por medio de una tecnología del sexo, habría de actuar sobre la constitución de los cuerpos como objetos de saber y como elementos en las relaciones de poder. Desplegando en torno al sexo cuatro conjuntos estratégicos de revisión –la histerización del cuerpo de la mujer, la pedagogización del sexo del niño, la socialización de las conductas de reproducción y la psiquiatrización del placer perverso–, el objetivo de esta nueva tecnología habría de ser principalmente el cuidado, la regulación y la protección de un cuerpo diferenciado y normalizado: «Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de Estado; aún más: un asunto en el cual todo el cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos, era instado a vigilarse» (Foucault, 2005b: 141).

No obstante, el avance del siglo XIX –con el psicoanálisis a la cabeza– y la entrada en el siglo XX, habrían de producir un cambio sustancial dentro de este mismo dispositivo: una teoría del sexo como elemento independiente empezaría a gestarse y a producir un falso espejismo de realidad. Entendido como un cruce entre dos ejes –las disciplinas del cuerpo y la regulación de las poblaciones– y como el acceso a la vida del cuerpo y de la especie, sobre él actuarán una serie de estrategias políticas encaminadas a someterlo: la vigilancia, los exámenes médicos y psicológicos, el micropoder sobre el cuerpo, todas ellas retomarán la idea del sexo, instarán a hablar de él y lo colocarán en el lugar del objeto deseado, provocando así una paradoja fundamental:

Al crear ese elemento imaginario que es “el sexo”, el dispositivo de sexualidad suscitó uno de sus más esenciales principios internos de funcionamiento: el deseo del sexo –deseo de tenerlo, deseo de acceder a él, de descubrirlo, de liberarlo, de articularlo como discurso, de formularlo como verdad. Constituyó al “sexo” mismo como deseable. Y esa deseabilidad del sexo nos fija a cada uno de nosotros a la orden de conocerlo, de sacar a la luz su ley y su poder; esa deseabilidad nos hace creer que afirmamos contra todo poder los derechos de nuestro sexo, cuando que [sic] en realidad nos ata al dispositivo de sexualidad que ha hecho subir desde el fondo de nosotros mismos, como un espejismo en el que creemos reconocernos, el brillo negro del sexo (Foucault, 2005b: 190)

Apostadas en el límite que hace de esta paradoja un engaño, la retórica sexual planteada por Alejandra Pizarnik y -en menor medida- el gesto de confrontación esgrimido por Rebeca Linke y la aldeana, alumbran el camino de una salida: en el salto que permite la configuración del sexo como lenguaje de revuelta, el referente prohibitivo se malea hasta ser definitivamente anulado y sustituido por una materia chirriante y

ensordecidora. Entre un texto que se sexualiza y un sexo que se textualiza, el sexo como acto se transformará en sentida travesía: «No mueres porque el sexo te importa todavía – se confiesa la argentina a sí misma–: sufrir voluptuosamente, sufrir con un lujo inigualado, ser golpeada, fustigada, ah, tu pequeño cuerpo se anima, palpa, reconoce. Orgasmo maravilloso después de un diluvio de humillaciones e injurias» (2003a: 290).

#### **6.2.1.4. Beber, comer, desear**

*si digo agua ¿beberé?*

*si digo pan ¿comeré?,*

Alejandra Pizarnik: «En esta noche, en este mundo»

El sexo, decía Michel Foucault, está articulado sobre una dinámica del deseo que lo idealiza y lo imagina como enigma independiente y autónomo. Por su parte, Alejandra Pizarnik ratificaba esta idea y le añadía un nuevo sentido: el sexo es deseo, pero también, y sobre todo, texto. Quererlo, buscarlo, convocarlo implica querer un lenguaje hecho materialidad, que solo podrá ser aprehendido en el extremo que constituye su propia fisura interna.

Desde aquí, sus referencias a la masturbación y a la orgía cumplen una doble función, puesto que al aludir a una sexualidad no limítrofe y extraña la inscriben en la propia superficie corporal: tanto en los fragmentos de apología onanista como en el de la experiencia orgiástica el lenguaje del cuerpo se permuta en contra-lenguaje, y su sentido en no-sentido: «Ese poder ser objeto y sujeto al mismo tiempo...abolición del tiempo, del espacio...» (2003a: 200), escribía en un caso, y prácticamente sin transición continuaba: «(...) mis amigos no son mis amigos, son sexos, los que me rodean son sexos, todo es sexo, y yo voy abierta y ultrajada, a la espera» (2003a: 201). Las fronteras se diluyen y el cuerpo del sujeto se metamorfosea en un espacio abierto tocado por los signos de una abyección que admite tanto su sentido más usual –el cuerpo es mancillado y humillado–, como su sentido más secundario –el sujeto queda exiliado de sí mismo, convulsionado por una descarga que le adviene como desafío.

En su ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, Julia Kristeva destacará este último punto como lo propio de lo abyecto: «(...) objeto caído –así lo define–, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Un cierto yo (*moi*) que se ha fundido con su amo, un super-yo, lo ha desalojado resueltamente [...]. Sin

embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito» (2004b: 8). El mismo grito que el sexo reclamará para cerrar el paso a las amenazas que vienen del afuera –«mis amigos»– y del adentro –de un sujeto alcoholizado y abandonado a una autodestrucción brutal–, el mismo grito que hará estallar las pulsiones de rechazo y de muerte en otras dos importantes metáforas del universo pizarnikiano: el alimento y la bebida. Recordemos a Michel Foucault cuando nos dice que la actividad sexual se acerca a la alimentación y a sus problemas morales cuando aparece como un juego sujeto a abuso (Foucault, 2004: 50). Y no olvidemos que tanto en un caso como en otro, el sujeto experimentará forzosamente un roce con aquellos aspectos más desconocidos de su condición animal.

Dice Kristeva que la abyección es ambigüedad, «porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza –al contrario, lo denuncia en continuo peligro–. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones» (2004b: 18). A medio camino entre la necesidad y el deseo, el comer y el beber pueden entenderse como las dos funciones más vacilantes del proceso de reterritorialización corporal. Asociadas al sentido del gusto, operan como puente entre el cuerpo y todo aquello que, desde el exterior, amenaza con una contaminación de lo propio. Más allá de constituirse como un simple acto orgánico, su papel es el de ritualizar la comunicación entre los seres: los festines y convites o el ir a tomar un café o unas copas sirven de excusa para establecer contacto y colectivizar individualidades. El ser humano, en estos contextos, lleva a cabo una manipulación de los mismos con el primigenio objetivo de alejarse de todo aquello que lo relaciona con el mundo animal, sin tener en cuenta que, al hacerlo, altera de tal manera su esencia que uno y otro acaban por modificar y mixturar su naturaleza.

El cuerpo, receptáculo y reflejo de esta invasión, experimentará una perturbación que obligará al sujeto a replantearse sus límites y a redefinir de nuevo su propia identidad: el yo (*moi*) que resultará de aquí será un yo escindido entre las fuerzas de atracción y repulsión que marcarán su relación con el no-yo, ese Otro anunciado por Julia Kristeva como «[n]o un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión» (2004b: 19).

Una pulsión mortal aflorará entonces y quedará profundamente inscrita en el territorio textual, pues el cuerpo que (re)nace tras la ingestión es un cuerpo de muerte o, como explica la escritora búlgara a propósito de Antonin Artaud, «un “yo” invadido por

el cadáver» (Kristeva, 2004b: 38). Su «Poème», traducido por Alejandra Pizarnik, es un buen ejemplo de cómo la voz poética, desde una alienación de sí producida por la ingesta de alimentos y de bebida, constata la pérdida de su identidad y la metamorfosis de su cuerpo en algo enfermo y abyecto: «yo reconquistaba la salud / siempre por un retorno hacia atrás del cuerpo / mi cuerpo me traicionó / él no me conocía bien aún / *comer es llevar adelante aquello que debe quedar atrás*» (vv. 10-14; en Pizarnik, 1965: 43; el subrayado es mío). Según esto, alimentarse es mostrar la penetración de lo otro en lo propio, es dejar que la ruptura con uno mismo se manifieste no solo en el yo sino también en el texto. En pocas palabras: es expropiar lo que ya está alejado de sí mismo y envilecido desde el mismo momento del nacimiento.

Jacques Derrida, en su artículo sobre el pensamiento de Artaud «La palabra soplada», plantea esta cuestión en términos de gran interés: partiendo de la idea de que la escritura artaudiana es una búsqueda de la metafísica de la carne dirigida por la angustia de continuas separaciones –en el seno del pensamiento, entre el cuerpo y el espíritu–, señala su pronta desvinculación de un cuerpo que, según sus escritos, estaría invadido o robado por un Otro –que el filósofo sitúa en la figura de Dios– ya desde el mismo instante del nacimiento: «Nunca nadie estuvo solo al nacer. / Tampoco nadie está solo al morir... / ...Y creo que siempre hay algún otro, en el extremo instante de la muerte, que nos despoja de nuestra propia vida» (de *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*; en Derrida, 1975: 100). Pero matiza: no se trata de un cuerpo cualquiera sino del «cuerpo articulado» al que se rechaza como al lenguaje articulado, «pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne abre la falta por donde el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose así pasar, tomándose por el espíritu» (Derrida, 1975: 108).

Los órganos conductores del alimento y de la bebida adquirirán, en consecuencia, un valor negativo, puesto que se interpretarán como lugares de pérdida y de desembocadura: «Abrir la boca, es ofrecerse a las miasmas» (v. 18; en Pizarnik, 1965: 43)<sup>359</sup>, es dejar que el cuerpo se llene de abyección, de impureza y putrefacción<sup>360</sup>, es

---

<sup>359</sup> Resulta curioso encontrar, cinco años antes de esta publicación, una extensa nota en sus cuadernos –citada ya en «Una lectura simbiótica: Alejandra Pizarnik desde Antonin Artaud»– donde la argentina utiliza una expresión parecida para referirse a la inutilidad del hablar para nada decir: «Todo esto es tan idiota. Y yo, yo también hablé. Yo también abrí la boca y la llené de miasmas» (2003a: 171).

<sup>360</sup> Más irónico se habrá mostrado en el verso anterior, cuando afirma: «hay que ser casto para saber no comer» (v. 17; en Pizarnik, 1965: 43).

permitir que se manche<sup>361</sup> y se abandone. De ahí sus últimas afirmaciones: «Nada de boca / nada de lengua / nada de dientes / nada de laringe / nada de esófago / nada de estómago / nada de vientre / nada de ano / *Yo reconstruiré al hombre que soy*» (vv. 20-28; en Pizarnik, 1965: 43-44). El último paso supone cerrar los orificios, obturar un cuerpo abierto que necesita de una unidad –externa e interna– para conseguir la (re)construcción del «soy»<sup>362</sup>.

Ahora bien, no solo de la necesidad surge la abyección. Si, como apunta Julia Kristeva, «el alimento es el objeto oral (ese ab-yecto) que funda la relación arcaica del ser humano con el otro, su madre, detentadora de un poder tan vital como temible» (2004b: 102), es porque comida y bebida tienen mucho que ver con la primera pulsión oral que acerca al niño al pecho materno y al cuerpo a la primera apertura: aquella que tiene que ver con el deseo sexual, o con el deseo en general. Es a partir de entonces que comida y bebida se relacionan también con el placer y con el problema de una satisfacción que jamás podrá ser colmada.

Asimismo, tendrán mucho que ver con la visión de la mujer-madre como objeto que nutre –no solo física sino psíquicamente, pues ella es la representante de un código que también señala los límites de lo lingüístico–, y devora a la vez, siendo ese Otro que alimenta y destruye al mismo tiempo. Desde sus primeros contactos con la madre, el niño se convertirá en un ser ambiguo, con un cuerpo perdido en una especie de borde donde el adentro y el afuera se interrelacionan continuamente. Así, cuando acuda al grito y al llanto para saciar la sed de hambre, no solo estará reclamando la atención materna sino que iniciará una primeriza proyección de lo que guarda en su seno, puesto que, como explica Graciela Starada «[e]l grito desgarrar en su origen y para siempre un interior del sujeto que es llevado a un exterior, no por ello alejado; por el contrario, le concierne de la manera más íntima, fundando su realidad psíquica» (2002: 53).

Esto explicaría unos versos como los que encabezan este apartado: volviendo una vez más a la voluntad pizarnikiana de lograr que el lenguaje y las palabras expresen lo inexpresable y hagan físico aquello que no lo es, se plantea otra pregunta de fondo: ¿si se formula el deseo, se puede lograr su satisfacción? Es decir, ¿puede la palabra –y su

---

<sup>361</sup> «Miasmas», del griego *μιαίω*, «manchar». El DRAE define la palabra como un «[e]fluvio maligno que se desprende de cuerpos enfermos, materias corruptas o aguas estancadas» (1980: 874). No es casual que Artaud utilice este término y no otro, cuando en los versos anteriores había afirmado que su cuerpo, debido al contacto con la comida, había perdido su salud.

<sup>362</sup> Como se vio en el capítulo cuarto, la configuración de un nuevo sujeto corporal pasa, en el francés, por la relectura del cuerpo como un espacio sin órganos, más cercano a lo an-edípico que a lo pre-edípico.

reverso, la metáfora que la define— transformar la realidad y materializar lo que ella misma esconde? Las referencias al agua y al pan no solo evocan el universo bíblico sino que también apuntan a esa voluntad de expresar el deseo y, paralelamente, conseguir su cumplimiento. La propia manera de formularlo, por medio de una pregunta retórica, apunta ya a la respuesta: no es posible hacerlo porque, se puede pensar, la sola formulación del deseo supone una pérdida del propio ser deseante, quien se constituye, él también, en falta.

A partir de aquí, teniendo presente que «(...) toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo» (Kristeva, 2004b: 12), habrá que ver en qué medida el sujeto pizarnikiano puede ser definido desde una lógica de lo abyecto. No se olvide que —como ya intenté explicar en el apartado «Imágenes de un sujeto silencioso»— la tensión entre el sujeto y el lenguaje se traduce en la ubicación del discurso en el espacio del entredós: letra encarnada y carne verbalizada, los textos de Alejandra Pizarnik revelan una proyección cada vez más acusada hacia el vacío absoluto, en el amor —de ahí el rostro buscado y jamás encontrado—, en el lenguaje —de ahí el silencio—, en el sentido —de ahí el sexo onanista—, pero también, y especialmente, en el sujeto. Veamos cómo.

#### **6.2.1.4.1. La insatisfacción de la sed, la expresión de la carencia**

*(...) pero el que beba del agua que yo le daré, ya no tendrá sed jamás, pues el agua que yo le daré se convertirá, dentro de él, en manantial de agua que brote para vida eterna,*  
«Encuentro de Jesús con la samaritana», Jn 4,14<sup>363</sup>

*Bébeme y serás la otra que temes ser,* Alejandra Pizarnik: «El hombre del antifaz azul»

Julia Kristeva plantea toda abyección como un borde, un estar *entre* que permita una fluctuación de opuestos siempre complementarios. El agua, en este sentido, puede entenderse también como un símbolo a medio camino entre la vida y la muerte. En las tradiciones judía y cristiana es la imagen del Espíritu Santo: es un regalo de Yahvé y Jesucristo a los hombres para que participen de la vida eterna y no sufran más por la carencia. La propuesta de Jesucristo a la mujer de Samaria, además, se reviste de un nuevo significado, ya que no solo alude a esta entrada en el mundo de lo eterno, sino que

---

<sup>363</sup> De la trad. esp., 1989: 1100. El original latino dice así: « (...) qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei / non sitiet in aeternum / sed aqua quam dabo ei fiet in eo fons aquae salientes in vitam aeternam» (Io. 4, 13-14; *Vulgata*, 1994: 1663).

propone cierta autonomía del hombre con respecto a Dios –con el que, por otra parte, siempre estará en deuda. Ahora bien, al poseer virtudes regeneradoras, el agua puede ser una imagen de la muerte del sujeto: «El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba» (Bachelard, 2002: 15), aunque lo que no señala Gaston Bachelard es que lo hace para volver a renacer como alguien distinto y nuevo.

Como elemento cosmogónico, el agua se reviste de una simbología antitética: si el agua celeste y descendente se transforma en lluvia y se asocia a lo masculino, el agua que surge de la tierra y que asciende –el rocío, por ejemplo– tiene que ver con lo primigenio y lo femenino, con lo lunar. Tanto en un caso como en otro el agua se identifica con la sangre: la celeste se relaciona con el fuego y lo masculino, mientras que la terrestre queda ligada a lo lunar y a lo femenino: «A través de estas dos oposiciones, se discierne la dualidad fundamental luz-tinieblas» (Chevalier & Gheerbrant, A., 1999: 58). Enfrentada a esta dicotomía, el agua también suele interpretarse como metáfora de la creación, por lo que tiene sentido que tradicionalmente se la identifique con la sangre menstrual: ambas nociones pueden entenderse como alegorías de lo femenino y, en relación con esto último, de lo creado, ya sea un ser humano, ya una obra de arte.

El agua, como la escritura, puede funcionar como un espejo en el que el sujeto se observa y se descubre como una realidad que ya no es unitaria sino que está constituida por una multiplicidad de fragmentos con miradas, voces y sentires específicos. En este sentido, el agua puede entenderse también como un acceso al descubrimiento de aquello que se esconde tras la máscara que mira el reflejo e intenta comprenderse. Por eso, si «[a]nte las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad» (Bachelard, 2002: 42), Alejandra Pizarnik, en cambio, se descubre dividida en las tres figuras que definirán un nuevo espacio de subjetividad: «Anoche tomé agua hasta las tres de la mañana. Estaba un poco ebria y lloraba. Me pedía agua a mí misma, como si yo fuese mi madre. «Dame agua. En todas mis vidas tuve sed. Tengo miedo y quiero agua». Yo me daba a beber con asco, como a un animal extraño que condenaron a saciar» (2003a: 178).



La temprana referencia a la nocturnidad conecta simbólicamente con la vivencia en un espacio y un tiempo más cercanos al trabajo escritural que a la vida cotidiana<sup>364</sup>. La mención al agua, además, nos introduce en la lógica del deseo sobre la que se sustenta tal experiencia: hay un querer decir lo indecible y una voluntad de transformar el ser en palabras que desembocan en una serie de sacrificios, el más evidente de los cuales es la pérdida de cualquier signo de identidad propia y la construcción de una nueva individualidad sustentada en la mezcla. Alejandra Pizarnik desaparece en tanto que unidad, pero reaparece transformada en un cuerpo híbrido donde fluctúan fluidos y máscaras-otros que significan. Por un lado, el llanto anuncia el lenguaje del niño que pide satisfacer su apetito, al mismo tiempo que señala el desgarramiento emocional ante la eliminación de todo aquello que le pertenece. Por otro lado, la asimilación con la figura de la madre y con la del animal enfrenta al yo a su verdadera esencia: la abyección.

En cuanto a la primera, no es tanto su condición de Otro que devora al ser que paradójicamente está alimentando, dándole una forma ambigua, sino también su vinculación con el mundo de lo sagrado. El diálogo que mantiene consigo misma convertida en madre recuerda, en este sentido, al que mantuvieron Jesucristo y la mujer de Samaria tal como lo relató Juan en su evangelio: «Dícele la mujer: “Señor, *dame de esa agua*, para que yo no sienta ya más sed, ni tenga que venir aquí a sacarla”» (Jn, 4, 15; de la trad. esp., 1989: 1100; el subrayado es mío)<sup>365</sup>. El juego de espejos se multiplica y el sentido de la abyección se amplía: ser yo, madre y Cristo<sup>366</sup> a la vez implicará una desvirtuación de las fronteras entre el ser sujeto y el ser objeto, hará que lo abyecto se equipare a la muerte. En otro orden, supondrá redefinir el gesto de «dar de

---

<sup>364</sup> Como en su momento señaló Anna Soncini en un breve pero interesante artículo, «la noche representa una de las metáforas centrales del itinerario pizarnikiano. Ella se presenta como un símbolo ambivalente, siempre oscilante entre dos connotaciones contrastantes: si por un lado es concebida como tranquila y serena, generosa y benéfica dispensadora de reposo, alegrada de sueños y visiones, por otro ella es el signo de la soledad, del desorden y del peligro, así como también, naturalmente, de la muerte» (1985: 145). Emblema de un quehacer a medio camino de la salvación y de la destrucción, su naturaleza es la de una mixtura que atrae y repele.

<sup>365</sup> Así en el original: «dicit ad eum mulier / Domine da mihi hanc aquam ut non sitiam neque veniam huc haurire» (Io. 4, 15; *Vulgata*, 1994: 1663).

<sup>366</sup> Como recuerda Beatriz Ferrús Antón: «El Cuerpo de Cristo es representado como cuerpo de una mujer en los devocionarios de la Edad Media, *ecclesia* es una personificación femenina. Así, tanto los hombres como las mujeres místicas llaman a Jesús “madre”, en tanto figura nutricia que alimenta eucarísticamente a los cristianos con el líquido destilado de su pecho, con la sangre derramada en la cruz, las metáforas de acercamiento místico también se tiñen de motivos maternales» (2007: 178).

beber»<sup>367</sup> e inscribirlo en una dinámica donde la satisfacción del deseo acaba desplazándose hacia un deseo de fracaso<sup>368</sup>.

No en vano, unas páginas más adelante la argentina exclama: «Por instantes sonidos de agua cayendo en desorden, de agua hirviendo, de agua lejana, de agua imbebible. Oh mi sed. Mi sed hecha de mi vida. Mi sed que me representa, que vive en mi lugar. No me abandones. No sé lo que digo pero no me abandones» (2003a: 254). Frente al agua que colma, un agua imposible; frente a la presencia de la misma, su ausencia; en definitiva, frente a la vida, su representación. La sed se erige así en el emblema de una carencia —«Sed de todo, de todos» (2003a: 166), había escrito con antelación y, apenas unos días después, había confirmado: «Lo único que es fiel es esta sed de algo por lo que vivir» (2003a: 170)— que, otra vez, solo puede ser superada por medio de su materialidad. Es por eso que, según Alejandra Pizarnik, «*[a]lguien muere de sed y no bebe porque no le viene la idea de unir el acto de beber al sentimiento de la sed*» (2003a: 252) y, por lo mismo, se verá obligada a pedir: «Sólo una sed, una avidez de tener un instante mío, un instante de encuentro cierto con algo, con alguien» (2003a: 306).

«En este nivel de caída del sujeto y del objeto —apuntará Julia Kristeva—, lo abyecto equivale a la muerte. Y la escritura que permite recuperarse equivale a una resurrección. Entonces, el escritor se ve llamado a identificarse con Cristo, aunque más no sea para ser, a su vez, rechazado, ab-yectado» (2004b: 39) En efecto, cuando Alejandra Pizarnik escribe: «*[e]n todas mis vidas tuve sed. Tengo miedo y quiero agua*», está poniendo en evidencia la dialéctica que reafirma su postura, y es que, para tapar la falta es necesario un paso previo por la misma. De ahí la demanda de un agua que la engulla y la deje diluirse en ella, tal como once años más tarde hará con el lenguaje:

y qué es lo que vas a decir  
voy a decir solamente algo  
y qué es lo que vas a hacer  
voy a ocultarme en el lenguaje  
y por qué

---

<sup>367</sup> Negar su valor positivo es afirmar, en cambio, el gesto de androginización al que apunté en el capítulo anterior.

<sup>368</sup> En una significación más amorosa, Rebeca Linke se expresa en términos parecidos: «-Qué hermoso todo eso, Juan. Únicamente que yo te pediría siempre y cada vez lo mismo hasta cuando me alcanzas agua: dámela tú, dámela con tu pura boca» (s.a.<sup>1</sup>: 86).

*tengo miedo* («Cold in hand blues»; en Pizarnik, 2000: 263; el subrayado es mío)<sup>369</sup>

Las mismas palabras («Tengo miedo») y las mismas conclusiones: ante la ruptura, la solución es una escritura –léase un lenguaje, un agua– que sea morada y salvaguarda, aunque ello signifique perder cualquier forma de identidad y, en consecuencia, aceptar una naturaleza extrema, que rompa los límites del territorio corporal. La vinculación a un animal extraño, por desconocido y por ajeno es, en este sentido fundamental<sup>370</sup>, no solo porque descubre en el ser su fragilidad humana (Kristeva, 2004b: 21), sino porque, por un efecto inverso, encuentra en la animalidad tanto la huella de un victimismo cada vez más brutal, como el despertar a una especie de continuidad carnal consecuencia de lo anterior (Bataille, 2005: 163-164).

#### **6.2.1.4.2. Comer vómitos, sublimar la abyección**

*La tierra será siempre la misma como principio,*

*y mi cuerpo alimentación excreción sin más,*

Antonin Artaud: *Cuadernos de Rodez (Abril-Mayo 1946)*

En abril de 1961, Alejandra Pizarnik se lamenta: «Tener el estómago lleno equivale, en mí, a la caída en una maldición eterna. Si me pudiera coser la boca, si me pudiera extirpar la necesidad de comer. Y nadie goza en esto tanto como yo. Siento un placer absoluto. Por eso tanta culpa, tanta miseria posterior» (2003a: 199). Un año después, en noviembre de 1962, escribe:

24h. Me siento mal. Todo lo que como, cada alimento terrestre, se detiene en mi garganta como si dudara. Hace meses que sobrellevo estas náuseas, esta imposibilidad

---

<sup>369</sup> No creo que sea una casualidad que aparezca como el poema-bandera de su último poemario, *El infierno musical* (1971). Es en este libro donde la voz poética alucina una desapropiación que la afecta a ella y, frente a lo que se pueda pensar tras la lectura de este texto, a su lenguaje.

<sup>370</sup> Ésta es una de las figuraciones más apreciadas por la argentina, quien en una de sus anotaciones confiesa: «Siempre me sentí animal» (2003a: 430), al tiempo que en sus poemarios se desdobra en un animal que, de acuerdo con el *Diccionario de los símbolos*, «entraña dos aspectos: uno feroz y satánico, el otro benéfico. Porque ve en la noche, es símbolo de luz» (Chevalier & Gheerbrant, 1999: 652): la loba. Tanto es así que en una de las cartas que mandó a Antonio Beneyto le subraya el *olfato* que ha demostrado tener a la hora de dibujar, para la portada de *Nombres y figuras (aproximaciones)* (Pizarnik, 1969), a un animal (Pizarnik, 2003b: 27). Igualmente, no puede olvidarse el orgullo que siempre sintió por la breve reseña que André Pierre de Mandiargues escribió a propósito de sus poemas: «Releo con frecuencia tus poemas y los doy a leer a otros y les tengo amor. Son lindos animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos, son lindísimos animales: hay que alimentarlos y mirarlos, son preciosas fierecillas cubiertas de piel, quizá una especie de chinchillas: hay que darles sangre de lujo y caricias. Tengo amor a tus poemas, querría que hicieras muchos y que tus poemas difundieran por todas partes el amor y el terror» (recojo la cita de Pizarnik, 2003b: 28).

de asimilación. La comida me provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos sucios y heridos. Me duele la garganta cuando mastico y no me duele cuando fumo. Cuando mastico me duele todo, hasta las piernas, hasta el corazón. La sobremesa es un penoso intento de no asfixiarme y de no vomitar. Pero vomitar no me libera, me obliga a creer que eso que vomito fue ingerido de a misma manera: que estuve comiendo vómitos (2003a: 290)

¿Por qué este rechazo a la comida? Atendiendo a las consideraciones de Julia Kristeva es fácil aventurar una respuesta: el asco por la comida es una de las formas más arcaicas de manifestar la abyección. En primer lugar, porque implica una transformación del territorio corporal, un derrumbamiento de las fronteras entre el adentro y el afuera, entre la identidad y la alteridad: «Comer es destruir el objeto para incorporárselo», dirá Sembrando Flores (1988: 232). En segundo lugar, porque el alimento es, en sí mismo, una ambivalencia: «(...) borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano» (Kristeva, 2004b: 101).

Ya adelanté que su forma puede ser manipulada en aras de una «humanización», inscribiéndose así en una cultura culinaria de regulación de los instintos. No obstante, puede suceder también que al ponerlo en contacto con el fuego este mismo alimento sea resignificado desde una perspectiva contaminante: al ser entendido como un regalo de los dioses, el que pueda ser tocado por manos no divinas lo convertirá en un elemento impuro, signo de la mezcla de lo orgánico con lo social y lo familiar<sup>371</sup>. Es en este punto que la comida se aproxima a la abyección excrementicia y a lo que ésta muestra de penetración de lo natural en lo social: «El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte» (Kristeva, 2004b: 96). Y podríamos continuar: el cuerpo por una piel transparente que cede ante la expulsión del contenido. A esto se refiere Alejandra Pizarnik cuando vincula la comida con «espantosas imágenes» que evocan dolorosas secreciones.

Pus, sangre, escombros, heridas purulentas, todas ellas hablan de una abyección absoluta del ser en descomposición. Acercarlas al alimento que se ingiere, situarlas a un mismo nivel de significación supone hacer caer otra vez el velo que esconde la

---

<sup>371</sup> Incluso en la reinterpretación que desde el cristianismo se hará del alimento no deja de observarse la contradicción que lo define. Cuando Cristo se ofrece como cuerpo a sus discípulos (Mateo 26, 26) lo hace pensando en la entrada de los fieles en el paraíso de la vida eterna. Y sin embargo, su acto se torna en arma de doble filo, al activar la lógica de un cuerpo troceado, entregado y sacrificado que debe enfrentarse a sus propios límites.

naturaleza abyecta del sujeto: invadido por una alteridad que lo asfixia y lo atormenta, debe controlar la arcada, porque ésta ya no lo separa ni lo desvía de la inmundicia, sino que lo arrima a ella, haciéndolo partícipe de sus particularidades. Como el alimento no es otro sin el yo, quien existe a través del deseo por comer, es el yo quien se escupe a sí mismo, quien se ab-yeecta de sí mismo, desapareciendo en el propio vómito y renaciendo en él. Una vez más, el doble movimiento de desarticulación y restitución que ya hemos visto en metáforas anteriores se activa aquí para detenerse en el umbral de la abyección sublimada, esto es, «(...) sin consagración. Desposeída» (Kristeva, 2004b: 39).

Ahora bien, al lado de una boca que come y de un cuerpo que acepta alimentos, hay una boca que se autosatisface, que emite sonidos, grita, llora o balbucea. Alimentarse, gozar y hablar, la conjunción de estas tres acciones explicaría por qué, en el primero de los fragmentos aquí citados, el simple acto de comer se erotiza, y por qué, en el segundo de ellos, lo somatiza en una serie de síntomas como el asco y el vómito: «La boca, ligada inicialmente al placer experimentado en la alimentación, puede constituirse en una zona erógena privilegiada y una fijación a esa satisfacción autoerótica conducir a la represión de tal erotismo arrastrando la propia necesidad de comer y al placer inherente a ella» (Strada, 2002: 69). Por otro lado, puede provocar la suspensión de la palabra y su encierro en la cavidad corporal: el deseo de una boca cosida es, al respecto, muy significativa, ya que no solo alude a la obstrucción de un cuerpo que quiere conservar lo que le es propio, sino que completa una lógica de renunciaciones que, desde el alimento hasta la palabra, permitirán al sujeto alcanzar un estado de no necesidad que sublimará su gesto.

### **6.2.2.- Flujos transgresores**

En un doble movimiento de separación y recuperación, los sujetos pizarnikiano y somersianos traban su identidad sobre un cuerpo que se extraña, se desmiembra y se sufre a partes iguales: del borrado inicial, donde se cartografía un cuerpo andrógino, maternal y revestido, a la exhibición de todas las fisuras por las que este mismo se desestructura, hemos podido observar la configuración de un cuerpo-resto que circunda el vacío para convocarlo. Como escenario de fronteras difusas que es, en él la persona y el personaje, lo íntimo y lo externo, el sujeto y la escritura, quedan enlazados en un *continuum* de uniones y desuniones infinito.

En este contexto, los fluidos tejen una simbólica y compleja red de significaciones: las metáforas relacionadas con el agua y la sed, las que explicitan una abyección corporal (la sangre, el pus, la orina, los excrementos), incluso las que se refieren al sexo como intercambio, todas ellas recuerdan la existencia de un cuerpo que taladra los signos de contención y reivindica, desde su resignificación, nuevos posicionamientos culturales. Cuando en una de sus anotaciones personales Alejandra Pizarnik escribe: «(Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retocada, sufrida)» (2003a: 92), o cuando al principio de su dolencia Sembrando Flores descubre que «(...) ella seguiría viaje trenzada con el semen que le sobra al mundo, la leche que no se bebió o aquello en lo que se transformará la leche que se ha bebido» (1988: 27), están planteando la posibilidad de construir un sistema de continuidades entre el cuerpo y el corpus, entre la carne y la letra, a través de una retórica de los fluidos que, además, destapa múltiples lecturas.

El cuerpo que, sellado y oculto bajo las vestiduras, se desborda y pierde sus contornos, el que describe en cada uno de sus fragmentos el rastro de una expropiación, el que, sublimado, discurre por palabras que sangran, lloran o sufren y el que se diluye en sus propias excrecencias, una y otra vez las escrituras pizarnikiana y somersiana los activan, ya sea para fijarlos, ya para desviarlos, pero siempre para poner en juego los parámetros que conforman unas subjetividades escindidas.

«La comida me provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos sucios y heridas» (2003a: 290), escribía la argentina, y con ello ponía de manifiesto la problemática de un cuerpo que es experiencia del borde, margen de un discurso por el que se mueven lo propio y lo ajeno. Como vimos, es en el contacto directo con la comida que el yo padece una desgarradura del territorio corporal: éste se abre, mostrando en carne viva los orificios que lo determinan y por medio de los cuales se materializa la penetración de la alteridad y su necesaria expulsión.

En este caso, la entrada del alimento<sup>372</sup> presupone una alteración que reclama ser restaurada. Los fluidos que manan de cada uno de sus agujeros parecen tener esta función, ya que toda eliminación implica no solo la amputación de algo perteneciente al

---

<sup>372</sup> Que éste desposee en vez de nutrir se ha visto en el apartado anterior. Sin embargo, conviene decir que no es ninguna casualidad que así sea: negarse a comer puede entenderse como una desvinculación con la madre y, a un nivel superior, como un rechazo de la maternidad asociada a lo femenino. Pienso que el gesto de androginización observado en el capítulo quinto ya adelanta estas cuestiones.

ser, sino su *re-apropiación* –en el sentido de volver a hacerse propio. Julia Kristeva ya señala esta ambigüedad al leer los excrementos como «(...) aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo*, *distinto* de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan» (2004b: 143). Y a pesar de eso, no debe olvidarse que al formar parte de algo extraviado, atemorizan, trastornan, física o psíquicamente, y son causa de una impureza: en el fragmento recitado, el pus representa la infección y la suciedad de la herida, mientras que la sangre habla de violencia y de muerte.

Al igual que los excrementos y la menstruación, estas supuraciones delimitan las fronteras corporales desde una lógica contaminante que, de un lado, los aleja de otros fluidos limítrofes sin valor de polución –las lágrimas o el semen, por ejemplo, asociados al desequilibrio emocional y al placer respectivamente–; y del otro, los acerca a una experiencia de peligrosidad y amenazas donde, una vez más, la distancia que media entre el afuera y el adentro queda brutalmente superada. Así, si la materia fecal encarna un peligro externo que ataca los fundamentos de la identidad y la transforma, la sangre menstrual escenifica esta misma peligrosidad pero desde adentro, de manera que «amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual» (Kristeva, 2004b: 96). Apunte importante, pues imprime la pertenencia de la nueva retórica corporal a una dinámica social<sup>373</sup> y hace de aquélla un reducto de resistencia y rebelión.

Por otro lado, los fluidos permiten poner en contacto otros cuerpos, unirlos en una simbiosis de placeres y dolores desconocidos: es en el acto sexual que el esperma estalla en el seno de la mujer y la fecunda, tal como se observa en este fragmento de *La mujer desnuda*: «Aquello, vivo aún y lleno de poderes que estaba humedeciéndola [en referencia al semen de Juan], y el ser que lo había sacado de su médula para dárselo, eran una sola cosa [...] No lo sabría exponer ante ningún tribunal si la atrapasen para

---

<sup>373</sup> Aunque en el caso pizarnikiano prácticamente no hay espacio para este sentido, no está de más volver sobre la ya vista Victoria Ocampo y recordar cómo experimenta la llegada de la menstruación en un ambiente –el de la clase alta del Buenos Aires de principios de siglo– en el que el papel de la mujer quedaba reducido al silencio y su cuerpo al encierro: «¿Por qué había de callar *eso*? ¿Era acaso una vergüenza? ¿Vergüenza por qué? ¿Para quién? [...] La vergüenza había nacido de palabras oídas, no del cuerpo o de su comportamiento. *La vergüenza venía de afuera*. Era una vergüenza ajena a mí, ante la que todo en mí se rebelaba como si me alcanzara una tremenda injusticia en lo más intacto y silvestre de mi ser. Me obligaban a desconfiar de mi cuerpo, ese compañero al que estaba amarrada» (Ocampo, 1991: 55–56; el segundo subrayado es mío). En esta línea, Armonía Somers reivindicará la potencia subversiva de dos fluidos marginales: de un lado la linfa, ese «(...) río subterráneo color ocre» (1988: 36) que emana del cuerpo abierto de Sembrando Flores; y del otro, la leche, «[u]n elemento que –en palabras de Rebeca Linke– el hombre no ha comprendido aún [...] algo de la categoría de la sangre, y que un simple color ha traído a menos» (s.a.<sup>1</sup>: 78). En su caso, además, viene asociada a su figuración como *mater dolorosa*.

juzgarla. Y, sin embargo, debería traducirlo al signo del mensaje» (s.a.<sup>1</sup>: 106). Por otro lado, es entonces cuando la unión puede convertirse en destrucción, en materia desbordada y dolorida<sup>374</sup>. Igualmente, es en el pacto de sangre que dos mitades se convierten en un todo inseparable y simbólico. En el particular universo pizarnikiano esto último se traduce en un acuerdo con lo que ella denomina el demonio de la irrealidad y del ensueño, a raíz del cual la herida que define su quehacer continuamente se desangra: «el espejo –dice– certifica a una muchacha de veintiún años, devorada por la irrealidad» (2003a: 109-110).

Aceptando, de nuevo con Julia Kristeva, que «(...) leche y lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una “semiótica” que la comunicación lingüística no oculta» (2004a: 221), cierro este apartado proponiendo leer los fluidos pizarnikiano y somersianos como la manifestación de ese estadio distinto, primigenio y puro al que encaminaron toda su obra, y que abocó a sus personajes y a sus escrituras a un desarreglo absoluto del cual es testimonio privilegiado la sangre y la polisemia ambivalente que la acompaña.

### ***6.2.2.1. La peligrosidad de la sangre: hacia una poética del sacrificio***

*De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu, Friedrich Nietzsche: Así habló Zaratustra*

---

<sup>374</sup> Un extenso fragmento de los *Diarios* pizarnikianos es revelador: «La mano toma el vaso. Lo lleva a la boca. La boca traga agua. Hay bocas que tragan fuego. Otras, aire. Otras –muy pocas a causa de los prejuicios que aún sobrenadan– semen. El agua apaga. El fuego y el semen encienden. A veces se traga vino: Ello apaga y enciende [...]. La sangre es más avara de lo que se cree cuando se trata de toser. Tos prolongada por estertores y náuseas. No es un sonido desagradable. Pero es el de un hueso rompiéndose. Más desagradable es el dolor del útero, por ejemplo, a causa del temor a constatar su existencia haciendo uso del dedo índice. El dedo, allí, parece prolongarse, exactamente como un falo. Tocar lo húmedo blanco que duele agudamente no es alentador sino todo lo contrario. Es allí en donde el famoso verso de Esteban Mallarmé y su famoso *hélas* final cobra su sentido más hondo y oculto. De allí que una mujer sin útero sea, a veces, más feliz que un hombre sin falo. Porque si el falo duele se lo puede vendar como a un dedo y se puede afirmar que un falo vendado no es una desgracia. También son desagradables la comezón y el prurito anal. Lejos de la ninfomanía, la comezón y el prurito anal sugieren insectos al que las padece. Sería necesario poseer más de cien dedos para que el afligido por este mal halle calma y vuelva a sus cabales. Ni un pianista virtuoso surte satisfactoriamente las exigencias de su cuerpo si sólo posee diez dedos –los de los pies no son tenidos en cuenta pues su función consiste en mantener despierto el sentimiento de culpa de su poseedor por no lavarlos muy a menudo–. Y a estos dedos nunca se los lava bastante: aun los raros especímenes que los cepillan cada día han confesado sentirlos sucios (en su subconsciente). // Por eso hay que beber agua. El agua apaga. Pero no el fuego» (2003a: 296). Más allá del tono jocoso que reviste el final del texto, todo él se ve sacudido por la violenta sexualización del relato de una desapropiación: el agua, la sangre, es a través de estos efluvios que el dolor aflora tanto en el cuerpo –por medio del útero infectado– como en el corpus.



*Olvidarse de las bocas lavadas, dejar que las bocas sangren hasta acceder a ese territorio donde todo puede y debe ser dicho. Con la conciencia de que hay tanto por explorar, tanta barrera por romper, todavía,* Luisa Valenzuela: «La mala palabra»

Imagen de una plenitud y de un vaciamiento, la sangre tradicionalmente ha sido interpretada como una mixtura que circula entre la vida y la muerte: «Porque la vida de la carne está en la sangre», dice Yahvé, «y yo os he mandado ponerla sobre el altar para que expíe por vuestras vidas, pues es la sangre la que expía por la vida» (Lv. 17, 11; de la trad. esp., 1989: 107)<sup>375</sup>. Identificada en varias ocasiones con el agua —«No la comerás; la derramarás sobre al tierra como agua» (Dt. 12, 24; de la trad. esp., 1989: 170)<sup>376</sup>—, se reviste de una simbología antitética que, como cualquier elemento sagrado, apunta a sus poderes de atracción y de repulsión:

La dicotomía de la sangre es lo único que permite comprender que ésta se conjugue y se excluya, que sea masculina y femenina, que mancille y purifique, que sea bueno o malo verla en sueños o en la realidad, que sea útil o dañina, que derramarla sea un crimen o un acto sagrado (Roux, 1990: 11)

Asimismo, el agua que, mezclada con sangre, mana del costado de Cristo, de la misma manera que de su frente en el episodio del Huerto, el agua del bautismo, la sangre de la Eucaristía, siempre unidas, formando un todo, sugieren la idea de un sacrificio y de una redención. Mucho de ello se encuentra en la obra de algunas artistas contemporáneas, herederas directas de esta tradición.

En 1937, Frida Kahlo pinta el cuadro «Recuerdo», también titulado «El corazón» (ver «Apéndice fotográfico»). En él, la pintora tiene el corazón horadado por un palo, vaciado y transformado en dos finas venas que unen dos vestidos distintos, dos mitades paralelas. A sus pies, un gran corazón describe el recorrido de un camino que, sin origen, termina a la orilla del mar. La crítica, atendiendo a la biografía, ha interpretado la tela como una representación del dolor de la artista ante la traición de su marido y de su hermana Cristina, protagonistas de un breve episodio amoroso acontecido en 1934 (Kettenmann, 1999: 42)<sup>377</sup>. Pudiera ser, y de hecho es probable que así fuera. Sin embargo, creo que este peculiar autorretrato plantea una serie de cuestiones que van

<sup>375</sup> El original dice así: «quia anima carnis in sanguine est / et ego dedi illum vobis ut super altare in eo expietis pro animabus vestris» (Lv. 17, 11; *Vulgata*, 1994: 159).

<sup>376</sup> Así en la *Vulgata*: «(...) et idcirco non debes animam comedere cum carnibus / sed super terram fundes quasi aquam» (Dt. 12, 23-24; *Vulgata*, 1994: 253).

<sup>377</sup> Un análisis interesante es el que propone Irene Zoe Alameda, para quien «[l]a artista pinta desde una distancia temporal que hace que los detalles anecdóticos de su vida queden suspendidos en la contingencia biográfica, que precisamente los hace soportables» (2005).

mucho más allá de estas consideraciones. Una de ellas, la que aquí más me interesa, es la que se deriva de la estructura pictórica, construida como un ejercicio de metarreflexión artística en el que una de las metáforas más potentes del proceso creativo es redimensionada.

Situándose en el intermedio de distintos contrarios –el vestido normal y el autóctono, el cielo y la tierra, la arena y el mar–, la mexicana traza una considerable desproporción entre el agujero de su cuerpo y el corazón que, hiperbolizado, yace tirado en el suelo. Este gesto, definido por algunos desde una perspectiva surrealista, adquiere nuevo sentido al dar entrada a una lectura metafórica: prácticamente en el mismo nivel que el semblante, el corazón se erige en co-protagonista y favorece así una vinculación fuertemente trabada entre él y la pintora, es decir, entre el cuerpo y la artista. No es solo que el cuadro se base en la exposición abierta de un corazón sangrante de dolor, sino que descubre otra forma de expresión que tiñe con sangre los trazos del pincel con el que Frida Kahlo se cuenta y se enmascara<sup>378</sup>, recolocándose en un inquietante entredós.

Su cuerpo, pensado desde un punto de vista anatómico, se expone y se dispone como único medio posible para la realización artística, de manera que la distancia que media entre ella y su objeto-corazón queda reducida: «una de las metáforas primordiales y más resonantes que provee el cuerpo femenino es la sangre, y las formas culturales de la creatividad frecuentemente se experimentan como una herida dolorosa» (Gubar, 2001: 182), resultado del terror y otras formas de invasión de la autoridad masculina. Desde aquí, exponer el cuerpo en carne viva, dejar que la sangre se derrame, puede entenderse como un acto doblemente subversivo: pese a lo que pueda pensarse en un principio, el cuerpo abandona su eterna pasividad y, bajo la cobertura de un derramamiento excedido, activa un férreo autocontrol sobre todo aquello que lo informa. Volviendo a lo que la aleja de sus semejantes y la confina en un lugar de impureza no escogido, rompe viejos tabúes y manipula la herida hasta transformarla en una nueva manera de intervención que apunta a la necesidad insoslayable de un sacrificio distintivo.

---

<sup>378</sup> Independientemente del valor icónico que ha ganado la producción kahliana a lo largo de los años –sus autorretratos y fotografías pueden encontrarse en todo tipo de merchandising–, no puede dejarse de lado el fuerte componente de mascarada que persiste en la mayoría de sus cuadros: jugando con lo oculto y lo obscuro, con las apariencias, con la construcción de un significante corporal al que se suman múltiples significados, casi toda la obra de la mexicana –al menos los cincuenta y cinco autorretratos contabilizados hasta la fecha– es un cuadro para la mirada ajena, para el ojo del otro que mira a través del filtro de la cerradura y encuentra aquello que se le quiere enseñar. De hecho, «El corazón» es un regalo de Frida Kahlo a Michel Petitjean, director de la galería Renou et Colle de París.

Alejandra Pizarnik y Armonía Somers recogen este legado y construyen una escritura donde la presencia de la sangre señala la huella de un desarreglo: «soy una convulsión, un grito, sangre aullando» (2003a: 105), anota en uno de sus cuadernos la primera de ellas, porque el ser es una llaga abierta que muestra a cada paso una violencia interna, un sufrimiento y, por encima de todo ello, una carne desgarrada y en constante proceso de ex-pulsión. Los textos pizarnikiano y somersiano –experiencia de los límites, travesía hacia lo oculto– siguen el camino de este rastro y, como resto ellos también, lo conservan y lo exponen en un vano intento por conjurarlo<sup>379</sup>. Así, cuando a propósito de la escritura declaran: «dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico» (Pizarnik, 2003a: 260) y

[p]ero la cosa parecía tener olor a sangre, como cuando aún no se ha desatado el temporal y ya se huele a mar, y por qué tanta sangre afuera si el lugar de tal tejido líquido desplazable estaba adentro. Esa especie de desorden existencial, como si los ríos hubiesen dejado la desembocadura para escalar los farallones, le dio el empujón de gracia, y su cuerpo sin séquito fue entrando en el jardín de los epitafios y escribiéndose a dedo el suyo propio (Somers, 1988: 327-328),

lo que hacen es presentarla como el síntoma de un cuerpo rajado y sufriente –el de un sujeto cada vez más inmerso en su pugna particular con el lenguaje y la memoria–, escenificación de una pulsión mortal bajo la que palpitan las marcas de un ritual complejo y contradictorio que las ha de conducir hacia la esencia de la realidad y la totalidad de las cosas. Una vez más, el eco de Antonin Artaud resuena y se repite sin cesar:

En toda poesía hay una contradicción esencial. La poesía es la multiplicidad triturada y que despide llamas. Y la poesía, que restablece el orden, resucita primero el desorden, el desorden de aspectos inflamados; hace que se entrenchen aspectos que ella conduce a un punto único: fuego, gesto, sangre, grito (2006: 90)

Esta poesía –y léase aquí en el sentido amplio del término– que abarca el orden a través del desorden, que une mediante la separación, que es entendida desde un punto de vista espacial y teatral como la manifestación de una pantomima y de una metafísica del lenguaje, es lo que reproducen Alejandra Pizarnik en su búsqueda ontológica y literaria de un estado original y de una palabra carnal y transparente, y Sembrando Flores en su viaje de retorno y reescritura de la historia personal: «Yo quiero tocar las cosas, quiero

---

<sup>379</sup> Vano porque, como Alejandra Pizarnik reconoce: «[h]erida manando sangre no por eso deja de ser herida» (2003a: 288).

tomar vino, quiero cantar cuando hay guitarras cerca y dar a la palabra espectro su significado espectro» (2003a: 250), escribe la argentina en uno de sus cuadernos. Y es que en el límite de una corporalidad abierta que vuelca sobre la página en blanco el rojo de una sangre que es, como recordó Nietzsche, espíritu y naturaleza, es donde cabe suponer la representación de esta escritura otra, física y significativa –dado que se sirve del signo y de su diseminación textual–, pero también, y sobre todo, lacerante y sacrificial<sup>380</sup>. ¿Por qué? Porque, como en su momento explicó George Bataille, un estrecho vínculo es el que se establece entre el rito del sacrificio y la apertura sangrante de la carne:

El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre (2005: 97)

Ya observé cómo el dolor atraviesa estos textos y arrastra consigo los sujetos, quienes soportan una rearticulación corporal polisémica. La escritura pizarnikiana, confrontada además a un «querer contener lo que se desborda» (2003a: 269), queda siempre interrumpida por el despliegue de un cuerpo ambivalente y liminar que va vaciándose –«Apenas veo un blanco ausente me escupen sangre para que recuerde a mi cuerpo» (2003a: 294), escribe la argentina–, y es en el resto de lo que se desprende que un discurso más escindido ilumina con sangre el agujero de un vacío y de una falta irre recuperables:

Cuento con una carencia casi absoluta de recursos internos, a pesar de tener dentro de mí un mundo tan vasto, pero es un mundo dependiente de mí, divorciado de mi yo, sólo unido a mí en ciertos instantes únicos. Es extraño desconocerlo tanto, como si yo fuera la sede de esa otredad innombrable que firma con mi nombre. Nada me es tan ajeno como ella. Buscarla, señalarla, hacerla vibrar con mi sangre, apoderarme de sus raíces, he aquí mi necesidad (2003a: 106)

Sorprendiendo el mismo aspecto mortífero que había observado en el yo de la Condesa Sangrienta –recuérdese: «su interior es un espacio de color de luto; nada pasa

---

<sup>380</sup> En su artículo «Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik», Miguel Dalmaroni recuerda que en la formulación pizarnikiana de una poética del sacrificio jugaron un papel especial todos aquellos escritores que hicieron de la desaparición del autor el eje central de su escritura: Hölderlin, Novalis, Lautréamont, Artaud, todos ellos revelaron, según el crítico, que «[l]a condición que el escritor moderno imagina para sí es, en tanto tal, condición sacrificial» (1996: 95).

allí, nadie pasa» (Pizarnik, 1976: 49)<sup>381</sup>—, y viendo cómo se convierte progresivamente en el receptáculo de una alteridad invasora que lo enajena, lo divide y desplaza su significante primero —tan externo, tan necesario para la identificación pública del ser— hacia la anulación, el sujeto pizarnikiano intenta un último gesto de restitución, y lo hace cubriendo el interior vacío e inmóvil —y probablemente la alteridad que acecha a cada paso— con una sangre que es, ante todo, existencia, vibración física y movimiento, además de renuncia y muerte<sup>382</sup>. Del mismo modo que en el caso de la condesa, este pequeño ademán no es más que un arma de doble filo que anticipa el fracaso como única condición de posibilidad subjetiva y textual: «Las presencias tienen un extraño modo de manifestarse —sigue la argentina—: así, cuando veo una mano en mi garganta, cuando hay sangre en mi cara, cuando respirar es casi imposible, me digo: “Son ellas”» (2003a: 253).

Cubrir con sangre la carencia permite experimentar con esos «instantes únicos» de unión a los que aludía en la cita anterior, pero paralelamente supone aceptar la conversión de uno mismo en víctima de un holocausto<sup>383</sup>:

El mundo es horrible, y mi vida no tiene, por ahora, ningún sentido. (No obstante, creo que nadie ama la vida más que yo. Sólo que entre mis sueños y mi acción pasa un puente insalvable. He aquí la causa de que yo deba desangrarme como un animal enfermo, detrás de la vida) (110)

Enfrentado al abismo que media entre el sentir y el decir, entre la sed y el vaso de agua que debe satisfacerla —«Perdón por el puente insalvable entre el deseo y la palabra» (2003a: 110), añade unas líneas después—, vuelve otra vez el rostro sobre aquello que ya no está y, como Orfeo a la búsqueda de Eurídice, intenta reconquistarlo emplazándose

---

<sup>381</sup> Las conexiones son muchas, no sólo por lo que la escritura tiene de autofagia sino porque en la construcción de un sujeto y una escritura corporales las metáforas tejen una importante intertextualidad. En una imagen que relee los baños de sangre de la Condesa para lograr la eterna juventud, la argentina escribe: «Para demostrar a algo o a alguien que eres una muchacha que no cruje ni se rompe cuando le dan vuelta, bajas las escaleras soñando con la bañadera llena de sangre» (2003a: 216). Aunque de una manera distinta, también aquí la sangre regenera, da vida, carnaliza.

<sup>382</sup> Téngase en cuenta, por ejemplo, un texto como el que sigue: «Porque no se acepta la vida. No se la acepta. Pero aquí no se acepta la vida. Oh, y cómo ruge la sangre, cómo se puebla de tigres este corazón viajero, cómo se sacude el polvo de mis ojos, cómo me bendice la ceniza. Y todo está. Y todo se reduce a un silencio» (2003a: 112), donde la tríada vida-sangre-silencio explicita el carácter limítrofe de la segunda de ellas, colindante siempre con una o con otra. En este sentido, pienso que Françoise Héritier-Augé resume a la perfección esta ambivalencia cuando escribe: «La sangre es indispensable para la vida, es su soporte y su presencia en el cuerpo es indudable signo de sople vital, pues todo el mundo sabe que un cuerpo vivo desangrado se convierte en un cuerpo muerto y frío» (1992: 159).

<sup>383</sup> En su artículo ya citado «Mujeres que lloran, mujeres que fingen», Nuria Girona propone una lectura del sacrificio en Gabriela Mistral aplicable también a Alejandra Pizarnik —de hecho, entre ambas podrían establecerse múltiples equivalencias—: «El sacrificio —escribe— oculta el abismo del deseo del Otro, más precisamente oculta la falta que se traduce en ese deseo pero garantiza que existe» (2001: 129).

en esa orilla otra, más allá de la vida y de la muerte, que es el espacio *post-mortem*. Es ahí donde el cuerpo se ofrece como carne perforada y sangrante, y donde el sujeto experimenta una significativa metamorfosis en un doble abyecto, tan distinto y a la vez tan parecido a sí mismo, que se derrama en la continuidad orgánica de la vida que sigue a la muerte. La figuración adelanta un sacrificio, un abandono de la condición humana para reencontrar el sentido místico y religioso del trabajo escritural, pero al mismo tiempo reivindica la fisicidad de una vida interior que, como en Frida Kahlo y en Sembrando Flores, acaba revelándose como su cuerpo interior<sup>384</sup>.

No es casual que más adelante el tropo del animal se repita en uno de los fragmentos de «Extracción de la piedra de locura». Allí, al referirse a una «escritura total», concluye: «El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo» (fragm. XXVIII; en Pizarnik, 2000: 253), pues escribir es algo tan sagrado como lanzarse a la búsqueda de un absoluto y desear una unión con el todo. Asimismo, es dar entrada a una sublimación sin consagración, tan abyecta y desposeída como vital y duradera. Por último, y retomando la tradición femenina esbozada con Frida Kahlo, escribir es crear un espacio de excepcionalidad y disidencia en el que la palabra es sustituida por el poder de un flujo salvaje y trasgresor: «No digo nada sino sangre», anuncia Sylvia Plath en «Mujer sin hijos»<sup>385</sup>, y junto a ella, Anne Sexton: «Las palabras rezuman igual que un aborto espontáneo» (en «El silencio», 1996: 60), porque la mujer que sangra instrumentaliza su cuerpo socializado y traspasado por la tecnología, y lo inscribe en el lugar de la materia estrepitosa: «Luces enfermas, horas espantosas avanzando como ratas por mi sangre, mi lengua de sangre y sal, mis nervios prolongándose en estridencias y ripios, como si un tren pasara todo el día por mi cara, alguien me grita lo que ya sé» (Pizarnik, 2003a: 254).

---

<sup>384</sup> Así lo analiza Jean Franco en una interesante revisión de la pintura de la mexicana en contraposición a los murales de Diego Rivera: «Por su parte, los cuadros de Frida impresionan porque revelan la vida “interior” de la pintora, no en forma de espíritu, sino materialmente. Con frecuencia los órganos interiores están expuestos; coloca en el exterior al corazón y a otros órganos: exhibe la vida interior de la mujer demostrando que su vida interior es su cuerpo interior» (1994: 145).

<sup>385</sup> Mi versión parte de la traducción catalana de Montserrat Abelló (Plath, 2006: 189). El original dice así: «uttering nothing but blood» (Plath, 2006: 188).

### 6.2.2.2. «Sufrir en forma pura, sufrir por sufrir»<sup>386</sup>: el lenguaje de las lágrimas

(...) el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras ¿qué son? Una lágrima más”, Roland Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso*

Un fondo doloroso atraviesa prácticamente cada una de las metáforas del mapa corporal pizarnikiano y somersiano: el rostro, la palabra, el sexo, la comida y, por encima de todas ellas, la sangre-linfa-leche, muestran las particularidades de un lenguaje del cuerpo marcado por la huella del dolor. Se podrían aducir múltiples razones para explicar un punto tan común, no obstante pienso que una de las más interesantes, sobre todo con respecto a la argentina, es la que, desde un punto de vista antropológico, define el dolor como un fracaso del lenguaje: «Ante su amenaza –escribe David Le Breton en *Antropología del dolor*–, el rompimiento de la unidad de la existencia provoca la fragmentación del lenguaje. Suscita el grito, la queja, el gemido, los lloros o el silencio, es decir, fallos en la palabra y el pensamiento; quiebra la voz y la vuelve desconocida» (1999: 43). Otra, más afín a la uruguaya, es la que, desde una perspectiva filosófica, convierte el sentimiento trágico en una afirmación de la vida: «No para librarse del temor y de la compasión -dirá Friedrich Nietzsche en *En torno a la voluntad de poder*-, no para purificarse de una pasión peligrosa a través de su vehemente descarga [...], sino para, por encima del dolor y la compasión, *encarnar uno mismo* la eterna alegría del devenir-alegría que incluye también la *alegría del aniquilamiento...*» (1986: 184).

En este contexto, las lágrimas pronto se revisten de una multiplicidad de sentidos, puesto que no solo se convierten en la imagen de un lenguaje pulverizado que únicamente puede ser expresado mediante el gesto, sino que, además, simbolizan la tristeza que tal metamorfosis conlleva. Alejandra Pizarnik llora, y lo hace abundantemente<sup>387</sup>, unas veces imponiéndoselo –«Llorar, arrancar ríos de mis ojos.

---

<sup>386</sup> La expresión procede de una de las anotaciones personales de Alejandra Pizarnik: «Así cuando lloraba, recordé súbitamente a Olga, a sus terrores nocturnos, su miedo a la muerte, su sufrimiento increíble, es decir, difícil de creer, de ser creído, porque también ella no parecía sufrir en forma pura, sufrir por sufrir, sino que era como si sufriera para alguien, para apiadar a alguien, para excitar el amor de alguien. Y me dije que no hay para quién llorar, no hay para quién sufrir» (2003a: 179-180).

<sup>387</sup> Por haber sido abandonada: «He llorado mucho. Estoy sola, dolorida» (2003a: 131); por amor: «Y las ganas de llorar subieron porque supe, más que siempre, que esa persona puede salvarme, si tan sólo me amase» (2003a: 169), «Estas muletas que te da el amor que te levanta y te hace andar –si bien penosamente– para que no caigas a la locura ni en el suicidio. Y más aún: te da materia de canto, materia de llanto» (2003a: 280); por los demás: «Y si por la noche me arrastré a ver Ubú fue por el deseo de ver masacrar y asesinar y exterminar y destruir. En el teatro no miré a nadie, quiero decir, estuve toda la noche

Secuestrar todas las lágrimas y guardármelas. Llorar, es necesario hundirse en un rincón y llorar muchos años» (2003a: 111)-, otras descubriéndolo asombrada como parte de una identidad ocupada y resemantizada por la semiótica del significante –«Algo llora dentro, hay algo que llora dentro aun cuando lo real sonría. Hay algo absolutamente huérfano, que llora, algo viejo y aún no nacido, anterior a la eternidad, posterior al juicio final» (2003a: 114).

No extraña, por ello, que en un momento de debilidad hable de su «[p]erfil de plañidera judía» ni que, poco después, cambie el adjetivo por otro más moderno: «Vocabulario comercial. No otra cosa se espera de una “histórica muchacha judía”» (2003a: 192). En ambos casos sorprende el juego de intercambio que establece entre dos tipos de dolor de manifestaciones cercanas: la plañidera, no se olvide, fue una práctica que profesionalizó –y en algunas regiones todavía persiste– la expresión de duelo en las mujeres<sup>388</sup>, mientras que la histórica la llevó hasta sus últimas consecuencias y extremó su representación<sup>389</sup>. Entre una y otra, el salto de un sentimiento masoquista a un estallido incontrolable de todo aquello que descansa en el interior<sup>390</sup>, y que permite una

---

–en los entreactos– mirando el suelo o el cielo, porque todo rostro humano me daba ganas de llorar a gritos» (2003a: 176), «Amor a los demás desde la soledad. No amor sino ganas de llorar por los demás (yo incluida)» (2003a: 399); por vergüenza: «(...) me abrazo a la almohada y lloro, me avergüenzo de mi edad (la de mis papeles) y no comprendo por qué, tan de repente, ya no soy una niña» (2003a: 187); y finalmente, por la imposibilidad del lenguaje: «Si me preguntan qué perdí mi respuesta serán mis brazos en ademán de decir: todo. Si me preguntan qué encontré, el gesto será idéntico. Pero si te preguntan por qué respondes así o qué quieres decir con este gesto te echarás a llorar y maldecirás el lenguaje» (2003a: 273).

<sup>388</sup> Philippe Ariès, en *El hombre ante la muerte*, documenta la existencia antigua de esta manifestación de duelo, y señala cómo subsistió hasta el siglo XVIII. El testimonio de un médico de la época lo certifica: «(...) cuando está todo dispuesto para llevarse el ataúd, todas las mujeres se arrojan encima dando aullidos horrorosos y llamando al muerto por su nombre, sin derramar una lágrima e incluso sin ninguna gana de hacerlo; hacen lo mismo para con los más indiferentes si el azar quiere que se encuentren en la casa mortuoria cuando se levanta el cuerpo (...)» (1987: 272). Y sin embargo, recuerda el autor, es en este instante de ritualización y socialización del duelo que éste abandona el carácter liberador que lo acompañaba: «Impersonal y frío, en lugar de permitir al hombre expresar lo que siente ante la muerte, se lo impide y le paraliza. El duelo juega el papel de una pantalla entre el hombre y la muerte» (1987: 272).

<sup>389</sup> No se olvide lo dicho a propósito de la experiencia sexual: el sujeto pizarnikiano es un sujeto que en varias ocasiones se muestra como un cuerpo saturado de sexo, por lo que es natural que se identifique con la representación clásica de la histórica. En otro orden, conviene recordar las palabras de Michel Foucault al respecto: «en esta estrategia [la que histeriza el cuerpo femenino], la historia es interpretada como el juego del sexo en tanto que es lo “uno” y lo “otro”, todo y parte, principio y carencia» (2005b: 185).

<sup>390</sup> Según Jeffrey A. Kottler ésta es una de las características principales del llanto entendido como trascendencia lingüística: «(...) con él el cuerpo señala a los demás, o a nosotros mismos, que en su interior sucede algo importante y que no se puede ver desde fuera. Análogamente a lo que ocurre con otras reacciones emocionales, el llanto se dispara en el seno del sistema nervioso central» (1997: 42). En relación con esto, es necesario volver a David Le Breton cuando advierte que el dolor muestra los límites de la dicotomía cuerpo/espíritu (1999: 64), y advierte: para aquel que está desprovisto de todo y únicamente le queda el testimonio de su cuerpo, la manipulación de su sufrimiento puede convertirse en una potente forma de posicionamiento social, político y cultural. De ahí que concluya: «El dolor es



nivelación del llanto y del silencio, del llanto y del grito —«“expresiones” del deseo puro» (2003a: 269), en palabras de la argentina— y, sobre todo, del llanto y de la risa. Y es que, como vio George Bataille:

La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas (2002: 52)

Solo teniendo esto muy presente se podrá comprender por qué, frente a la confraternización con un tartamudo, hace depender de alguien ajeno la proyección de uno u otro estado: «(Yo lo escuché llorando.) Pero en verdad, si hubiera estado alguien conmigo, Susana por ejemplo, me hubiera reído como nunca, me hubiera reído como se reían las enfermeras» (2003a: 173), por qué lo que descubre después de un instante de humor «es exactamente lo que queda después de haber hecho el amor toda la noche: un gusto a muerte, un desierto de cenizas» (2003a: 203), por qué cuando le presentan a una persona, «siento un deseo furioso de verlo reír a carcajadas y de verle el sexo (sea hombre o mujer)» (2003a: 219) e incluso por qué cuando se dedica a la escritura, «[e]scribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano: algo me acecha. Alguien me expulsa de mí. Ya no tengo nada que decir. Ni siquiera quejarme de ello. El silencio destruyó lo que se había propuesto» (2003a: 301).

Los personajes somersianos no lloran, pero cubren sus rostros con máscaras que ostentan una convulsión dolorosa y hacen gala de su pasión mortífera: así, mientras Rebeca Linke es, a los ojos de Juan, «una mujer herida» (s.a.<sup>1</sup>: 84), Laura Kadisja Hassan deviene semblante mudo de su propia narración: «Diez años entre susurros al lado de un hombre por la más extraña unión que pudiera concebirse -escribirá hacia el final- habían deshabitado mi garganta a la violencia, el cordaje sutil, aunque apto para cualquier momento de excepción» (s.a.<sup>2</sup>: 106)<sup>391</sup>. Al mismo tiempo, Sembrando Flores aparece recubierta por la anatómica descripción de «[u]n linfodema que se ha instalado en los miembros inferiores no se sabe por cuánto tiempo, y una expectoración quilosa

---

sacralidad salvaje. ¿Por qué sacralidad? Porque forzando al individuo a la prueba de la trascendencia, lo proyecta fuera de sí mismo, le revela recursos en su interior cuya propia existencia ignoraba. Y salvaje, porque lo hace quebrando su identidad» (Le Breton, 1999: 270).

<sup>391</sup> Apunta Julia Kristeva: «Reteniendo una pasión que no puede fluir, el dolor es -pese a ello y más profundamente- la prisión donde se encuentra el duelo imposible de un viejo amor hecho completamente de sensaciones y de *autosensaciones*, inalienable, inseparable y, por ello mismo, innombrable» (1997: 198).

con remisión también sin plazo fijo; y la media visión y las supuestas arañas, y la cara de luna y los vómitos por causas medicamentosas» (1988: 314).

Llorar o simplemente representar el llanto, tanto la escritura pizarnikiana como la somersiana son dos de las más quejumbrosas y sufrientes de la literatura hispanoamericana. Partiendo de la falta y fundamentándose en la práctica del dolor, sus discursos articularán toda una pantomima del sufrimiento, que tiene en la breve frase que da título a este apartado la mejor explicación: «sufrir en forma pura, sufrir por sufrir» (2003a: 179), porque, como más adelante confesará la argentina: «En verdad, sólo vivo cuando sufro, es mi manera de vivir» (2003a: 180). Una lógica masoquista atraviesa estos textos y hace emerger en ellos el juego de la mascarada: los sujetos gozan y se gozan en el padecer, y en él proyectan toda una fascinación por el sacrificio que, finalmente, acaba revelándose pura estrategia demandante<sup>392</sup>:

No nos engañemos –dirá Nuria Girona a propósito de estas escrituras doloridas y sacrificiales–, elegir un objeto que vale más es un falso sacrificio, que es a lo que apunta esta actitud, que sacrifica un más de gozar por otro. Se trata de un “sacrificio condicionado” (Soler, 1994: 22) o mejor, de la aritmética de los placeres. No es más que una aritmética del plus-de-gozar (2001: 125-126)

Desde este punto de vista, la automortificación que escenifican Alejandra Pizarnik<sup>393</sup> y Rebeca Linke, la autocastración de Laura Kadisja Hassan frente a la pérdida del amado y la depresión que Sembrando Flores pone en escena a través de su cuerpo textualizado, pueden entenderse igualmente como sobreactuaciones del lugar tradicional asignado a la mujer, como un llevar hasta el extremo de lo permitido lo que debe ser tratado con discreción y, en última instancia, como la culminación de un repliegue melancólico que mutila el goce, al tiempo que acentúa «(...) el retorno en lo

---

<sup>392</sup> No se olvide que en varias ocasiones la argentina se queja de haber abandonado todo por la literatura, de haber pactado con el diablo de la irrealidad y los ensueños a costa de perder su vínculo con la realidad más inmediata y empobrecida: no poder casarse ni tener hijos, pero también, y eso es lo más penoso, tener que construir todo un discurso dependiente: «¿Para qué escribe usted? Para que me quieran» (2003a: 329), declarará; y poco después: «“Doy” poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa» (2003a: 367).

<sup>393</sup> Léase, a modo de ejemplo, este extenso fragmento: «Como la boca llena de risa, como el sexo lleno de semen, como un sí afirmado sin cesar, una danza ni lenta ni veloz, un moverse con infinita facilidad y docilidad. Ese idioma era el que yo soñé hace unos días y fui feliz pues creí que había puesto un nombre a mi extraño estar aquí, en este mundo anguloso, rectilíneo, cuyas aristas fueron corroídas por el ácido del sueño. Pero vino el holocausto, el apalear al perro muerto, la disonancia, el brazo tenso, el codo, la rodilla, todo erguido como para defenderse; el sordo e incesante dolor de mis huesos, la garganta estrangulada, los ojos secos, los párpados abiertos como por alambres, las agujas en la frente, el dolor en la nuca, si pudiera decir todo lo que me duelen los huesos. El pecho y la espalda y la cara y el paladar inerte, seco, y los labios dudosos –nunca sé si abrirlos o cerrarlos, no sé caminar, no sé hablar, esto no coincide de ninguna manera» (2003a: 395-396).

real del “filo mortal del lenguaje”» (Soler, 1991: 36). Así pues, cuando ellas lloran, gritan o entonan un sentido lamento, lo hacen «a condición de» -los otros genéricos en Alejandra Pizarnik, Juan en el caso de la mujer desnuda, Laurent en el de Laura, el elusivo y poliédrico lector en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*- y, con ello, ponen en evidencia la última jugada de una impostura que se inició, recordemos, con la apropiación de un lenguaje que asimilara todas y cada una de las palpitaciones de la vida.

## VII. «UN SABER DEL AGUJERO»<sup>394</sup>

Un yo efecto del lenguaje, a-causal y una escritura causa de un sujeto en proceso, un cuerpo verbalizado y un lenguaje corporizado, son los ejes en torno a los cuales se estructura la lectura *otra* de unos textos que, si bien es cierto que en su gran mayoría se caracterizan por el relato en primera persona de un yo que transcribe sus experiencias personales y vitales, en muchos casos sus fragmentos traspasan las fronteras de lo meramente personal y se inscriben en el territorio compartido de otras escrituras menos íntimas: los *Diarios* pizarnikianos, así como las tres novelas somersianas y algunas de las narraciones breves aquí analizadas, se realizan como un tipo de escritura atravesada por la pulsión mortal del no-sentido y por el deseo de comprender ontológicamente el ser a través de su transfiguración en palabra. Los problemas que ésta acarrea, la relación dialéctica que mantiene con el sujeto y con su cuerpo, hacen de ella y de la escritura en general un ejercicio señalado por el fracaso o, como explica Manuel Asensi, por una «(...) *referencialidad asintótica*»: «porque, como se sabe, en geometría la asíntota es la línea recta que, prolongada indefinidamente, se acerca de continuo a una curva, sin llegar nunca a encontrarla» (2003: 358).

Al respecto, he procurado diseñar un nuevo recorrido de lectura basándome, en primer lugar, en un concepto de materialidad contradictoria y procesual, base de la tríada sujeto-cuerpo-escritura que articula este trabajo. Y en segundo lugar, en una serie de voces que, o bien desde su condición de mujeres reescritas -Juana Manuela Gorriti, Victoria Ocampo y Norah Lange- o bien desde el desarrollo de un imaginario fuera de lo común -Silvina Ocampo, Macedonio Hernández, Felisberto Hernández y la explosiva Sylvia Lago-, erosionan algunas de las significaciones tradicionalmente asociadas a cada uno de estos tres componentes. Por último, he tenido muy en cuenta la necesidad de asumir un posicionamiento como crítica literaria, por lo que he fundamentado toda la metodología de este ensayo en una serie de teorías y acercamientos filosóficos con disposición especial para dar a conocer el sustrato ideológico de las textualidades -en este caso- literarias.

---

<sup>394</sup> La expresión procede de Nuria Girona. En su artículo anteriormente aludido dedica un breve apartado a la figura de la argentina y comentando su poema «Sólo un nombre», anota: «No es que el lenguaje se niegue a la referencialidad, es que funciona como figura de ausencia, de lo que no está y ni tan siquiera restaura. Ahí hay un saber del agujero, un retorno en lo real no de una positividad de goce sino de la negación que lo simbólico implica» (2001: 131)

## **7.1.- Un saber del sujeto**

*Desde el interior del lenguaje probado y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está “terminado” y que, al llegar a la cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que lo limita: en esta región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa de origen retrocede indefinidamente, Michel Foucault: Las palabras y las cosas.*

En una anotación de principios de 1963 Alejandra Pizarnik consignó: «Cuando el poeta no se enuncia ni se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación pura, de la espera sin desenlace. Y sin embargo, es también canto, es voz, es decir en vez de no. Es aún una prueba de fe, la última, la que precede a la página en blanco» (308). Entre el canto y el silencio, entre el lenguaje y la página en blanco, la figura del escritor/poeta es, según sus palabras, el elemento que contrapuntea la prueba de fe final: supeditarse al poder de la palabra en vez de combatirla, devenir literatura en vez de crearla, pero también y sobre todo, cantar en vez de callar y con ello romper la barrera que lo separa del lenguaje, introduciéndose en la génesis del mismo.

En capítulos anteriores hemos visto cuáles son las consecuencias de un gesto de tales características: mientras el yo experimenta una reterritorialización del cuerpo y de su propia subjetividad, la negra tinta de la letra se convierte en oscuro fluido, en significante metafórico. El signo de una materialidad que tensa la relación entre sujeto, cuerpo y escritura se proyecta entonces en la plataforma autográfica del texto, que relea el complejo encuentro del sujeto consigo mismo, del sujeto con la escritura, de la escritura con el lenguaje y, en última instancia, del lenguaje con la palabra. De todo ello tratará este apartado, deteniéndose en aquellos textos que explican, desde disciplinas diferentes, el proceso de cambio que afecta a la noción de sujeto y de cuerpo en la literatura moderna.

Desde que Maurice Blanchot –en clara consonancia con Nietzsche y Heidegger– anunciara que «[e]scribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo» (2004: 20) y que «[h]ablar es esencialmente transformar lo visible en invisible, es entrar en un espacio que no es divisible, en una intimidad que sin embargo existe fuera de sí» (2004: 132), tuvo lugar una re-focalización del interés dentro de la cuestión de la subjetividad: del sujeto como ente físico, al lenguaje como única posibilidad de realización y de ahí a la relación tensa y contradictoria entre uno y otro, fueron muchos los que defendieron la muerte del sujeto como entidad biológica e histórica y lo fijaron dentro de la cadena

comunicativa como un estadio más de la producción del lenguaje. De entre todos ellos, quiero detenerme aquí en aquellos que formularon sus propuestas con una clara voluntad de ruptura: Roland Barthes desde el estructuralismo y el ya mencionado Philippe Sollers desde el marxismo.

En una fecha tan temprana como 1968, y haciéndose eco del postulado sobre el fin del Hombre-Dios, Roland Barthes publica uno de los artículos capitales para comprender las nociones de sujeto y de texto, «La muerte del autor». Partiendo de la propuesta estructuralista de «textualización»<sup>395</sup> del mundo, según la cual la relación entre éste y la literatura se sustentaría en una interacción y en un dialogismo de múltiples textos que se transformarían entre sí, y añadiéndole la existencia de un sujeto descentrado, el francés comienza a pensar el texto como el lugar en el que queda fijada una pérdida fundamental<sup>396</sup>:

(...) la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (2002: 65)

La escritura borra el concepto de origen y encierra sobre sí la parábola identitaria: no hay un sujeto real que exista fuera del espacio textual, ni tampoco un cuerpo que lo señale, lo que hay es una escritura intransitiva volcada sobre un lenguaje performativo que en su autorreferencialidad tacha el referente del afuera y lo destruye. Desde el momento en que se empieza a escribir o se utiliza el lenguaje, el exterior queda relegado a un segundo plano y la figura del autor se desdibuja o, dicho de otra forma, se inscribe en el trazado de una letra que lo convoca como entidad lingüística pero lo esquiva como figura real:

lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente

---

<sup>395</sup> Tomo el término de Asensi, 2003: 404-405. Aunque su procedencia sea antropológica –es Lévi-Strauss quien estudia por primera vez la posibilidad de analizar como texto cualquier objeto que presente características estructurales–, su aplicación a la escritura va a favorecer una generalización del concepto de texto, puesto que «ya no se trata de designar un objeto verbal situado en el eje sintagmático del lenguaje, sino un objeto que posee una estructura latente que lo vuelve inteligible. En este caso, el “texto” se refiere tanto a la dimensión empírica de un objeto como a su dimensión abstracta» (Asensi, 2003: 408).

<sup>396</sup> Sarah Martín (2005: 13-19) ha desarrollado esta cuestión a partir de una lúcida revisión de la lectura del mito de Orfeo. Como es bien sabido, éste fue abordado por el propio Barthes (2005), por Blanchot (2004) y por tantos otros autores que partieron de la conciencia moderna de una escritura contradictoria y compleja que manejaría una serie de elementos irreconciliables en contacto continuo.

para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 2002: 68)

El sujeto, ese ente que la metafísica occidental ha tratado de describir y aprehender desde múltiples perspectivas, se muestra como un efecto lingüístico y una ilusión referencial, revelando con ello la principal particularidad del lenguaje literario moderno: la escisión entre las palabras y las cosas, entre la palabra y el ser, da lugar a una compleja operación en la que el referente se separa de la palabra que lo designa para emerger como idea o significado, y ser así no solo sustituido, dando lugar a su representación o figuración –de la realidad a la metáfora, del autor al sujeto, de la persona al personaje–, sino también eliminado, diluido en su materialidad lingüística y enclavado en una detención temporal que desvirtuará la separación entre el pasado y el futuro. El escritor moderno, en definitiva quien pone en evidencia el fracaso del control que el autor ejerce sobre su escritura, es un producto de la enunciación, por lo que su texto «está escrito eternamente *aquí y ahora*» (Barthes, 2002: 68).

Admitiendo que todo ejercicio escrito no es más que la proyección autográfica de un vacío, podemos afirmar que éste es el lugar del *autos*, una nada que se malea en los límites de la (des)apropiación subjetiva e identitaria, constituyéndose en *tanatografía*. Basta recordar una vez más las palabras de Paul de Man para convencerse del vínculo interpretativo entre todos ellos:

El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. Esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autor-idad que tiene lugar siempre que se dice que un texto es *de* alguien y se asume que es inteligible precisamente por esa misma razón (1991: 114)

Desde aquí, quiero completar este apartado con el concepto de escritura esbozado por Philippe Sollers en el «Programa» y en los sucesivos artículos que, desde Dante hasta Lautréamont, pasando por Artaud, Bataille, Mallarmé y Sade, constituyen su propuesta *Logiques*. En su reciente libro *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers*, Tel

Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés<sup>397</sup>, Manuel Asensi estudia los orígenes y las condiciones de posibilidad de lo que él denomina el «espacio telquel», y puntúa el pensamiento y la escritura de Philippe Sollers como momento de inflexión, sobre todo a partir de la publicación de dos de sus textos más radicales, *Drame* (1965) y *Nombres* (1968).

Textos híbridos de difícil acceso<sup>398</sup>, no es posible comprenderlos sin tener en cuenta los postulados teóricos que formuló en su conferencia «Le roman et l'expérience des limites» de 1965. Tal como ha resumido el mismo Asensi, en este trabajo el escritor francés se propone redefinir un nuevo tipo de escritura que, siguiendo la estela dejada por el concepto de “poesía trascendental”<sup>399</sup> acuñado por Friedrich Schlegel y el Círculo de Iena:

(...) romp[a] la palabra (la del lector, la del hablante, la del escritor) que habla a través de nosotros impulsada por los prejuicios sociales. ¿Y cuál es el fin de esa ruptura? Que el escritor y el lector mantengan una relación dialéctica con el lenguaje accediendo a su propia generación, al lugar desde donde surge, y transformando su cuerpo y su subjetividad (Asensi, 2006: 101)

La propuesta es clara: destruir el modelo tradicional de escritura partiendo de una transformación total de las partes implicadas. Así, mientras la jerarquía escritor–lenguaje-lector se desvirtúa en una confrontación dialéctica<sup>400</sup>, el lenguaje es atravesado por un sujeto y un cuerpo que, en el mismo momento de la travesía, son igualmente desestructurados. ¿Por qué? Porque, como había explicado en «Literatura y totalidad» (artículo de 1964 dedicado a Mallarmé): «(...) el sujeto es la *consecuencia* de su lenguaje. Así, pues, hay que empujar ese lenguaje hasta sus límites para saber de qué se trata, de *quién* es cuestión en nosotros» (Sollers, 1978a: 74-75).

---

<sup>397</sup> Dada la dificultad de acceso que presentan muchos de estos textos, seguiré muy de cerca las consideraciones de este libro, por lo demás, de lectura imprescindible para comprender una de las épocas más ricas de la historia de la teoría literaria y del pensamiento crítico en general.

<sup>398</sup> Tanto a nivel teórico como en un sentido literal: sus ediciones están agotadísimas.

<sup>399</sup> «se presenta a sí misma y no-representa ni la realidad exterior (es conocida la aversión de los de Iena por el arte realista y por la obra de Aristóteles) ni la realidad interior [Ernst Behler, 1987]. La obra de arte no remite más que a sí misma (esto es lo que significa en Schlegel la expresión «poesía simbólica»), se vuelve opaca, y deja de ser transparente y alegórica. Antes que la alegoría (de una realidad o de un psiquismo), el símbolo» (Asensi, 1991: 31).

<sup>400</sup> Interesante, al respecto, es lo que escribe en su «Programa» de 1967. En la tercera de las ideas que plantea, dice: «La ruptura afecta al concepto de “texto” de la siguiente manera: el texto real se concibe como producto de una dualidad que *produce*. Siempre hay, por lo tanto, *dos* lugares con relación a *un* texto que sólo existe por y para ese “dos” que lo divide radicalmente. El texto “no existe” fuera de esta división (no hay texto “verdadero”, “primero” o “último”, fundamental): el proceso se piensa en esta contradicción que funda a la vez la materia, el juego, la escena, la transformación dialéctica» (Sollers, 1978a: 11).



En las páginas precedentes ya señalé cómo los textos pizarnikiano y somersiano se tensan dolorosamente, en un intento inútil por acceder a ese punto de origen que mantiene intacto el sentido concreto de la palabra y la esencia del ser. El recorrido, articulado en torno a la estructura profunda del lenguaje (el geno-texto kristeviano), se revela entonces como una búsqueda lingüística y, por extensión, ontológica, pero también como un gesto de (auto)reflexividad performativa: tanto el sujeto como el lenguaje son puestos en proceso, configurados en torno a un movimiento infinito de metamorfosis y contradicciones que los desestabilizan y reconstruyen sucesivamente.

No se trata del tránsito de una reflexividad estética a una reflexividad epistemológica –y recuérdese que esta última había sido desplazada por la primera (Asensi, 2006: 271)–, sino que va mucho más allá y se sitúa «(...) necesariamente del lado de la acción revolucionaria en curso» (Sollers, 1978a: 13). El apunte es importante, y más si se relaciona con las teorías que enfrentan el sujeto y la escritura desde una perspectiva negativa: encarándose a la opinión de Michel Foucault –el hombre es una invención reciente que está destinada a desaparecer– y a la de Roland Barthes y Paul de Man –el único sujeto posible es el sujeto textual–, Philippe Sollers refocaliza su posicionamiento y, desde la noción de materialismo, reivindica un tipo de sujeto distinto vinculado a la escritura y al problema de la corporalidad. Por eso, en «El techo. Ensayo de lectura sistemática» (1967), dedicado a George Bataille, anota:

El cuerpo es aquello que la idea de ‘hombre’ no consigue destruir; es aquello que grita mudamente ante la seguridad de la razón y de la propiedad; es ese tapiz donde se mueve y se modifica nuestra figura, el tapiz del deseo y del sueño, de la profunda vida orgánica que prosigue su trabajo de muerte; es el ‘continuo’ del que nos hacemos, para nosotros y para los demás, un discontinuo aparente, reivindicador. El cuerpo es en nosotros aquello que es siempre ‘más’ que nosotros, aquello que mata en nosotros su propia representación y nos mata en silencio (1978a: 125)

Más allá del juego que la cita establece con la cuestión batailleana de la continuidad/discontinuidad –a la que me he referido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo–, pienso que es necesario detenerse en el último punto: el cuerpo es un «más», un exceso que vuelve sobre el «nosotros» y lo desmiembra, lo pulveriza, lo fricciona hasta hacer saltar todas aquellas pulsiones que nos hablan de un rechazo y de una enajenación. La intertextualidad con Julia Kristeva es, como en muchos otros casos, evidente. No obstante, lo que aquí me interesa destacar es el componente ideológico que subyace en su interpretación. Al definir el cuerpo como «aquello que grita mudamente

ante la seguridad de la razón y de la propiedad» no solo está sugiriendo la existencia de un lenguaje del cuerpo, silencioso y estridente a un mismo nivel, sino que lo está enfrentando a las políticas de represión que hacen de la razón y de la propiedad los pilares centrales de su edificio.

Por lo tanto, al deseo de saber acerca de las subjetividades aquí ex-puestas, podemos responder: se trata de subjetividades marcadas por los signos de una muerte inminente que únicamente la articulación de un cuerpo en resistencia es capaz de rechazar. Por eso, aun admitiendo, como hemos visto a lo largo de este trabajo, que los sujetos pizarnikiano y somersiano son sujetos impregnados de muerte —desde la inscripción heterográfica del nombre propio que las afecta a ambas como mujeres escritoras, hasta la configuración de unos personajes a la búsqueda de una identidad única y unitaria—, no podemos olvidar que su muerte no es necesariamente sinónimo de desaparición, sino que puede implicar una reterritorialización corporal y una acción política de primer orden. En este sentido, su lugar es el mismo que, según Philippe Sollers, ocupa Mallarmé cuando defiende una literatura que suprima «(...) al Señor que queda en el escritor» (Sollers, 1978a: 89), es decir, lo que hay en él de jerarquía y superioridad: su lugar es el del interregno o, dicho en palabras nietzschenas, el de una trascendencia orgiástica y atemporal.

## **7.2.- Un saber del cuerpo**

*Cuando caen tu cuerpo y tu alma, la humanidad levanta tu cuerpo, solamente tu cuerpo,*  
Antonio Porchia: *Voces*

De un sujeto textual a un sujeto corporal que no excluye al anterior, este trabajo se ha centrado en el punto de convergencia entre ambos y ha indagado en algunas de las posibilidades más efectivas para abordarlo. Tomando como eje las escrituras de Alejandra Pizarnik y Armonía Somers -a las que, no obstante, otras muchas acompañan en este largo recorrido por los territorios limítrofes del devenir sujeto, cuerpo y lenguaje-, he procurado un acercamiento a la cuestión del cuerpo desde una perspectiva escritural y genérica, descubriendo a lo largo del camino que entre una y otra muchos son los puntos de contacto. Metáforas de un velo que cubre un hueco y lo evoca con nostalgia, ambas descubren la trampa de la mascarada que se esconde debajo de cualquier subjetividad. Por todo ello, si en el apartado anterior respondía a la pregunta sobre el *quién*, en este convendrá aventurarse acerca del *cómo*.

Volvamos a Philippe Sollers: el cuerpo, decía, «es aquello que grita mudamente ante la seguridad de la razón y de la propiedad» (1978a: 125). Sin embargo, antes había proclamado: «Ahora bien, nosotros ya no tenemos cuerpo. Las ideologías están ahí para hacérselo comprender, para repetírnoslo y dictárnoslo si es preciso: sobre este punto es sobre el que están menos dispuestas a ceder» (1978a: 91). ¿Por qué este cambio de la negación del cuerpo a su peculiar revalorización? Porque si bien es cierto que las ideologías han intentado reprimir y obstruir el cuerpo, ocultándolo a la mirada y colocándolo en un lugar de abyección y culpa, lo es también que esto hace necesaria una acción política de recuperación del mismo: hay que verlo, tocarlo y, sobre todo, pensarlo como una contradicción –un grito mudo– que interacciona con el lenguaje en una suerte de dialéctica performativa –y, en consecuencia, igualmente contradictoria<sup>401</sup>– y que, como él, se inscribe en un sistema de poder.

En el capítulo IV de este estudio, titulado «Una genealogía de lo maldito: Antonin Artaud, Isidore Ducasse y la construcción poliédrica de un cuerpo» esboqué un pequeño nexo entre la biopolítica foucaultiana y el gesto de pulverización lingüística que tanto Antonin Artaud como Alejandra Pizarnik realizaban en aras de una liberación corporal. En un sentido parecido, recuperaba también la noción nietzscheana de afirmación dionisiaca de la vida y la relacionaba con el acto destructor que los personajes ducassiano y somersiano llevaban a cabo desde el propio cuerpo. En este apartado intentaré una ampliación de estas cuestiones, entendiendo que lo dicho hasta ahora a propósito de la teoría solleriana de la materialidad funciona como adelanto e intertexto a tener siempre presente.

Advierte Manuel Asensi que el paso de una sociedad disciplinaria a una sociedad de control implicó el tránsito significativo de un marco de dominación basado en elementos disciplinarios –las prisiones, los sanatorios, las universidades– a un contexto en el que los mecanismos de control serían completamente interiorizados por el cerebro y el cuerpo del sujeto. Atento a este cambio, Michel Foucault situaría el punto de inflexión con la llegada, en el siglo XVIII, de los primeros signos de la modernidad. Es entonces cuando «(...) se han intentado racionalizar los problemas que planteaban a la práctica gubernamental fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas, etc.» (1999a: 209). De esta

---

<sup>401</sup> Esto explica que en su ensayo «Sobre el materialismo III», advierta: «No inscribir la cuestión del sujeto *en* el materialismo dialéctico, ‘dejarla’ al idealismo, es prestarse a lo que Lenin llama la ‘ceguera subjetiva’, es perpetuar una ruptura entre lo subjetivo y lo objetivo» (Sollers, 1978b: 77).

manera, al considerar a los individuos como entidades biológicas que deben producir – en un sentido económico y genealógico–, el poder desliza el objeto de su interés y lo detiene sobre la vida y el cuerpo de todos ellos.

La cita, que procede del artículo «La epidemia neoliberal. Nacimiento de la biopolítica» (1979) debe entenderse así como una continuación de la última de las ideas expuestas en el primero de los volúmenes de la *Historia de la sexualidad*, al que me he referido en varias ocasiones. Considerado el libro que marca el inicio del trabajo del francés hacia todas estas consideraciones, se hace necesario volver una vez más sobre él.

En el quinto y último capítulo, titulado significativamente «Derecho de muerte y poder sobre la vida», Michel Foucault describe el cambio que supuso pasar de una sociedad gobernada por los antiguos regímenes a una controlada por la burguesía, y puntúa cómo ello implicó un salto desde el poder de muerte a «un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales» (Foucault, 2005b: 165). En otras palabras: se realiza el viraje hacia un buen vivir, pero sutilmente se prescribe la necesidad de un control y de una disciplina, iniciándose así lo que denomina «la era de un bio-poder» (Foucault, 2005b: 169) que habría de contemplar ambas direcciones como un todo compacto. Mientras la primera abarcaría «instituciones como el ejército y la escuela; reflexiones sobre la táctica, el aprendizaje, la educación, el orden de las sociedades», la segunda, en cambio, habría de referirse a la «demografía, la estimación de la relación entre recursos y habitantes, los cuadros de las riquezas y su circulación, de las vidas y su probable duración» (Foucault, 2005b: 169).

Llegado el momento, el cuerpo se objetiva y se transforma en un elemento oculto por la producción de un lenguaje destinado al control de los sentidos, a la construcción de subjetividades conjuntas y a la administración de los cuerpos. Como el propio escritor propondrá en otro de sus textos emblemáticos, *Vigilar y castigar*:

El momento histórico de la[s] disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo recompone (Foucault, 1998: 141)

¿Cómo? Tejiendo una red discursiva en torno a su aspecto más problemático: el sexo. Unas páginas más arriba ya expliqué en qué medida el siglo XVIII creó una serie de políticas de control alrededor del sexo con el objetivo último de diferenciar y normalizar los cuerpos. Valiéndose de la pedagogía, el psicoanálisis, la medicina y la sociología, centró su preocupación en cuatro puntos concretos –la histerización del cuerpo de la mujer, la sexualización de la infancia, la socialización de la procreación y, por último, la psiquiatrización de las perversiones–, e hizo de ellos el eje de un dispositivo que, a partir del siglo XIX, se consolidará como el gran imaginario, el gran fantasma a partir del cual lograr la inteligibilidad de uno mismo e incluso su identidad.

Cuando en América Latina empiezan a producirse los primeros síntomas modernizadores, asistiremos a la consolidación de estas líneas de modulación y disciplinamiento corporales. En la medida en que el sujeto mujer va ocupando plazas públicas y va ejerciendo sobre ellas un poder de metamorfosis –desde la educación hasta el trabajo de producción–, el cuerpo femenino como objeto va adquiriendo nuevas formas de deseo y manifestación. Se proyecta la imagen de una nueva mujer que todo lo ocupa y lo pervierte, al tiempo que, para contrarrestarla, se resignifica su subjetividad en virtud de un cuerpo-objeto con una serie de mandatos y características:

-un cuerpo que debe ocuparse obsesivamente de su belleza para exhibirse en el mercado de futuros maridos, o para retenerlo una vez conseguido;

-un cuerpo que produce (hijos) y asegura la continuación de la especie;

-un cuerpo que es sabiamente *custodiado* en su funcionamiento fisiológico [...] para asegurar su misión reproductora; y un cuerpo a la vez *vigilado* en sus conductas. En última instancia, un cuerpo *clasificado* (normal/anormal, sano/enfermo, puro/prostituido) y expuesto en sus componentes fisiológicos (órganos, funciones fluidos) [...];

-un cuerpo que (se) consume expuesto a un doble mensaje: es lanzado a consumir la *mercancía*, a sostener el *mercado* ante todo y, a la vez, es recriminado en el exceso de esta función [...];

-un cuerpo explotado en las tareas de servidumbre o como mercancía en circulación;

-un cuerpo que debe brindar placer y callar, un cuerpo que debe apasionar al otro y negarse la posibilidad de gozar (Muschiatti, 1989: 83-83)

Siguiendo pautas similares de estratificación, pero treinta años más tarde, Alejandra Pizarnik observa el ambiente femenino que la rodea y, sin gustarle lo que ve,

se desvía y se recoloca en un espacio fronterizo donde su cuerpo deviene materia dialéctica, punto de encuentro no solo entre su ser femenino y su ser masculino, sino entre el lenguaje de su cuerpo y el cuerpo del lenguaje. Junto a ella, Armonía Somers construye tres personajes femeninos que, si bien desde posicionamientos distintos, reclaman el mismo devenir de un cuerpo que tiene tanto de identitario como de desposeedor.

Esto explicará por qué su experiencia puede inscribirse –y de hecho lo hace– en los márgenes de un discurso místico y de un éxtasis erótico. Si, como dice Philippe Sollers, «(...) sólo el erotismo nos da acceso a su *carne* [del cuerpo], es decir, no a una ‘sustancia’, sino a la inscripción que es la suya, al exceso, que es con relación a ella misma esa inscripción incomprensible» (1978a: 125), despertarlo será, una vez más, el camino más rápido para acceder a ese momento del origen en el que el sentido es un no-sentido, el lenguaje una transparencia y el ser una completud. En este sentido, ellas escapan de las interpretaciones feministas y se inscriben en un contexto mucho más amplio en el que tanto el cuerpo como el lenguaje son puestos en entredicho, atacados, atravesados y desarticulados. Su gesto es el de una reivindicación salvaje: de su lugar como mujeres, de su lugar como escritoras y de su lugar dentro de la escritura.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Alonso, Rodolfo et al. *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Compañía general Fabril editora, 1968, pp. 65-94.
- Bordelois, Ivonne, *Correspondencia Pizarnik*, 2ª ed., Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- Pizarnik, Alejandra. *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1955. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- . *La última inocencia*. Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- . *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar, 1958. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- . «Fondo arriba», en <http://sololiteratura.com> (publicado por primera vez en 1958).
- . «Diario 1960-1961», *Mito*, 39-40, 1961, pp. 110-115.
- . *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur, 1962. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- . «Zona prohibida», *Sur*, 275, 1962, pp. 18-19.
- . «Poemas», *Sur*, 284, 1963, pp. 67-71.
- . «Trasponer o traducir *Hamlet*», trad. de Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik, *Sur*, 289-290, 1964, pp. 61-67.
- . «Poesía. Alberto Girri: *El ojo*», *Sur*, 291, 1964, pp. 84-87.
- . *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- . «El verbo encarnado», *Sur*, 294, 1965, pp. 35-55.
- . «Silencios en movimiento», *Sur*, 294, 1965, pp. 103-106.
- . «Un equilibrio difícil: *Zona Franca*», *Sur*, 297, 1965, pp. 108-109.
- . «Poemas», *Papeles de Son Armadans*, 109, 1965, [s. n.].
- . «La condesa sangrienta», *Testigo*, 1, febrero-marzo 1966, pp. 55-63.
- . «Noche compartida en el recuerdo de una huida», *Testigo*, 3, julio-setiembre 1966, pp. 53-54.
- . «Sabios y poetas», *Sur*, 306, 1967, pp. 51-55.

- «Extracción de la piedra de locura», *Papeles de Son Armadans*, 125, 1966, pp. 165-172.
- «Fragmentos para dominar el silencio. Sortilegios», *Papeles de Son Armadans*, 140, 1967, pp. 171-172.
- *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- «Extracción de la piedra de locura», *Zona franca*, 53, enero 1968, pp. 26-29.
- «A tiempo», *Sur*, 314, 1968, pp. 56-58.
- «Pequeños poemas en prosa», *Papeles de Son Armadans*, 145, 1968, p. 100.
- *Nombres y figuras (aproximaciones)*. Barcelona: La Esquina, 1969.
- «El hombre del antifaz azul», *Papeles de Son Armadans*, 159, 1969, pp. 275-284.
- «Relectura de *Nadja*, de André Breton», *Testigo*, 5, enero-marzo 1970, pp. 12-18.
- «Lazo mortal», *Papeles de Son Armadans*, 170, 1970, pp. 159-160.
- «La pájara en el ojo ajeno», *Papeles de Son Armadans*, 177, 1970, pp. 289-296.
- *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. Recogido en *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.
- «Las uniones posibles. Ojos primitivos», *Árbol de fuego*, 38, mayo 1971, p. 7.
- «“Los pequeños cantos” de Alejandra Pizarnik», *Árbol de fuego*, 45, diciembre 1971, pp. 1-25.
- «El textículo de la cuestión», *Testigo*, 9, setiembre-diciembre 1972, pp. 19-23.
- «Tres relatos póstumos de Alejandra Pizarnik», *Cuadernos hispanoamericanos*, 296, 1975, pp. 270-276.
- *El deseo de la palabra*. Ed. de Antonio Beneyto & Martha I. Moia, Barcelona: Barral editores, 1975.
- *La Condesa Sangrienta*. Buenos Aires: López Crespo editor, 1976.
- *Textos de sombra y últimos poemas*. 2ª ed., de Ana Becciu & Olga Orozco, Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- *Prosa poética*. Ed. de Gustavo Zuluaga. Madrid: Endimión, 1987.
- *Obras Completas: poesía y prosas*. Ed. de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- *Semblanza*. Ed. de Frank Graziano. México: FCE, 1992.
- *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas*. Madrid: Visor, 1993.
- *Textos selectos*. Ed. de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.



- . *Prosa completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2002.
- . *Diarios*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2003a.
- . *Dos letras*. Ed. de Antonio Beneyto & Carlota Caulfield, Barcelona: March Editor, 2003b.
- . *Poèmes-Poemas*. Trad.: Claude Couffon. París: Centre Culturel Argentin, [s.a].  
Somers, Armonía. *La mujer desnuda*. Montevideo: arca, s.a.<sup>1</sup>.
- . *La mujer desnuda*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2009.
- . *Viaje al corazón del día. Elegía por un secreto amor*. Montevideo: arca, s.a.<sup>2</sup>.
- . *La calle del viento norte*. Montevideo: arca, s.a.<sup>3</sup>.
- . *El derrumbamiento*. Montevideo: Salamanca, 1953.
- . *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Barcelona: península, 1988.
- . *Un retrato para Dickens*. Barcelona: península, 1990.
- . «Carta abierta desde Somersville», *Revista Iberoamericana*, 160-161, 1992, pp. 1155-1165.
- . *El hacedor de girasoles. Tríptico en amarillo para un hombre ciego*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1994.
- . *Tríptico darwiniano*. Montevideo: arca, 1995.

## **Fuentes secundarias**

- Biblia Sacra Vulgata*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2004.
- La Biblia*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1989.
- Diccionario de la lengua española*. 19ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001a.
- . *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn Eda., 2001b.
- Abós, Álvaro. «Alejandra Pizarnik hacia el mito», *Lateral*, 1996, pp. 10-11.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Eda., 2005.
- . *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Aguirre, Raúl Gustavo. «Memoria de Alejandra», 22/11/2004. En <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Hayduhtml/hay-poem.htm>

- Agosin, Margorie. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas", *Hispanamérica*, 132-133, 1985, pp. 523-529.
- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 1993.
- Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Madrid: editorial del cardo, 2003.
- Alameda, Irene Zoe. «Frida Kahlo: la frente y el perfil», *Arte y parte. Revista de arte*, 57, junio-julio 2005. 19/3/2007. En <<http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/372/1/frida-kahlo-la-frente-y-el-perfil.html>>
- Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Argentina: Ariel, 1997.
- Amat, Nuria. «La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig», *Nueva Estafeta*, 12, 1979, pp. 47-54.
- Amelang, James & Nash, Mary (eds.). *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions d'Alfons el Magnànim-IVEI, 1990.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda.: Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2007.
- Araújo, Helena. *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. 2ª reimp., Madrid: Taurus, 1987.
- Arriaga, Mercedes. *Mi amor, mi juez*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Arriaga, M. et al (eds.). *Escritoras y Pensadoras Europeas*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2007.
- Artaud, Antonin. *Textos. 1923-1946*. Buenos Aires: Caldén, 1976.
- . *Cartas desde Rodez* 1. 2ª ed., Madrid: Fundamentos, 1981.
- . *Cartas desde Rodez* 2. 3ª ed., Madrid: Fundamentos, 1986.
- . *Cuadernos de Rodez*. Madrid: Fundamentos, 1989.
- . *El teatro y su doble*. 8ª reimp., Barcelona: edhasa, 2001a.
- . *Textos*. 2ª ed., Barcelona: Plaza & Janés Eds., 2001b.
- . *El pesa-nervios*. 4ª ed., Madrid: Visor, 2002.
- . *Carta a los poderes*. Buenos Aires: Argonauta, 2003.

- . *El arte y la muerte / Otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Eda., 2005a.
- . *Los Cenci*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo, 2005b.
- . *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Buenos Aires: Argonauta, 2006.
- Asensi, Manuel. *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperión, 1987.
- . *La teoría fragmentaria del círculo de Iena: Friedrich Schlegel*. Valencia: Amós Belinchón Editor, 1991.
- . *Historia de la teoría literaria II (el siglo XX hasta los años 70)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.
- . *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- . «Crítica, sabotaje y subalternidad», *Lectora*, 13, 2007, pp- 133-153.
- AA.VV. *Literatura fantástica*, Madrid: Siruela, 1985.
- Ayerza de Castilho, Laura & Felgine, Odile. *Victoria Ocampo*. Barcelona: Circe, 1993.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. 2ª reimp., México: FCE, 2002.
- Bajarlía, Juan-Jacobo. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, [s.a].
- Barrenechea, A. et al. *La crítica literaria contemporánea. Antología. II*. Buenos Aires: CEAL, 1981.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Sistema de la Moda*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1978.
- . «Erté o Al pie de la letra», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 109-132.
- . «Cy Twombly o “Non multa sed multum”», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 161-179.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 3ª ed., Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1994.
- . «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 65-71.
- . «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 73-82.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. 3ª reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Bastos, María Luisa. «Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo», *Revista Iberoamericana*, 110-111, 1980, pp. 123-137.
- Bataille, George. *Las lágrimas de Eros*. 3ª ed. Barcelona: TusQuets, 2002.
- . *El erotismo*. 4ª ed. Barcelona: TusQuets, 2005.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Completes*. París: Gallimard, 1968.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1980.
- Becciu, Ana. «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor», *Quimera*, 36, 1984, p. 7.
- . «Los avatares de su legado», *Clarín. Revista Ñ*, 2002. 18/10/2006. En <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>
- Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1969.
- Beneyto, Antonio. «Ocultándose en el lenguaje», *Quimera*, 34, 1983, pp. 23-27.
- . «Cortázar-Pizarnik (collage)», *Barcarola*, 1996, pp. 78-79.
- Bioy Casares, A. «Prólogo», en Borges, J.L., Bioy Casares, A. & Ocampo, S. (comps.) (1999): 9-17.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- Blengio Brito, Raúl. «Hacia el surrealismo», en García, C. & Reichardt, D. (eds.) (2003): 443-448.
- Bordelois, Ivonne. *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.
- . *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Borges, Jorge Luis. «Coloquio», en AA.VV. (1985): 17-36.
- . «Borges y yo», 20/07/2007.
- En <http://www.patriagrande.net/argentina/jorge.luis.borges/index.htm>
- Borges, J.L., Bioy Casares, A. & Ocampo, S. (comps.). *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa, 1999.
- Borges, J.L. & Bioy Casares, A. (comps.). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 2004.
- Bou, Enric. *Papers privats. Assaigs sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62, 1993.

- Breton, André & Eluard, Paul. *La inmaculada concepción*. Trad.: Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.
- Burckhardt, Titus. *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Butler, Judit. «Sujetos de sexo / género / deseo», en Carbonell, N. & Torras, M. (comps.) (1999): 25-76.
- . *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001a.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001b.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ª reimp., Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Calafell Sala, Núria. «Textualidades femeninas: la auto(bio)grafía en Victoria Ocampo, Norah Lange y Alejandra Pizarnik», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2, 2007. 22/5/2007. En <[www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio)>.
- . «Las representaciones del cuerpo en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik», en Arriaga, M. *et al.* (eds.) (2007): 151-166.
- . *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Babel, 2008.
- Calefato, Patrizia. «Génesis del sentido y horizonte de lo femenino», en Colaizzi, P. (ed.) (1990): 109-125.
- Campanella, Hebe. «La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros», *Cuadernos hispanoamericanos*, 300, 1975, pp. 543-564.
- Campaña, Mario. *Casa de luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Campodónico, Miguel Ángel. «Diálogo», en Cosse, R. (comp.) (1990): 225-245.
- Carbonell, Neus & Torras, Meri (comps.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco-Libros, 1999.
- Carbonell, Neus & Sagarra, Marta. «Psicoanálisis y diferencia sexual», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 8, 2002, pp. 7-11.
- Castellanos, Rosario. *Meditación en el umbral. Antología poética*. Ed. de Julián Palley. México: FCE, 1985.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- . *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama, 2001.

- . «Los *Diarios* inéditos. Invitados al palacio de las citas», *Clarín. Revista Ñ*, 2002. 9/11/2006. En <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>
- . «Ráfagas de Alejandra Pizarnik», *El País. Babelia*, 2004. 18/10/2006. En [http://www.elpais.com/articulo/semana/Rafagas/Alejandra/Pizarnik/elpeputec/20040103elpbabese\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Rafagas/Alejandra/Pizarnik/elpeputec/20040103elpbabese_9/Tes)
- . *En la era de la intimidad*, seguido de: *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda., 2007.
- Cioran, E.M. *En las cimas de la desesperación*. 5ª ed., Barcelona: TusQuets, 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 13ª ed., Madrid: Siruela, 2008.
- Cixous, Hélène. «La joven nacida», en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. 1ª reimp., Barcelona: Anthropos, 2001, pp. 13-107.
- . *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Climent, Catherine & Kristeva, Julia. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Cobo Borda, J.G. «Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula», *ECO*, 151, 1972, pp. 40-64.
- Colaizzi, Giulia (ed.). *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Córtazar, Julio. «Aquí Alejandra», en *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Nueva imagen, 1984, pp. 283-288.
- . *Final del juego*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- . *Cuentos completos / I*. Madrid, Alfaguara, 2002.
- Cosse, Rómulo. «De *La mujer desnuda* a *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* o el monstruoso esplendor del relato», en Cosse, R. (comp.) (1990): 197-221.
- . (coord.). *Armonía Somers, papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990.
- Cotelo, Rubén. *Narradores uruguayos. Antología*. Caracas: Monte Ávila Eds., s.a.
- Cróquer, Eleonora. «T(r)opologías: el “caso” Delmira Agustini», *Revista iberoamericana*, 190, 2000a, pp. 13-24.
- . *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000b.
- Chávez Silverman, Suzanne. «Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik». 23/11/2004. En <<http://sololiteratura.com/piz/pizsignosdelo.htm>>
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 6ª ed., Barcelona: Herder, 1999.

- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. México: FCE, 1998.
- Dalmagro, María Cristina. «Somers, Peri Rossi y Porzecanski: mirada de mujer y postgolpe uruguayo», en *Relatos del sur*. Córdoba: Comunicante, 2000, pp. 9-31.
- . «Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la trasgresión y el pseudónimo», *Universum*, 17, 2002, pp. 53-64.
- . «Un retrato para Dickens de Armonía Somers: mirada crítica sobre la condición humana», *Orbis Tertius*, 9, 2002-2003, pp. 161-174.
- . «Sujeto femenino en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers y su tensa ambigüedad», en Dalmasso, M.T. & Boria, A. (eds.) (2003a): 205-213.
- . «Jaque a Darwin: mirada irónica y crítica a la modernidad en *Tríptico darwiniano* (1982) de Armonía Somers», *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, 2, 2003b, pp. 87-98.
- Dalmaroni, Miguel. «Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Orbis Tertius*, 1, 1996, pp. 93-116.
- Dalmasso, M.T. & Boria, A. (eds.). *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Córdoba: Ediciones del Programa de Discurso Social, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 1999.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1986.
- . *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana /Departamento de Historia, 1993.
- De Diego, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.
- De Espada, Roberto. «Armonía Somers o el dolor de la literatura», *Maldoror*, 7, 1972, pp. 62-66.
- De la Cruz, San Juan. *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1992.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 1984.
- . *Lógica del sentido*. 1ª reimp., Barcelona/Buenos Aires: Paidós/Paidós Ibérica, 1994.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos, 1977.

- . *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.
- . «La autobiografía como desfiguración». En Loureiro, A. G. (ed.) (1991): 113-118.
- De Nobile, Beatriz. *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Ed., 1968.
- Depetris, Carolina. *Sistema poético y tradición estética en al obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis Doctoral en microfilm. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001.
- . *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM ediciones, 2004.
- Derrida, Jacques. «La palabra soplada», en Derrida, J. & Kristeva, J. (1975): 85-119.
- . *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta*. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- . *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB éditeur, 1982.
- . *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- . «Les morts de Roland Barthes», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, pp. 273-304.
- . «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 318-343.
- . *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. 2ª ed., Barcelona: proyecto a, 1997a.
- . *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial, 1997b.
- . *Memorias para Paul de Man*. 2ª ed., Barcelona: Gedisa, 1998.
- . *De la gramatología*. 6ª ed., México: Siglo XXI, 2000.
- . *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México: siglo XXI eds., 2001.
- . *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*. Trad.: Alfonso Cariolato. Milán: Abscondita, 2005.
- . *La diseminación*. 3ª ed., Madrid: Fundamentos, 2007.
- Derrida, Jacques & Kristeva, Julia. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Argentina: Calden, 1975.
- Díaz Niñez, Susana. «Diarios». *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 10, 2004, pp. 431-434.
- Dilthey, W. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Alianza, 2000.



- Dobry, Edgardo. «La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 644, 2004, pp. 33-43.
- Domínguez, Nora. «Reflexiones finales. Acerca de la crítica», en Domínguez, N. & Perilli, C. (eds.) (1998): 195-214.
- . «Puntos de encuentro. Escritoras del cono sur», en Morant, I. *et al.* (ed. y coord.) (2006): 753-779.
- Domínguez, Nora & Perilli, Carmen (comps.). *Fábulas de género. Sexo y escritura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda., 1998.
- Ducasse, Isidore, Conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Mateu, 1970.
- Ecker, Gisela (eda.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.
- Echevarren, Roberto. «Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay», *Revista Iberoamericana*, 160-161, 1992, pp. 1103-115.
- Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1974.
- . *Alquimia asiática*. Barcelona: Pidós, 1992.
- . *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Kairós, 2001.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2001.
- Espina, Eduardo. «De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo», *Revista Iberoamericana*, 160-161, 1992, pp. 933-945.
- . «Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia», en García, C. & Reichardt, D. (eds.) (2003): 427-442.
- Ewers, Hanns Heinz. *La Mandrágora*. Madrid: Valdemar, 2005.
- Facio, Sara & D'Amico, Alicia. *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina*. Buenos Aires: Crisis, 1973.
- Fe, Marina (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. 1ª reimp., México: FCE, 2001.
- Feher, Michel (ed.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Tercera*. Madrid: Taurus, 1992.
- Femenías, María Luisa. «Armonía Somers: la difícil andadura de la obra», *Orbis Tertius*, 9, 2002-2003, pp. 141-160.
- Fernández, Pura & Ortega, Marie-Linda. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 2008.

- Fernández Molina, Antonio. «Alejandra Pizarnik. Mensajera de la luna», *Quimera*, 123, 1994, pp. 50-51.
- Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido. Poemas, Relatos, Miscelánea*. Buenos Aires: C.E.A.L, 1966.
- . *Manera De Una Psique Sin Cuerpo*. Barcelona: TusQuets, 2004.
- Ferrús Antón, Beatriz. *Discursos cautivos: vida, escritura, convento*. Valencia: Cuadernos de Filología-Anejos, 2004.
- . “Escribirse como mujer: autobiografía y género”, en *Actas del Congreso Internacional: Autobiografía en España (un balance)*. Madrid: Visor, 2004.
- . *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València [pdf], 2005.
- . *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.
- Ferrús Antón, Beatriz & Calafell Sala, Núria. *Cuerpos que cuentan. Vol I: Escribir con el cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *Historia de la locura en la época clásica I*. 4ª reimp. México / Madrid: FCE, 1997.
- . *Vigilar y castigar*. 11ª ed., Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona: Paidós, 1999a.
- . *Les Anormaux*. París, Seuil / Gallimard, 1999b.
- . *Historia de la locura en la época clásica II*. 5ª reimp. México / Madrid: FCE, 2000.
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. 5ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- . *Las palabras y las cosas*. 2ª reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2005a.
- . *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*. 2ª reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2005b.
- . *Historia de la sexualidad. 2 El uso de los placeres*. 2ª reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- . *Raymond Roussel*. 4ª ed., Buenos Aires: siglo XXI, 2007.
- Fraisse, Geneviève. *La diferencia de los sexos*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras*. México: FCE, 1994.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. 16ª ed., Barcelona: Ariel, 2006.
- Fuss, Diana. «Dentro / Fuera», en Carbonell, N. & Torras, M. (comps.) (1999): 113-124.
- Gandolfo, Elvio E. «Prólogo», en Somers, A. (2009): 7-11.

- García, C. & Reichardt, D. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- García Jordán, Pilar & Dalla-Corte Caballero, Gabriela. «Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los Estados nacionales», en Morant, I. *et al.* (ed. y coord.) (2006): 559-583.
- García Rey, José Manuel. «Armonía Somers: Sondeo intuitivo y visceral del mundo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 415, 1985, pp. 101-104.
- Girona Fibla, Nuria. «Mujeres que lloran, mujeres que fingen», en Mattalía, S. & Girona, N. (eds.) (2001): 123-133.
- . «Introducción», en Mistral, G. (2005): 15-69.
- . «Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 13, 2007, pp. 101-114.
- . «Ser de escritora, ser de escritura: Memorias de Juana Manuela Gorriti», en Fernández, P. & Ortega, M-L. (eds.) (2008): 309-324.
- . *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. México / París: Rilma 2 / ADEHL, 2008.
- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor, 2001.
- Gómez Paz, Julieta. *Cuatro actitudes poéticas*. Buenos Aires: Conjunta Eds., 1977.
- González Echevarría, R. & Pupo-Walter, E. (eds.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: El siglo XX*. Madrid: Gredos, 2006.
- Graziano, Frank. «La lujuria de ver: la proyección fantástica en “El acomodador” de Felisberto Hernández», *Revista Iberoamericana*, 160-161, 1992, pp. 1027-1039.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Gubar, Susan. «“La página en blanco” y los problemas de la creatividad femenina», en Fe, M. (coorda.) (2001): 175-203.
- Gusdorf, George. «Condiciones y límites de la autobiografía», en Loureiro A. G. (ed.) (1991): 9-18.
- Henric, Jacques. «Artaud trabajado por la china», en Sollers, Ph. (dir.) (1977): 183-220.
- Héritier-Augé, François. «El esperma y la sangre: en torno a algunas teorías sobre su génesis y sus relaciones», en Feher, Michel (ed.) (1992): 159-174.

- Hernández, Felisberto. *Nadie encendía las lámparas*. Ed. de Enriqueta Morillas. Madrid: Cátedra, 2000.
- Iglesia, Cristina. «Juana Manuela Gorriti: la escritora del destierro», en V.V.A.A. (1998): 235-253.
- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Barcelona: Paidós, 1998.
- . «La misteriosa», en *Espéculo de la otra mujer*. Barcelona: Akal, 2007, pp. 175-184.
- Jitrik, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del C.B.C, 1997.
- Kamenzain, Tamara. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- . *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Kaplan, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México: Era, 2001.
- Kettenmann, Andrea. *Kahlo*. Colonia: Taschen, 1999.
- Kofman, Sarah. *El enigma de la mujer*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Korembli, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Kottler, Jeffrey A. *El lenguaje de las lágrimas. El llanto como expresión de las emociones humanas*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*, París: Seuil, 1974.
- . «El sujeto en proceso», en Derrida, J. & Kristeva, J. (1975): 9-84. (También en Sollers, Ph. (dir.) (1977): 35-114.
- . *Semiótica II*. 2ª ed., Madrid: Fundamentos, 1981.
- . *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés Eds., 1991.
- . *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1997.
- . *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: FCE, 1999.
- . *Semiótica I*. 4ª ed., Madrid: Fundamentos, 2001a.
- . *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: EUDEBA, 2001b.
- . *Historias de amor*. 9ª ed., México: Siglo XXI, 2004a.
- . *Poderes de la perversión*. 5ª ed., México: Siglo XXI, 2004b.
- . *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y Fe*. 3ª ed., Barcelona: Gedisa, 2002.
- . *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005.
- Lacan, Jacques. «Del goce», en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun. 1972-1973*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 1981, pp. 9-19.

- . *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7: La ética del Psicoanálisis (1959-1960)*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Lange, Norah. *Obras completas I*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda., 2005.
- . *Obras completas II*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda., 2006.
- Lasarte, Francisco. «Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik», *Revista iberoamericana*, 125, 1983, pp. 867-877.
- Lauretis, Teresa de. «La tecnología del género», en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000, pp. 33-110.
- Le Breton, David. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- . *El silencio*. Madrid: sequitur, 2006.
- Legaz, M<sup>a</sup> Elena (coord.). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba: Alción, 2000.
- (comp.). *Cercanías (sobre literaturas del Mercosur)*. Córdoba: Ferreira Ed., 2004.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Lentini, Rosa. *Leyendo a Alejandra Pizarnik*. Tarragona: Igitur, 1999.
- Levero, Mario. *El discurso vacío*. Barcelona: DeBolsillo, 2009.
- Lispector, Clarice. *La araña*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- . *Para no olvidar*. Madrid: Siruela, 2007.
- . *Cuentos Completos*. Madrid: Siruela, 2008.
- Loureiro, Ángel (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos, Suplementos 29*, Barcelona, 1991.
- Ludmer, Josefina. «La novia (carta) robada (a Faulkner)», en Barrenechea, A. et al. (eds.) (1981): 55-76.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- Mailhe, Alejandra M. «Cuerpo fantástico e identidad de género en dos ficciones de Armonía Somers», *Serie monográfica*, 1, 1997, pp. 87-107.
- . «El cuerpo como espacio de subversión fantástica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers», *Mora*, 6, 2000, pp. 120-126.
- Malpartida, Juan. «Alejandra Pizarnik. Del jardín de Alicia al castillo de Kafka», *El Urogallo*, 1992, pp. 56-60.
- Mandolessi, Silvana. «La configuración de una identidad crítica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers», en Legaz, M<sup>a</sup>. E. (comp.) (2004): 133-143.

- Martín, Sarah. *Lenguaje, sujeto y conocimiento en la poesía argentina de la década del sesenta: Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik y Los juegos peligrosos de Olga Orozco*. Trabajo de investigación leído en la Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, 2005.
- Masiello, Francine. «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia», *Revista Iberoamericana* 132-133, 1985, pp. 807-822.
- . *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Mattalía, Sonia. «Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández o el cosmos convertido en un zapallo», en Morillas Ventura, E. (ed.) (1991): 251-264.
- . *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet, 2003.
- Mattalía, S. & Girona, N. (eds.). *Aun y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Excultura, 2001.
- Mistral, Gabriela. *Tala. Lagar*. Ed. de Núria Girona Fibla. 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2005.
- Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Moga, Eduardo. «Alejandra Pizarnik y Sophia de Mello: líricas en claroscuro», *Lateral*, 2000, p. 38.
- . «Hablar del silencio», *Lateral*, 2001, pp. 12-13.
- Molina, Enrique. «La hija del insomnio», *Cuadernos Hispanoamericanos*. Suplemento *Los Complementarios*, 5, 1990, pp. 5-6.
- Molloy, Sylvia. «Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje», *Sur*, 320, 1969, pp. 15-24.
- . «Sentido de ausencias», *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, pp. 483-488.
- . «Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo», *Filología*, 2, 1985, pp. 279-293.
- . «La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos», *Revista Iberoamericana*, 193, 2000, pp. 815-819.
- . *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. 1ª reimp., México: FCE, 2001.
- . «La narrativa autobiográfica», en González Echevarría, R. & Pupo-Walter, E. (eds.) (2006): 460-466.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda., 1994.

- Montoro Martínez, Noelia. «La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 2005, pp. 214-234.
- Morant, I. et al. (ed. y coord.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. III: Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Historia de las mujeres en España y América Latina. IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Moraña, Isabel & Olivera-Williams, María. Rosa (eds.). *El salto de Minerva. Intelectuales, género y estado en América Latina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Morillas Ventura, Enriqueta (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- . «Introducción», en Hernández, F. (2000): 11-72.
- Morel, Geneviève. *Ambigüedades sexuales. Sexuación y psicosis*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Muschiatti, Delfina. «Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor», *Nuevo Texto Crítico*, 4, 1989, pp. 79-102.
- . «Poesía y paisaje: exceso e infinito», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538, 1995, pp. 81-88.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Niebylski, Dianna C. «Patologías modernas: reflexiones sobre los poderes de la abyección en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers», en Moraña, I. & Olivera-Williams, M.R. (eds.) (2005): 253-268.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Ed., 1973.
- . *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*. 3ª reimp. Madrid: Alianza, 2000.
- . *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- . *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. 11ª reimp., Madrid: Alianza, 2008a.
- . *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. 9ª reimp., Madrid: Alianza, 2008b.
- Nuño, Ana. «Esperando a Alejandra», *La Vanguardia. Culturas*, 31 de diciembre de 2003, pp. 6-7.
- Ocampo, Victoria. *Testimonios*. Madrid: Revista de Occidente, 1935.
- . *Virginia Woolf en su diario*. Buenos Aires: Sur, s.a.

- . *Autobiografía*. Ed. de Francisco Ayala. Madrid: Alianza, 1991.
- Ocampo, Silvina. *Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1970.
- . «La cara», en Facio, S. & D'Amico, A. (eds.) (1973): 115-119.
- . *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: TusQuets, 1988.
- . *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé Eds., 2006.
- . *Cuentos Completos II*. Buenos Aires: Emecé Eds., 2007.
- . *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- Olivera-Williams, María Rosa. «Entre él y ella: J.C. Onetti y Armonía Somers desde sus cuentos», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 46, 1997, pp. 211-224.
- Orozco, Olga. «Viajera en la noche», *Testigo*, 2, 1966, pp. 71-73.
- . *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- . «Pavana para una infanta difunta», 11/22/2004. En <<http://www.pizarnik-online.com.ar/00/pizarnikorozco.htm>>
- Ostrov, Andrea. *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción, 2004.
- Palau i Fabre, Josep. *L'alquímia del bé i del mal. L'alchimie du bien et du mal*. Barcelona: Krtu, 2006.
- Parra, Jaime D. «Al amor de Alejandra Pizarnik», *Turia*, 55-56, 2001, pp. 7-21.
- Parra, Teresa de la. *Ifigenia*. Castellón: Los libros de Plon, 1980.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. 4ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . «El verbo desencarnado», en *El arco y la lira*. 2ª reimp., México: FCE, 2004, pp. 232-250.
- Perera San Martín, Nicasio. «Armonía Somers: una trayectoria ejemplar», en Cosse, R. (comp.) (1990): 17-37.
- Pérez de Medina, Elena. «Sobre Armonía Somers», en Jitrik, N. (comp.) (1997): 27-35.
- Perilli, Carmen. «Palabras preliminares», en Domínguez, N. & Perilli, C. (eds.) (1998): 9-12.
- Peri Rossi, Cristina. «Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 584-588.
- . *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2005.
- Picon Garfield, Evelyn. «La metaforización de la soledad en los cuentos de Armonía Somers», en Cosse, R. (comp.) (1990): 41-52.
- Piña, Cristina. «La palabra obscena», *Cuadernos Hispanoamericanos*. Suplemento *Los Complementarios*, 5, 1990, pp. 17-38.



- . *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, s.a.
- . *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. 1ª reimp., Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Plath, Sylvia. *Sóc vertical. Obra poética 1960-1963*. Trad.: Montserrat Abelló. Barcelona: Proa, 2006.
- Pleynet, Marcelin. *Lautréamont*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- . «La materia piensa (*El teatro y su doble*)», en Sollers, Ph. (dir.) (1977): 115-137.
- Porchia, Antonio. *Voces reunidas*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Montevideo: arca, s.a.
- . *La mitad del amor contada por seis mujeres*. 3ª ed. Montevideo: arca, 1969.
- . *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
- . «Felisberto Hernández. Su manera original de enfrentar al mundo», en García, C. & Reichardt, D. (eds.) (2003): 449-460.
- Requeni, Antonio. «Recuerdo de Alejandra Pizarnik», *Alba de América*, 6-7, 1986, pp. 205-214.
- Risso, Álvaro J. «Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)», en Cosse, R. (comp.) (1990): 247-299.
- Rodríguez-Villamil, Ana María. «Prólogo», en Somers, A. (s.a.): 3-9.
- . *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: puntosur eds., 1990.
- Roux, Jean-Paul. *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Barcelona: península, 1990.
- Russotto, Mágara. *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas: Monte Ávila Eds. Latinoamericana / CELARG, 1993.
- Salomé, Lou-Andreas. *El erotismo*. Palma de Mallorca: Hesperus, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- . *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Eds., 2005.
- . *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: siglo XXI Eds., 2007a.
- . *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007b.

- Scarpetta, Guy. «La dialéctica cambia de materia», en Sollers, Ph. (dir.) (1977): 221-254.
- Scott, Joan W. «El género: una categoría útil para el análisis histórico», en Amelang J. & Nash, M. (eds.) (1990): 23-56.
- . «La experiencia como prueba», en Carbonell, N. & Torras, M. (compas.) (1999): 77-112.
- Sexton, Anne. *El asesino y otros poemas*. Trads.: Jonio González y Jorge Ritter. Barcelona: Icaria, 1996.
- Shúa, Ana María. *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Smith, Sidonie. «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», en Loureiro, A (1991): 93-105.
- Sola, Graciela de. «Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina. (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 219, 1968, pp. 545-553.
- Soler, Colette. *Estudios sobre las psicosis*. Buenos Aires: Manantial, 1991.
- Sollers, Philippe (dir.). *Artaud*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- . *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos, 1978a.
- . *Sobre el materialismo (del atomismo a la dialéctica revolucionaria)*. Valencia: Pre-textos, 1978b.
- Soncini, Anna. «Alejandra Pizarnik: el tiempo de la noche y la experiencia poética», *Barcarola*, 1985, pp. 145-150.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. «Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía», en Carbonell, N. & Torras, M. (compas.) (1999): 265-290.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982.
- Strada, Graciela. *El desafío de la anorexia*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Suárez Rojas, Tina. «Alejandra Pizarnik: ¿la escritura o la vida?», *Espejo de paciencia*, 3, 1997, pp. 24-27.
- Toledano, Ruth. «La imagen de una belleza inaceptable», *El País. Babelia*, 918, 2009: 15.
- Torras, Meri. *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2003.

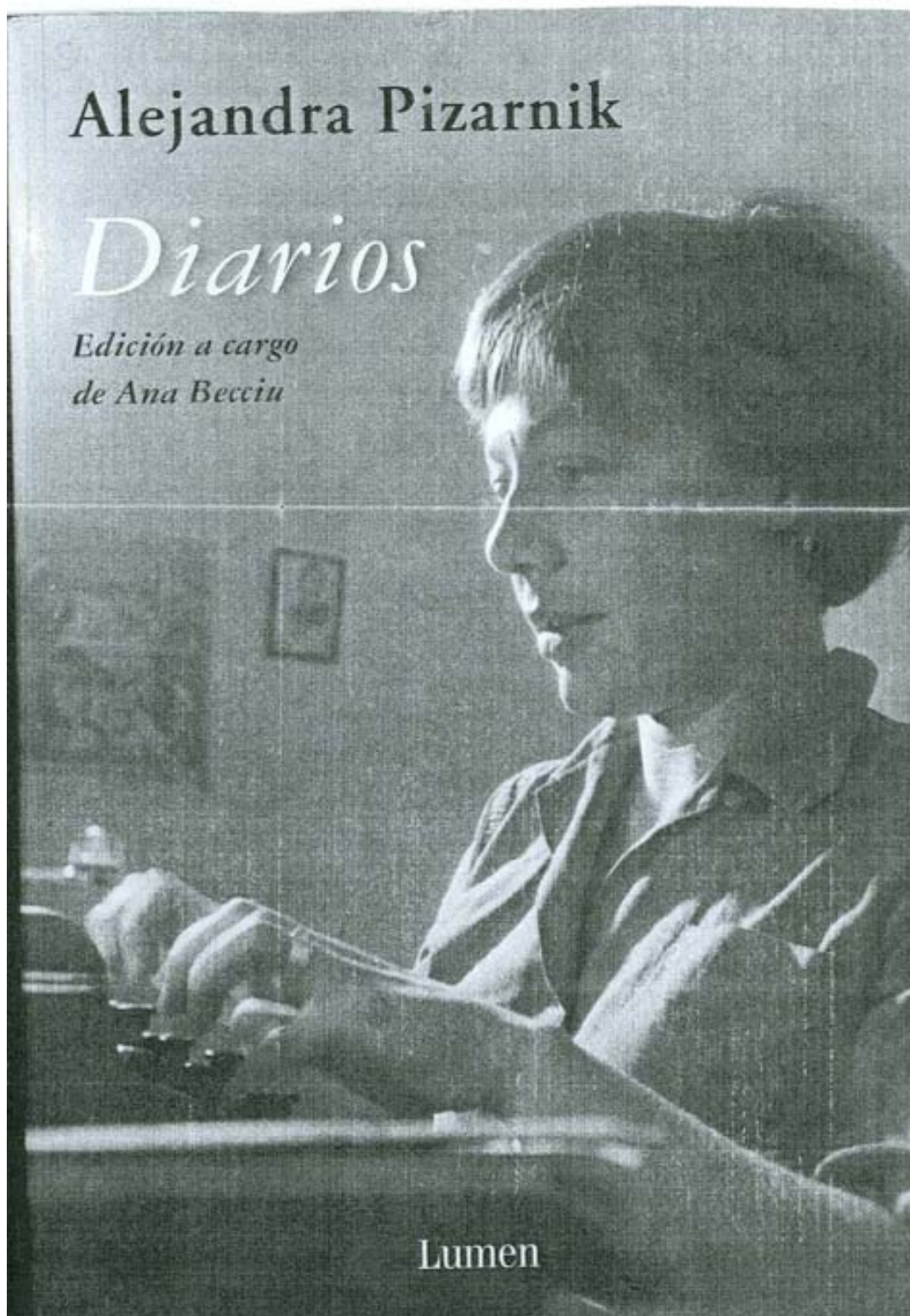
- . «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades *especuladas*. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2, 2007. 22/5/2007. En <[www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio)>
- . «Corte, confección y carne. Cuerpo y vestido en los relatos de Silvina Ocampo», en Ferrús Antón, B. & Calafell Sala, N. (eds.) (2008): 215-223.
- Tubert, Silvia. *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. 2ª ed., Buenos Aires: leviatán, s.a.
- . *Inventiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1992.
- Usandizaga, Aranzazu. *Amor y Literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona: PPU, 1993.
- V.V.A.A. *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Extra Alfaguara, 1998.
- VV. AA. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Valenzuela, Luisa. «La mala palabra», *Revista Iberoamericana* 132-133, 1985, pp. 489-491.
- . *Cuentos completos y uno más*. 3ª reimp. México: Alfaguara, 2008.
- Varo, Remedios. «Tríptico», en VV. AA. (1988): 8.
- Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo. El mundo como destino*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- Venti, Patricia. «Los Diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 26, 2004. 16/10/2006. En: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>>
- . *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Verani, Hugo J. «Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández», en Morillas Ventura, E. (ed.) (1991): 243-250.
- . «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario», *Revista Iberoamericana*, 160-161, 1992, pp. 777-805.
- . «La vanguardia y sus implicaciones», en González Echevarría, R. & Pupo-Walter, E. (eds.) (2006): 138-159.
- Vila-Matas, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

- . «La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik», *El País. Babelia*, 22/11/2004. En <<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b04.html>>
- Violi, Patrizia. «La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar», *Revista de occidente*, 68, 1987, pp. 87-96.
- Visca, Arturo Sergio. «Un mundo narrativo fantasmagórico y real», en Cosse, R. (comp.) (1990): 11-15.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Weigel, Sigrid. «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», en Gisela Ecker (comp.) (1986): 69-98.
- Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ed. de Leonard Woolf. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2003.
- . *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Zanetta, M<sup>a</sup> Alejandra. *La otra cara de la vanguardia. Estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*. New Cork / Notario: The Edwin Mellen Press, 2006.
- Zanetti, Susana. «Literatura y enfermedad en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers», en Jitrik, N. (comp.) (1997): 37-46.
- . «La dorada garra de la lectura. *Solo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers», en *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosarios: Beatriz Viterbo Eda., 2002, pp. 417-444.
- . «El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers», *Orbis Tertius*, 9, 2002-2003, pp. 125-140.

## VII. APÉNDICE FOTOGRÁFICO

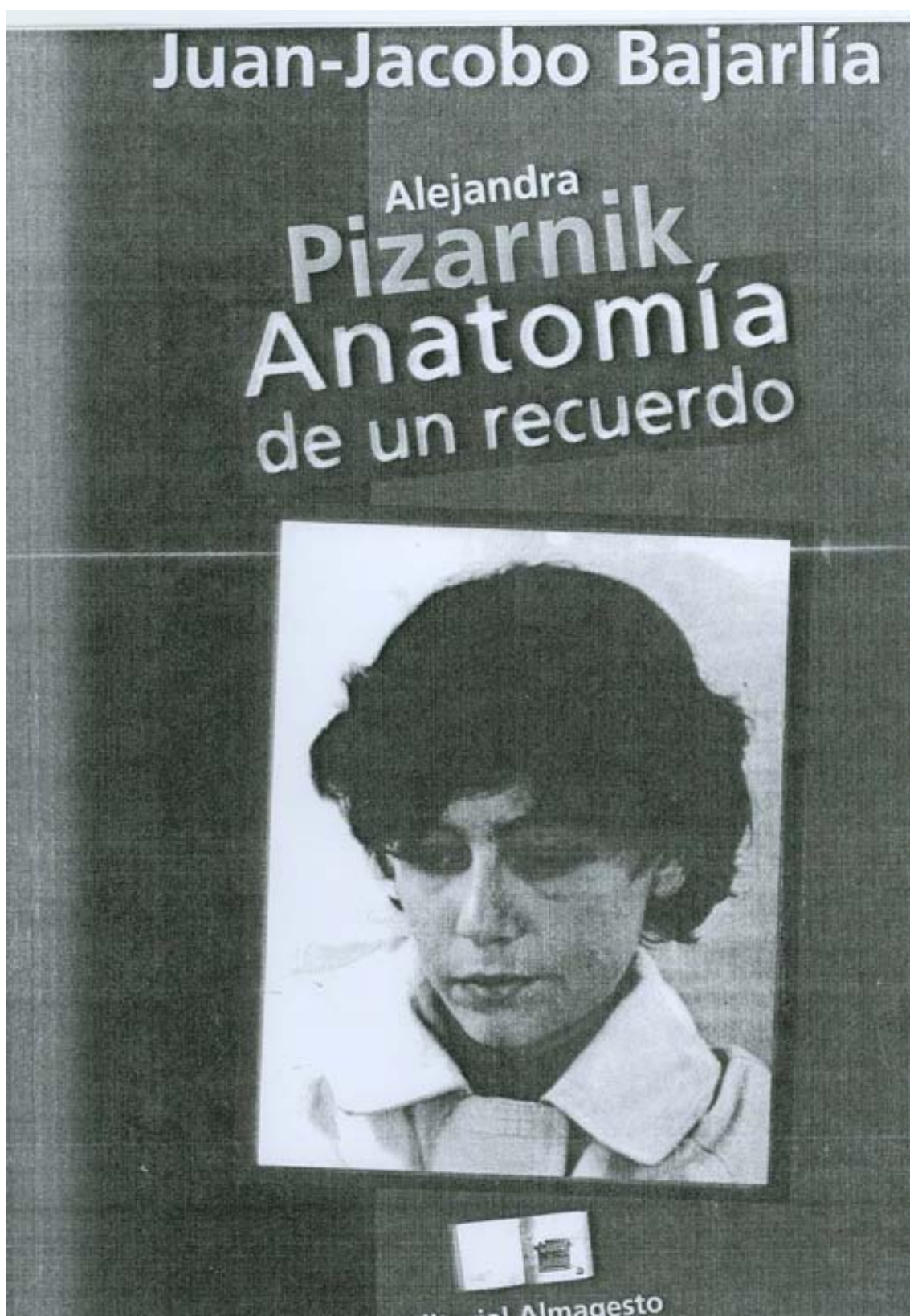


Tina Suárez Rojas, «Alejandra Pizarnik: ¿la escritura o la vida?»



Portada de los *Diarios*, edición de Ana Becciu



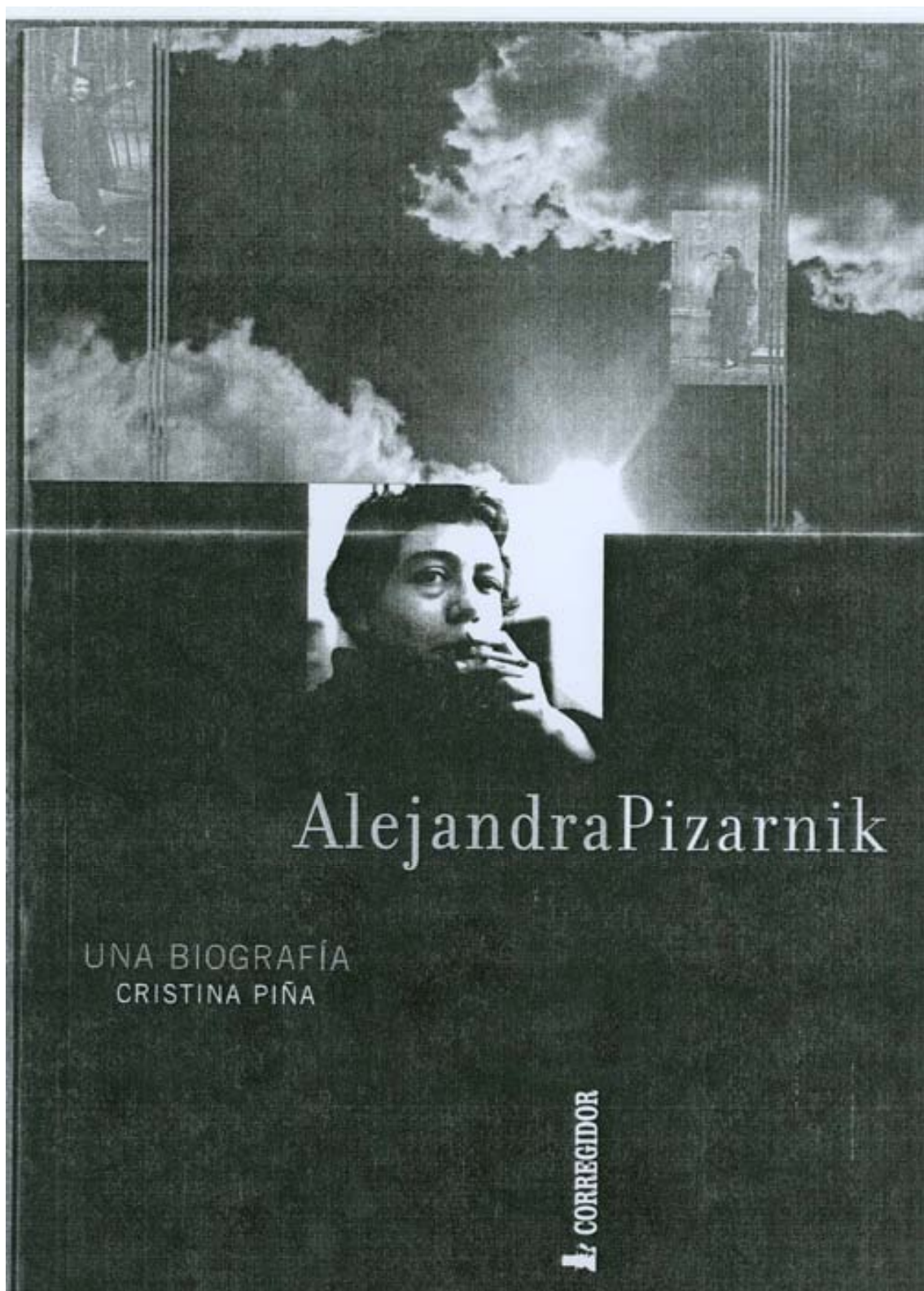


Portada de *Alejandra Pizarnik, anatomía de un recuerdo*, de Juan-Jacobo Bajarlía

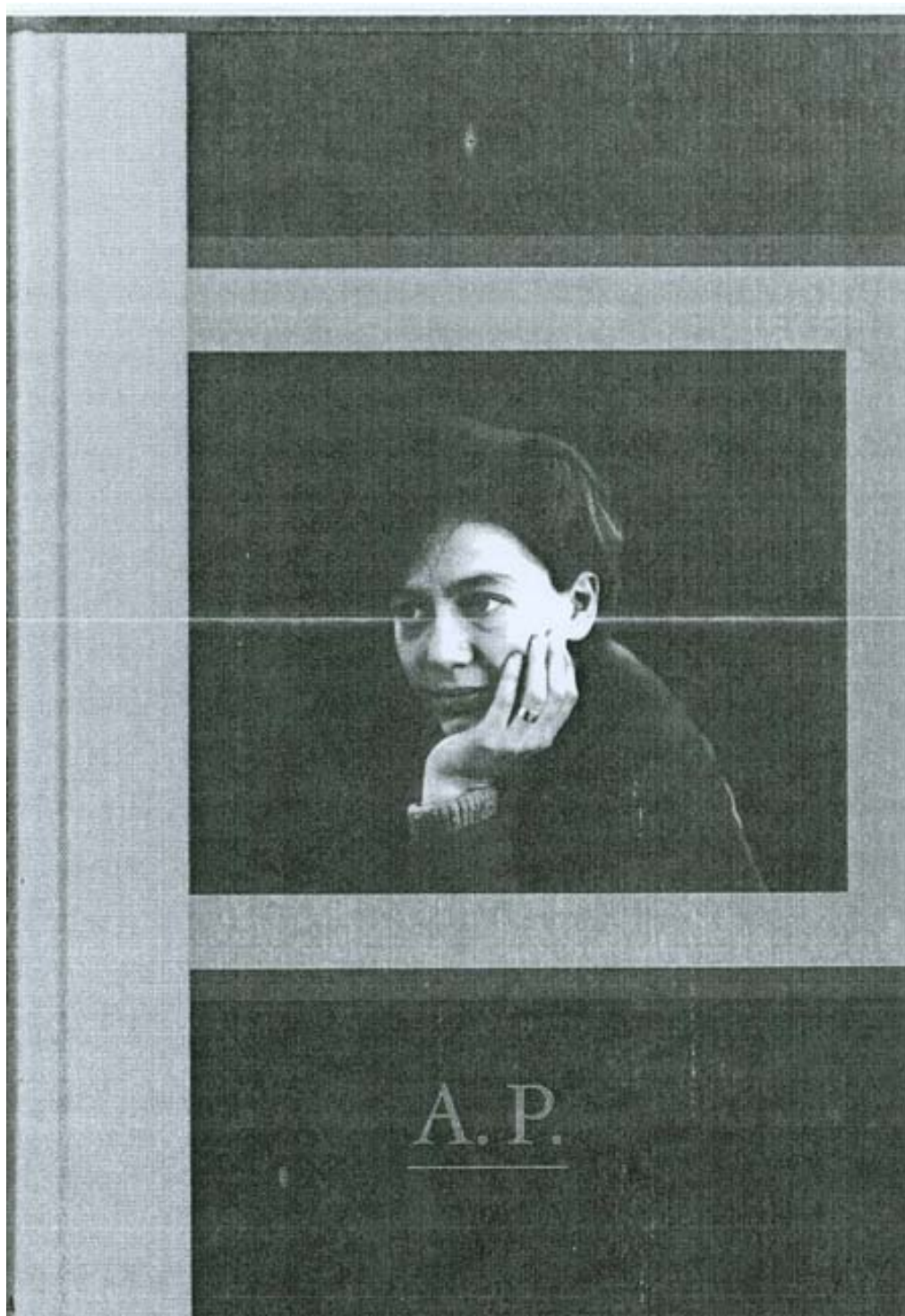


Portada de *Todas las que ella era*, de Bernardo Ezequiel Korembliit





Portada de *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, de Cristina Piña



Portada de *Alejandra Pizarnik*, de César Aira



Portada de *Semblanza*, de Frank Graziano





Álvaro Abós, «Alejandra Pizarnik hacia el mito»



Ana Becciu, «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor»



Frida Kahlo, «Recuerdo» o «El corazón»



Remedios Varo, «Bordando el manto terrestre»





Fotografía oficial de Armonía Somers, tomada en 1970





Fotografía que acompaña el texto de Silvina Ocampo, «La cara»

## INDICE

<b>I. EL PODER DE LA ESCRITURA</b>	<b>4</b>
<b>II. EX-CENTRISMOS TEXTUALES</b>	<b>10</b>
<b>2.1.- «El sujeto en proceso». Primer apunte kristeviano</b>	<b>10</b>
<b>2.2.- Pliegue sobre pliegue: la re-vuelta del sujeto</b>	<b>17</b>
<b>2.3.- Desde la otra orilla: el devenir de una escritura ex-céntrica</b>	<b>24</b>
<b>2.4.- «En mi comienzo está mi fin»: la (bio)tanatografía como fundamento de escritura</b>	<b>30</b>
<b>2.5.- Usos y abusos del yo: el discurso autobiográfico en Argentina</b>	<b>37</b>
<b>2.5.1.- Primeros ejemplos</b>	<b>39</b>
<b>2.5.2.- De las partes del todo...</b>	<b>41</b>
<b>2.5.2.1. Lo íntimo: <i>el diario de Juana Manuela Gorriti</i></b>	<b>42</b>
<b>2.5.2.2. La Autobiografía de <i>Victoria Ocampo</i></b>	<b>46</b>
<b>2.5.2.3. <i>Los Cuadernos de infancia de Norah</i></b>	

<i>Lange</i>	50
2.5.3.- ... y de sus extremidades	54
2.6. Hacia una poética del palimpsesto: el caso uruguayo	62
2.6.1.- Sobre «riesgosas invenciones literarias»	67
2.6.1.1. <i>Aquí y más allá: la trasgresión experiencial en Felisberto Hernández</i>	69
2.6.1.2. <i>La curvatura del círculo: Sylvia Lago y la crispación del lenguaje</i>	73
<b>III. (EX)-TIMIDADES AL DESCUBIERTO: EL DIARIO Y LA CARTA COMO LENGUAJES DE LO DESCONOCIDO</b>	78
3.1.- El pre-texto: del nombre propio como borde paradójico	78
3.2.- Lecturas para-textuales: Alejandra Pizarnik y Armonía Somers sobre el papel	88
3.2.1. <i>Un acercamiento al personaje alejandrino</i>	94
3.2.2. <i>¿Quién teme a Armonía Somers?</i>	103
3.3.- Lecturas inter-textuales: «todas en ella»	109
3.3.1. <i>Lo que está detrás de la voz</i>	111
3.3.2. <i>Los pliegues del tejido</i>	118

**3. 4.- La conjura de la intimidad: el diario y la carta  
como lenguajes de lo extimo 127**

**3.4.1. *El diario pizarnikiano: un ejemplo  
de confesionalidad* 129**

**3.4.2. *Las cartas somersianas: «la transmisión  
de un latido»* 135**

**IV. UNA GENEALOGÍA DE LO MALDITO:  
ANTONIN ARTAUD, ISSIDORE DUCASSE  
Y LA CONSTRUCCIÓN POLIÉDRICA DE  
UN CUERPO 139**

**4.1.- Una lectura simbiótica: Alejandra Pizarnik  
desde Antonin Artaud 139**

**4.2.- Y el cuerpo se hizo verbo: Antonin Artaud  
en sus textos 148**

**4.3.- Un encuentro (no) fortuito: Isidore Ducasse /  
Lautréamont / Maldoror 159**

**4.4.- Una lectura al bies: Armonía Somers  
desde Armonía Somers 172**

**V. ESE LUGAR DE EXTRAÑEZA  
TERCERA: EL DEVENIR DEL CUERPO**

<b>FEMENINO</b>	<b>178</b>
<b>5.1.- Un proyecto desestabilizador: la <i>performance</i> del género</b>	<b>178</b>
<b>5.2.- Ser mujer, materia escrita y escriturable</b>	<b>187</b>
<b>5.3.- Una entre un millón: hacia un nuevo sujeto corporal</b>	<b>192</b>
<b>5.3.1.- La transfiguración poética del cuerpo: pautas para una erotización</b>	<b>197</b>
<b>5.3.1.1. <i>Pauta primera: el despertar del ser andrógino</i></b>	<b>199</b>
<b>5.3.1.2. <i>Pauta segunda: la maternal desnudez del ser</i></b>	<b>205</b>
<b>5.3.1.3. <i>Pauta tercera: el (re)vestimiento erótico del ser</i></b>	<b>213</b>
<b>5.3.2.- El «agujero sin fondo»: pautas para un misticismo</b>	<b>218</b>
<b>5.3.2.1. <i>Pauta primera: «en busca de la cosa en sí»</i></b>	<b>224</b>
<b>5.3.2.2. <i>Pauta segunda: «la muerte amorosa»</i></b>	<b>228</b>
<b>5.3.2.3. <i>Pauta tercera: la transmutación alquímica del cuerpo</i></b>	<b>232</b>

## **VI. FICCIONES DE SUPLENCIA: UNA SEMÁNTICA DEL CUERPO**



<b>VII. «UN SABER DEL AGUJERO»</b>	<b>299</b>
<b>7.1.- Un saber del sujeto</b>	<b>300</b>
<b>7.2.- Un saber del cuerpo</b>	<b>305</b>
<b>VIII. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>310</b>
<b>IX. APÉNDICE FOTOGRÁFICO</b>	<b>332</b>





*Todo lo que se calla y no se escribe  
late, entre letra y letra, en el papel en blanco.*

Circe Maia