



---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Calafell Sala, Núria; Ferrús Antón, Beatriz. *Sujeto, cuerpo y lenguaje : los Diarios de Alejandra Pizarnik*. 2007.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44927>

under the terms of the license

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**SUJETO, CUERPO Y LENGUAJE: LOS *DIARIOS* DE  
ALEJANDRA PIZARNIK**

**Núria Calafell Sala**

**Trabajo de investigación dirigido por Beatriz Ferrús Antón  
Doctorado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Septiembre de 2007**

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 Maya.

*[Q]uiero leer aquello que, sin embargo, no está escrito,* Maurice Blanchot: *El espacio literario*

## INDICE

<b>I. EL PODER DE LA ESCRITURA</b>	<b>1</b>
<b>II. DIARIO DE ESCRITORA O RELATO DE VIDA</b>	
<b>2.1.- «El sujeto en proceso». Apunte kristeviano</b>	<b>6</b>
<b>2.2.- «En mi comienzo está mi fin»: de la autobiografía a la (bio)tanatografía como modelo escritural</b>	<b>13</b>
<b>2.3.- La autobiografía en Hispanoamérica: el caso argentino</b>	<b>17</b>
<b>2.3.1. <i>Lo íntimo: el diario de Juana Manuela Gorriti</i></b>	<b>21</b>
<b>2.3.2. <i>La Autobiografía de Victoria Ocampo</i></b>	<b>25</b>
<b>2.3.3. <i>Los Cuadernos de infancia de Norah Lange</i></b>	<b>31</b>
<b>2.4.- El diario como problema autobiográfico</b>	<b>36</b>
<b>2.4.1. <i>El valor de un nombre</i></b>	<b>41</b>
<b>2.4.2. <i>La recepción de los Diarios de Lumen: ajustes y desajustes interpretativos</i></b>	<b>44</b>
<b>2.4.3. <i>Figuraciones literarias</i></b>	<b>48</b>
<b>2.4.4. <i>Figuraciones legendarias</i></b>	<b>56</b>
<b>III. «SI HABLO TANTO DE MI CUERPO Y SI TANTO MEDITO EN ÉL ES PORQUE NO HAY NADA MÁS». MODELOS PARA UNA CORPORALIDAD</b>	
<b>3.1.- Una lectura simbiótica: Alejandra Pizarnik desde Antonin Artaud</b>	<b>63</b>
<b>3.2.- Y el cuerpo se hizo verbo: Antonin Artaud en sus textos</b>	<b>71</b>
<b>3.3.- Ser mujer, materia escrita y escriturable</b>	<b>82</b>
<b>3.4.- Hacia un nuevo sujeto corporal: pautas para una</b>	

## IV. EL CUERPO ES UN MAPA DE METÁFORAS

<b>4.1.- Puntos de partida</b>	<b>96</b>
<b>4.2.- Sobre el lenguaje del cuerpo: estrategias (femeninas)</b>	
<b>de reivindicación</b>	<b>97</b>
<b>4.2.1. <i>Un rostro, cuatro sentidos</i></b>	<b>99</b>
<b>4.2.1.1. «La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos»</b>	<b>103</b>
<b>4.2.1.2. A la búsqueda del silencio, «única tentación y la más alta promesa»</b>	<b>108</b>
<b>4.2.1.2.1. <i>Imágenes de un sujeto silencioso</i></b>	<b>110</b>
<b>4.2.1.2.2. <i>Un problema musical</i></b>	<b>117</b>
<b>4.2.1.3. Transgredir la prohibición, traspasar fronteras: el sexo como travesía</b>	<b>121</b>
<b>4.2.1.4. Beber, comer, desear</b>	<b>126</b>
<b>4.2.1.4.1. <i>La insatisfacción de la sed, la expresión de la carencia</i></b>	<b>130</b>
<b>4.2.1.4.2. <i>Comer vómitos, sublimar la abyección</i></b>	<b>134</b>
<b>4.2.2. <i>Flujos transgresores</i></b>	<b>136</b>
<b>4.2.2.1. La peligrosidad de la sangre: hacia una poética del sacrificio</b>	<b>139</b>
<b>4.2.2.2. «Sufrir en forma pura, sufrir por sufrir»: el lenguaje de las lágrimas</b>	<b>145</b>

<b>V. «UN SABER DEL AGUJERO»</b>	<b>149</b>
<b>5.1.- ¿Quién habla? De la desaparición del hombre a la recuperación                 del sujeto corporal</b>	<b>150</b>
<b>5.2.- Pensar el cuerpo: hacia una escritura material</b>	<b>158</b>
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>164</b>
<b>VII. APÉNDICE FOTOGRÁFICO</b>	<b>177</b>

## I. EL PODER DE LA ESCRITURA

*Inventar es un parto, se crea en el dolor y con el dolor; la esterilidad es el pánico mayor; quien crea se acerca a los arcanos y desata un fenómeno cuyas manifestaciones son inimaginables, o crear es un acto de alegría, dar a luz lo que se lleva adentro individual y colectivamente; es vencer a la muerte, es ganarle una partida a todo lo perecedero. Crear es morir un poco –nunca más volveré a escribir este poema- y es vivir más que nunca –fijar en signos de comunicación un mensaje que el tiempo podrá transformar, pero no ya destruir-, Cristina Peri-Rossi: «Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte»*

Hay algo en esta cita-homenaje de la escritora uruguaya que siempre me ha fascinado, pues equiparar la escritura a un parto doloroso no sólo activa la lógica del lugar común sino que desvela una verdad insoslayable: en el campo del trabajo escritural un estrecho lazo une el cuerpo al lenguaje, la herida a la letra. Con una intuición que sorprende la huella de la lectura amiga, Cristina Peri-Rossi adelanta algunas de las cuestiones que permean este trabajo.

Escribir es abandonarse a la palabra pero también, y sobre todo, es sobrevivir a través de ella. ¿Qué significa esto? 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. Así, ¿es posible esbozar una lectura literaria de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik? Es más: ¿son sus anotaciones extrapolables a una interpretación crítica?

Un artículo temprano de Roland Barthes permite aventurar una respuesta afirmativa. En «De la obra al texto» (1971), el crítico francés establece una sutil pero fundamental distinción entre ambas nociones<sup>1</sup>, en un intento por mostrar la ausencia de la literatura que había afirmado en el célebre ensayo *El grado cero de la escritura* (2005: 15). Mientras la primera queda supeditada al orden de un discurso y a la

---

<sup>1</sup> Una distinción parecida es la que realizó Maurice Blanchot (2004) entre el libro y 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.

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 trasgresión, un movimiento continuo a raíz del cual se hace inclasificable, paradójico<sup>2</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, 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, de una producción del signo que diseminará<sup>3</sup> sus distintos significados: «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» (Barthes, 2002: 77).

En este sentido, ya no basta con preguntarle acerca de su paternidad o de su funcionamiento –tarea que ha asumido gran parte de la teoría autobiográfica-, sino que es necesario ir más allá e inscribirse en él para continuarlo, prolongarlo o reproducirlo. El texto se convierte en la máxima expresión de un juego de presencias y ausencias que registran el estallido de las nociones de sentido y de autor/lector; su función se desmarca del circuito del mercado –al que está destinado la obra- y se sitúa en el ámbito de un goce y de una práctica de lectura que debe anular la distancia que la separa de la escritura. Sea literario o no, a su alrededor –dirá poco después en su librito *El placer del texto-* conviene construir una estética del placer que permita el despertar del «grano de

---

<sup>2</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.

<sup>3</sup> Véase Derrida, 2007: 428-549. Frente a la idea sausseaureana 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 manifiesta repartido en una sucesión de significantes.

la voz», esto es, de «una mezcla erótica de timbre y de lenguaje»<sup>4</sup> que introduzca un dinamismo y, muy especialmente, una corporalidad. Por eso el texto puede y debe ser equiparado a un tejido, pues ambos reproducen la idea de un trabajo en proceso dentro del cual se diluye el sujeto y todo lo que éste representa.

La escritura pizarnikiana afronta constantemente la problemática del texto desde una tensión del sujeto con la página en blanco y con los límites del lenguaje. Por eso pienso que los *Diarrios* –como podrían serlo la poesía, el teatro o las narraciones en prosa que fue publicando a lo largo de los años–, constituyen un interesante corpus desde el cual releer no sólo el vínculo entre el sujeto y la palabra sino también, y sobre todo, la relación del sujeto consigo mismo, en su calidad de escritora y de mujer.

El análisis de uno de los artículos más potentes de la historia de la teoría literaria 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. De este modo, pienso, será más fácil entender algunas de las dificultades que presupone Alejandra Pizarnik como autora, como persona y como personaje.

El primer capítulo, «Diario de escritora o relato de vida» partirá de aquí para recorrer los siempre difíciles caminos de la autobiografía en Hispanoamérica y, más concretamente en la Argentina. Con ejemplos que protagonizan tanto las reivindicaciones de una voz masculina deseosa de agradar como los modos de resistencia que una voz femenina articula para dejarse ver, todos ellos configurarán una lectura paralela desde la cual enfrentar la singularidad de los cuadernos pizarnikianos.

En «“Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más”. Modelos para una corporalidad» el proceso de lectura se ampliará con la revisión de una de las figuras capitales del siglo XX: Antonin Artaud. El reclamo de una escritura material que haga emergir el cuerpo del escritor y del lenguaje serán, al respecto, muy importantes para delimitar los contornos de lo que me parece un gesto sintomático: la figuración pizarnikiana de un cuerpo andrógino y de una escritura fragmentaria y desgarrada.

Entre un lenguaje *hecho* cuerpo y un lenguaje *del* cuerpo, el capítulo siguiente, «El cuerpo es un mapa de metáforas», dibujará una cartografía del cuerpo pizarnikiano

---

<sup>4</sup> De mi traducción. El original dice así: «le grain de la voix», «un mixte érotique de timbre et de langage» (Barthes, 1973: 88).

partiendo de una definición discursiva del variado conjunto metafórico que se observa en él: desde la proyección de un rostro místico hasta la simbolización de una abyección, pasando por la alucinación de una mirada estrábica, de un silencio absoluto y de un sexo trasgresor, todas estas historias nos mostrarán la importancia de un cuerpo que deviene superficie de posicionamiento artístico y cultural, al tiempo que genera los primeros pasos para una resistencia.

Por lo que respecta al quinto capítulo, «Un saber del agujero», recogerá las conclusiones diseminadas a lo largo de las páginas anteriores y tratará de responder con detalle a las dos preguntas que adelantaba al principio de esta introducción: quién habla y cómo lo hace. Desde aquí, se retomarán las nociones de subjetividad y materialidad que ayudan a una mejor comprensión de algunas de las tradiciones que aquí se reivindican: la de la (bio)tanatografía, de un lado, y la de la escritura de mujeres en América Latina, del otro.

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 Alejandra Pizarnik es un buen modelo de cómo la complejidad de estas cuestiones –por ejemplo, la inutilidad de los dualismos hombre/mujer, cuerpo/alma, naturaleza/cultura– supone una llamada continua a su relectura. Además, conviene recordar que este estudio se sitúa en un momento en que las teorías sobre lo autobiográfico y los límites del cuerpo/corpus han sido revisadas en el marco de la teoría post-estructural.

«Inventar es un parto, se crea en el dolor y con el dolor», escribía Cristina Peri-Rossi. 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 personas que han sabido acompañarme y aconsejarme. Por todo ello, quisiera dedicar este ensayo a todas aquellas personas sin las cuales no sería el mismo.

A Beatriz Ferrús, por su confianza extraordinaria en mis capacidades, espero tender un puente infinito de lecturas recíprocas.

A Nuria Girona, mi *otra* gran revelación en estos últimos años de aprendizaje, por enseñarme que la escritura puede ser un precioso juego corporal.

A Meri Torras, por guiarme en las siempre dificultosas selecciones y ponerme en contacto con la necesaria realidad.

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

A ellas les debo la confianza y el amor por la literatura latinoamericana escrita por mujeres.

A Mónica y Ana María, por su fe ciega en mí.

A Oriol, por sus dotes de interlocutor improvisado.

Y, sobre todo, a mis filólogas: Lídia, Sonia, Laura, Pat y Roser.

Para todas ellas, un poema de una autora todavía por descubrir:

*Al igual que el perro toma la cara de su dueño  
en miserable o grand geste  
casi nunca en la exactitud  
nos iremos pareciendo a nuestros mitos*

Juana Bignozzi, *Regreso a la patria* (1989)

## II. DIARIO DE ESCRITORA O RELATO DE VIDA

*El acontecimiento, ínfimo, no existe más que a través de su repercusión, enorme: Diario de mis repercusiones (de mis heridas, de mis alegrías, de mis interpretaciones, de mis razones, de mis veleidades): ¿quién comprendería algo en él? Sólo el Otro podría escribir mi novela,* Roland Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso*

### 2.1.- «El sujeto en proceso». 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>5</sup> a propósito del 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*, desdoblando así la noción de texto en

---

<sup>5</sup> Aun siendo un artículo muy importante, base del que intentaré desbrozar en las páginas siguientes, sólo 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 explícitamente– 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.

feno-texto y geno-texto (superficie y fondo, estructura significada y productividad significante) (Kristeva, 1981: 97-98).

A pesar de apoyarse en la lengua y el signo, 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 (geno-texto). Habrá que preguntarse, pues, 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 apartada 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 construidos 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 hablaron 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>6</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, pues, la representación de una *cora*<sup>7</sup>, siendo ésta entendida desde un punto de vista platónico como «un receptáculo móvil de mezcla, de 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; en consecuencia, 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>8</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>9</sup> (Kristeva,

---

<sup>6</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 estudio del signo y de la significación, sean replanteadas y superadas gracias a la aparición de la significancia como objeto de estudio.

<sup>7</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 huella como tachadura de todo origen y de toda presencia. 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 la misma Kristeva coincide con la crítica de su colega a la negación platónica del ritmo democrítico inherente a la *cora*.

<sup>8</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 nutriente y maternal» (Kristeva, 2002: 18; la última cursiva es mía).

<sup>9</sup> La cita es de la misma Klein.

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>10</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 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

---

<sup>10</sup> Para comprender mejor el significado de este concepto en relación con el materialismo hegeliano puede consultarse uno de los artículos anteriores de la misma Kristeva, titulado «Matière, sens, dialectique» (resumido en Asensi, 2006: 417-421). Asimismo, léase también el capítulo «“Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más”. Modelos para una corporalidad», donde se analiza la noción desde la perspectiva de uno de sus compañeros de *Tel Quel*, Philippe Sollers.

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- y 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- 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>11</sup> y revelan que la «“experiencia de los límites”»<sup>12</sup> (Kristeva, 1975: 22) del sujeto sólo 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 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).

Este estudio tratará de enlazar estas consideraciones con la obra de Alejandra Pizarnik, teniendo en cuenta el frágil vínculo que mantuvo con una realidad a la que siempre vio y experimentó como ajena y desconocida, pero teniendo presente también que lo que pudo haberla unido a ella fue la puesta en escena de una subjetividad y una corporalidad en constante tensión. La aportación kristeviana respecto a la problemática de la escritura convertirá su artículo en un referente para comprender la compleja relación entre el sujeto y un texto en el que se manifiesta y se diluye a partes iguales.

---

<sup>11</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>12</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 restricción 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).

## **2.2.- «En mi comienzo está mi fin»<sup>13</sup>: de la autobiografía a la (bio)tanatografía como modelo escritural**

(...) «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 sólo saben hablar de sí mismas porque carecen de un espacio exterior en el que poder desenvolverse como individuos. Su lugar, 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 reproducción 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 su lectura otra, aquella que aún admitiendo el destino de autorreflexión y descubrimiento que se esconde tras la escritura femenina, observa cierto componente de revuelta y subversión. 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?

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 lo largo de los siglos y 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 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 por la cultura y la sociedad, 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).

---

<sup>13</sup> Tomo la expresión de Victoria Ocampo (1991: 20).

Como en su momento apuntó Paul de Man, el problema de la autobiografía tiene que ver con una 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>14</sup>, el crítico propondrá 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 tropológico.

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

---

<sup>14</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» [*l'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 lector 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 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.

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 sólo 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 indecidible 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 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 sólo 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, sólo 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 sólo 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» (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 su desaparición. No es de extrañar, pues, que uno de sus más tempranos deseos sea redactar una novela autobiográfica «pero escrita en tercera persona» (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: «[I]ugar de la singularidad irremplazable y del referencial único, el *punctum* irradia y, he aquí lo más sorprendente,

se presta a la metonimia»<sup>15</sup>, es decir, certifica el rastro del otro que se expresa y signa en el lugar del uno y ante el uno<sup>16</sup>, motivando así una prosopopeya que no sólo 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, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí» (344); en otras palabras: decir *yo* es excluir la muerte en la escritura y, paradójicamente, dar entrada a la vida en el lenguaje –y, en mayor medida, en la literatura.

### 2.3.- La autobiografía en Hispanoamérica: el caso argentino

*(...) 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

---

<sup>15</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>16</sup> Profundizaré en ello más adelante, al tratar el problema de Alejandra Pizarnik como nombre propio y como firma.

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 supedite 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.

Según Sylvia Molloy, esto explicaría por qué la literatura autobiográfica en Latinoamérica siempre ha existido como modo de escritura y no así 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» (2001: 12). De acuerdo con ella, 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. 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 *aparte*.

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 vinculado 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 postura política o el 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>17</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 élite en los acontecimientos que afectan al yo (Prieto, 1982: 20-22).

Deudor de todos ellos y al mismo tiempo individualizado, Sarmiento salta a la palestra literaria en 1843 con la publicación de un opúsculo titulado *Mi defensa*. El texto, surgido a raíz de una 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>18</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. 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 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. 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. Sólo Lucio Victorio Mansilla con *Mis memorias* (1904)

<sup>17</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>18</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.

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 socio-económica 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 sólo 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.

A su lado, Juana Manuela Gorriti y Victoria Ocampo<sup>19</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 con el cual empecé este apartado 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 recolocar lo privado en la esfera de lo público, darle ese espacio que le pertenece y al que las tres, de una forma u otra, se han resistido, en un intento por desviarse de la fuerte tensión a la que se vieron sometidas: entre su individualidad y la sociedad, entre su cuerpo y su imagen.

«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 posteridad Alejandra Pizarnik- suscriben tal declaración de intenciones.

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

*No hay americano que no conozca la leyenda doméstica de esta mujer extraordinaria,*  
Luis Desteffanis<sup>20</sup>

---

<sup>19</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).

<sup>20</sup> La cita, no obstante, procede del artículo de Cristina Iglesia, «Juana Manuela Gorriti: la escritora del destierro» (1998: 235-253).

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 sólo 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 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>21</sup>– favorecerá el desarrollo de nuevos códigos interpretativos desde los cuales enfrentar el diálogo con el afuera<sup>22</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

---

<sup>21</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>22</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.

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 –*Sueños y realidades* (1865)-, 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 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>23</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 oido amigo, gratas ó dolorosas memorias» (126)<sup>24</sup>.

Si el Yo se hace insoportable es porque denota una unidad imposible, del mismo modo que 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» (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» (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.

<sup>23</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).

<sup>24</sup> Para la elaboración de este corpus me he servido de unas fotocopias facilitadas por la profesora Nuria Girona Fibla en el marco de unas sesiones de Doctorado en la UAB (2006). Sólo señalaré el número de página correspondiente.

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» (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 reunen para discutir y juzgar, aprobar y rechazar todo cuanto en el día se produce en ciencias y letras» (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 patronato maternal de esa era ingrata de la vida» (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<sup>25</sup>.

El diario propiamente dicho arranca con un gran salto temporal y 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 –puntúa-, tan enferma, que me es preciso hacer un

---

<sup>25</sup> No creo que la elipsis temporal y espacial que se produce a continuación sea gratuita: es este *afuera* el que crea y recrea alrededor de la escritora una aura de leyenda doméstica –por retomar aquí las palabras de Luis Destefanis, pronunciadas en 1866-, según la cual habría dos hijos naturales, varias relaciones extramatrimoniales y algún intento de vestirse de hombre a lo George Sand. Omisión, desde la escritura, todo un periodo es rebelarse contra estas voces, haciéndolas callar y negando así la realidad implícita en cada una de ellas.

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»<sup>26</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» (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: «[...] 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» (131).

El deslizamiento hacia la Juana Manuela Gorriti escritora es prácticamente total: 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» (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.

### 2.3.2. *La Autobiografía de Victoria Ocampo*<sup>27</sup>

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

<sup>26</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» (132).

<sup>27</sup> Dadas las limitaciones de este trabajo, me centraré únicamente en esta selección siendo muy consciente de los vacíos que ello conlleva.

En los albores del siglo XX se produce el ingreso definitivo de la mujer en el campo social e intelectual latinoamericano. 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.

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>28</sup> a pesar de que por sus planteamientos, rupturas y aportaciones se presentan más cercanas a los movimientos de vanguardia emergente, concluye:

(...) 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

---

<sup>28</sup> Un ejemplo de la dificultad del marbete 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 “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.

estratificación se convierte en estrategia de resistencia y de reivindicación. Desde aquí, Sonia Mattalía propondrá una nueva división:

las *señoritas discolas* –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. A pesar de que en este caso la mujer es sometida a una polarización extrema, no sucede lo mismo 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 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» (2000: 15). Recuérdese el caso comentado de Juana Manuela Gorriti y añádasele el de Alfonsina Storni y su suicidio, el de Delmira Agustini y el asesinato a manos de su marido, o el de Gabriela Mistral y su androginia. Más de treinta años después, la personalidad de Alejandra Pizarnik y su vida atormentada continuará funcionando bajo estos parámetros interpretativos. La cita reproducida al inicio de este apartado, así como el hecho de que todavía hoy existan ediciones como la de los *Diarios* de esta última demuestra hasta qué punto no se han superado estas cuestiones.

Francine Masiello (1997: 192) entiende que todo esto es producto de una nación en vías de consolidación, a raíz de lo cual «las mujeres se convirtieron en el lugar discursivo que marcaba una serie de contradicciones sociales». Y advierte cómo este cambio había de afectar a la consideración de un cuerpo que, si bien es tenido como un objeto enfermo al que continuamente es necesario ocultar y depurar, acaba manifestándose como una difícil encrucijada en la que se representa «una sociedad incómoda consigo misma» y, sobre todo, «un lugar para los impulsos híbridos que eludían el control de aquellos que estaban en el poder».

En este contexto, una de las escrituras más significativas y explícitas es la de Victoria Ocampo. Como ya indicó Beatriz Sarlo (1988: 86), su *Autobiografía* contiene 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. No hay que olvidar que, en tanto que deudora de una escritura de la élite cultural enfrentada a la opinión externa, sus textos fueron pensados desde una perspectiva documentalista:

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, pues, de una confesión íntima y privada –como pretendió Francisco Ayala con su comentario-, sino de una revelación científica y pública<sup>29</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)<sup>30</sup>.

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

<sup>29</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.

<sup>30</sup> Teniendo en cuenta la definición foucaultiana de confesionalidad –cf. «El diario como problema autobiográfico»-, creo que el uso y abuso que hace de esta palabra y sus derivados no es ninguna casualidad.

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 escena) que la sociedad intentaba reprimir y de la cual su cuerpo era el signo más visible» (2001: 98)<sup>31</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>32</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>33</sup>; del otro, experimenta un sentimiento de humillación y de

<sup>31</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>32</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>33</sup> Me parece bastante significativo que en el primer capítulo del libro, recordando su participación en los oficios eclesiásticos, 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).

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 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 en simple 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>34</sup>. La narradora percibe esta paradoja y continuamente la reclama: no se trata de 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, 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 introducido a un juego de semblantes del que sabe que es imposible escapar.

### 2.3.3. *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 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 autofiguración 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

---

<sup>34</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 enterece. La inteligencia duda, se rebela, desdeña, niega» (1991: 116).

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>35</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>36</sup> aquellos 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>37</sup>, el recurso a la mirada consiente un último juego con el

---

<sup>35</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>36</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).

<sup>37</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

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 “discourseadora”» (2006: 765)

Son múltiples los ejemplos que impregnán 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 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 autentificar una imagen de niña –y posteriormente de mujer- que

---

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.

le viene impuesta desde el afuera<sup>38</sup>, se revuelve sobre sí y realiza una ficción de la ficción primera («ser niña» primero, y «ser mujer» después).

En relación a esto, se comprende cómo a lo largo de los *Cuadernos de infancia* se abraza una lógica del disfraz indecisa y oscilante. 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 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

---

<sup>38</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).

grito» (2005: 406). Este mismo grito que más adelante vuelve a soltar -una vez más ocultada bajo un chambergo 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.

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.

Así pues, 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.

Desde aquí, pienso que los textos pizarnikianos que me propongo analizar a continuación no escapan de esta herencia, aunque en ciertos momentos la superan. Como aconteció con Juana Manuela Gorriti, su obra se vio empañada por la importancia dada a una biografía tormentosa, por lo que el pacto de lectura literaria de sus textos pronto fue desviado hacia una autentificación del binomio arte-vida que complica, todavía hoy, la publicación de algunos de sus escritos menos conocidos, entre ellos sus cuadernos personales. La crítica, que aceptó sin más la caída del denominativo yiddish de su nombre Flora Alejandra Pizarnik, favoreció un empobrecimiento interpretativo que es necesario deshacer.

## 2.4.- El diario como problema autobiográfico

*¿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 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 tres modelos recogidos en este capítulo, sólo el primero de ellos proponía 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!» (37)- y el rechazo -«Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela» (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» (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 deseó es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima (243; la fecha: 1962)

La escritora juega con el significado de lo íntimo como lo más interior –del mismo modo que hace Julia Kristeva en el epígrafe que abre este apartado-, 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 (94; el subrayado es mío)

Varias son las cuestiones que adelanta: por un lado, la relación de intertextualidad entre poesía y *Diarrios*, 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! (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 sólo puede acceder por medio de un trabajo constante

y doloroso con la escritura. 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 irremediablemente 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 protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria» (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 íntimo es como considero que hay que entender las posteriores referencias de la argentina a la escritura del cuaderno como posibilidad de continuidad: «El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad» (232), anota en 1962; y al año siguiente repite: «Esas notas han de corroborar mi continuidad y mi *obediencia*» (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» (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» (460).

En las acertadas palabras del francés:

(...) escribimos para salvar la escritura, para salvar nuestra vida mediante la escritura, para salvar nuestro pequeño yo [...] o para salvar nuestro gran yo aireándolo, y entonces escribimos para no perdernos en la pobreza de los días o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perdernos en esa experiencia que es el arte, la exigencia sin límite del arte (2005: 222)

#### 2.4.1. *El valor de un nombre*

*alejandra alejandra*

*debajo estoy yo*

*alejandra,*

Alejandra Pizarnik: «Sólo un nombre»

Nuria Girona<sup>39</sup> plantea la elección del pseudónimo como un acto de olvido y de creación: «se borra un nombre para trazar otro en su lugar y en el pasaje de uno a otro se abandona una designación que significa una familia, un registro civil, una marca de origen territorial, y se abre un linaje por el cual el nuevo nombre escape de la contingencia» (2005: 15). 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 la figura de Alejandra Pizarnik se hace necesaria.

En el paso de Flora Alejandra Pizarnik a Alejandra Pizarnik<sup>40</sup> que se observa tras la publicación de su segundo libro de poesías no hay que ver únicamente la marca de un capricho de adolescencia<sup>41</sup>, sino la inscripción a una estrategia de construcción de

<sup>39</sup> Debo este apartado a la lectura de su introducción a la poesía mistraliana.

<sup>40</sup> Según Juan-Jacobo Bajarlía, él habría sido el primero en sugerirle el cambio, ya en el primer libro. 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>41</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 a 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* –escribe la crítica argentina–, 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

una identidad que deambula por los territorios limítrofes de su ser público y privado, situándose siempre en un intermedio, en una posición ambigua donde el ser y el parecer se confunden, y donde el cuerpo y el sujeto adquieren la categoría de bordes. El nombre, en este sentido, es aquello que une y separa, que construye y destruye a un mismo tiempo. Cuando la autora apuesta por el simple juego de nombre y apellido pretende tachar un mundo que abarca lo familiar y genealógico<sup>42</sup>, pero con la contradicción de estar creando uno nuevo: Alejandra Pizarnik no sólo conserva el vínculo con el apellido paterno sino que activa toda una mitología de resonancias rusas que la conecta con sus raíces. 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.

Con respecto al problema de lo autobiográfico, creo que este gesto es reinterpretable desde la perspectiva de lo que Jacques Derrida denominó «el problema del borde paradójico», y que él mismo definió como «la línea [incierta] 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>43</sup>. Colocar bajo una misma firma la autora, el personaje y la persona, postular una coincidencia entre el remitente y su destinatario –a pesar de que en múltiples ocasiones dice escribir para lograr la estima de los demás, la articulación de estos textos pasa previamente por el filtro de su mirada, aunque ésta se perciba desdoblada: «Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea)» (30), anota en una fecha muy temprana. La similitud entre el nombre propuesto y el suyo, en este contexto, no es casual- 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.

Es en este sentido que, más adelante, a otra de las preguntas planteadas en la mesa redonda que conforma *L'oreille de l'autre*, el filósofo francés retoma la cuestión de la firma nietzscheana, y la concibe como el trazo de una diferencia y de una

---

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).

<sup>42</sup> Flora es el nombre de resonancias judías que sus padres 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 ofrece una muestra en su *Correspondencia Pizarnik* (1998: 87-91): en ellas siempre aparece el nombre de Bumita-Buma, sobrenombre iddish de Flora.

<sup>43</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 transcendentalité, d'une empiricité, ou dans son oeuvre une empiricité de quelque chose qui n'est pas empirique, cette ligne même devient inverte» (Derrida, 1982: 63).

identidad escrita por el otro. Y he aquí el apunte importante: no se trata de entender este otro como una alteridad empírica, sino de pensarla como una estructura epítáfica - «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>44</sup>.

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. Sólo aceptando esta premisa es posible comprender por qué Alejandra Pizarnik puede ser Alejandra a secas, Alexandra, Alex, Sacha, una simple A., o los ya comentados Buma y Bumita: como demuestran las ediciones de su epistolario (Pizarnik, 1998; y Pizarnik, 2003b), el salto de uno a otro depende casi siempre del grado de intimidad que establece con sus interlocutores<sup>45</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 Alejandra Pizarnik, pues, la afectará a ella y a su enmascaramiento, subvirtiendo los pormenores de una individualidad en continuo proceso de cambio y simulacro: el vacío que generará el poder (re)constructivo del sujeto la 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

<sup>44</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 posthumément 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 abréger 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 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>45</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» (181).

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. 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 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.

#### **2.4.2. La recepción de los *Diarios de Lumen*: ajustes y desajustes interpretativos**

*Los otros, siempre nos aceptan mutilados, jamás con la totalidad de nuestros vicios y virtudes, Alejandra Pizarnik: Diarios*

Toda la escritura de Alejandra Pizarnik 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 el 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» (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» (325).

Lo que me interesa analizar es cómo se consigue el efecto de lo autobiográfico en un texto que, por su naturaleza, se inscribe en el género pero que, al haber sido publicado póstumamente y sin el consentimiento real de la autora, ha provocado una serie de reacciones que invitan a reflexionar sobre las estrategias que conlleva toda figuración y toda impostación de una voz, de un rostro y de un cuerpo.

Algunas voces críticas han puesto en entredicho el valor positivo que una edición como la que publicó Lumen en el 2003 pueda tener<sup>46</sup>. Ana Nuño, por ejemplo,

---

<sup>46</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

se pregunta: «¿qué agrega a la comprensión de su obra y del «personaje alejandrino»?<sup>47</sup>

Es difícil decirlo, ya que estamos ante una edición censurada» (2003: 7). 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

---

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

<sup>47</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 cinceló 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 modifco 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» (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 (232-233); en la segunda para dejar constancia de que el fragmento procede de ellos (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>48</sup>. Como comenta Patricia Venti (2004): «La mutilación de un corpus diarístico puede hacerse, pero ello a condición de anunciar y explicar los criterios de selección con claridad en el prólogo»<sup>49</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», 2004), 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 autora, como sus comentarios hirientes de personas de su entorno –un ejemplo: el recordado por Nora

---

<sup>48</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>49</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).

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 «mecenazgo», 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 segregar en un «Diario» lo personal y privado de lo público (o publicable) y literario?» (2003: 7), debemos responder que no es posible<sup>50</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? 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» (95).

---

<sup>50</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» (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.

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*» (345)<sup>51</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).

#### 2.4.3. Figuraciones literarias

(...) 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 «Borges y yo» el narrador, desdoblado en personaje, proponía una reinterpretación de su subjetividad a partir del supuesto de que todo yo es textual y literario. Asimismo, Victoria Ocampo y Norah Lange 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

<sup>51</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.

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» (200). Afirmar que la vida es literatura, darle a ésta el valor de una existencia y presentarla como el lugar de una identidad supone reivindicar el sentido textual de toda escritura y, más concretamente, del ejercicio autobiográfico.

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 Aldo Pellegrini y representados por Oliverio Girondo; 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*.

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.

La presente edición de los *Diarios* abunda en este tipo de situaciones, probablemente porque, recordando a Nora Catelli, el único interés 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 sólo 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 sólo 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 parámetros» 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>52</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>53</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>54</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 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

---

<sup>52</sup> Para un resumen detallado de la cuestión de la intertextualidad a la que me referiré a continuación, consultese Ferrús, 2007: 29-34.

<sup>53</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>54</sup> La cita procede de otro de sus artículos de esta época (1966-1967), titulado «El texto cerrado».

abundantes ejemplos de ambos grammas, con dos añadidos<sup>55</sup>: por un lado, la autofagia manifestada a lo largo de toda su escritura, y que hace que ideas como la siguiente<sup>56</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>57</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:

*Cuando 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.*

*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,*

---

<sup>55</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» (443).

<sup>56</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>57</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.

*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. (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. (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. (238) (...)

Son las 12 de la noche. Lo repito. Qué importa recomenzar antiguos hábitos nocivos si el dolor es el mismo, hoy que en 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. (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 conciencia [sic] de que uno posee una voluntad y que es capaz de actuar. Sí, esto es, dicho de un modo maravilloso» (25); o como en este otro de Kafka: «¿Qué has hecho del don del sexo?» (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» (455)-, o bien reappropriándose de ellos –«Soy yo y todas las que fui, como diría Michaux» (132); y más adelante: «Leí Les Mémories 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?»* (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>58</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» (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>59</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.

Ahora bien, no sólo en este sentido me interesa destacar estas lecturas. 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 de vida.

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>58</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>59</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» (340).

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>60</sup> como posibilidad de dibujar un mundo poblado de seres conectados a través de una mirada creadora<sup>61</sup> que permita al sujeto poético volver a un estado anterior de la palabra y del ser<sup>62</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 desaforadamente 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» (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» (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>63</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 a los cuarenta años

<sup>60</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>61</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» (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>62</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>63</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).

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» (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» (28)- y sumándole la tensa relación entre el pensamiento –inmóvil- y la palabra que Antonin Artaud<sup>64</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 no sólo pretende cubrir la inexistencia de un yo absoluto –idea ésta que se repite en múltiples ocasiones: «el yo no existe» (286), o: «hay un lugar en mi llamado yo que es el lugar en que nada sucede» (323)-, sino poner en evidencia la dualidad de su condición de sujeto y objeto.

En segundo lugar, la esquizofrenia<sup>65</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» (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» (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 sólo 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.

#### **2.4.4. Figuraciones legendarias**

*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»

---

<sup>64</sup> A él me referiré por extenso más adelante, pues creo que su lectura favoreció el desarrollo de un sujeto corporal específico.

<sup>65</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.

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

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 (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>66</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» (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 pronto dibuja 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 sólo ella lo autentifica.

En los últimos veinte 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, han emprendido un necesario ejercicio de depuración, subrayando aquellos aspectos olvidados por el borrado inicial y

<sup>66</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 Gustavo Zuluaga (Pizarnik, 1987) o de Piña (Pizarnik, 1990 y Pizarnik, 1999).

proponiendo una recuperación de su escritura en simbiosis compleja y contradictoria con su biografía. Ambos 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>67</sup>-, escindirán su persona<sup>68</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 capítulo releyéndolos 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 todo en determinados círculos académicos y literarios de Argentina y de EUA (2001: 19)

Este último será el que potenciará y repetirá hasta la saciedad una serie de lugares comunes, de entre los cuales destaco especialmente 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, insistente, un tipo de discurso de características

---

<sup>67</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>68</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 Bajarúa sus textos y preparaba con ansiedad la aparición de su primer libro» (2005: 51-52).

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 naufraga 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 todos los artículos «personales» -los llamo así por falta de mejor nombre, para diferenciarlos de aquellos que obedecen a un objetivo analítico-, de antes y de después de 1972 –la distinción me parece muy acertada, pero no en este caso-, 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, sólo 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 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).

Por lo que se refiere a la recuperación de una Alejandra Pizarnik-niña, en ella se cifra –ya lo comenté- 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 paternal –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>69</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

<sup>69</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).

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 insopportable 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 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 evocaciones 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 Alejandra Pizarnik, 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 trasmitir al lector el terror y la ternura que llevaba adentro» (Peri-Rossi, 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>70</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

<sup>70</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.

de «su sedienta voz de desterrada» (1966: 71) no es más que un preludio 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, 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 se convierte, paradójicamente, en una suspensión y un empobrecimiento de las significaciones<sup>71</sup>. De qué manera, si no, explicar coincidencias como las de Bernardo Ezequiel Korenblit – 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» (Korenblit, 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» (Korenblit, 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)

---

<sup>71</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.

Y ya por último: «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» (Koremblit, 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).

### **III. «SI HABLO TANTO DE MI CUERPO Y SI TANTO MEDITO EN ÉL ES PORQUE NO HAY NADA MÁS»<sup>72</sup>. MODELOS PARA UNA CORPORALIDAD**

*Existen gritos intelectuales, gritos que provienen de la sutileza de las médulas. Eso es lo que yo llamo la Carne. Yo no separo mi pensamiento de mi vida. En cada una de las vibraciones de mi lengua vuelvo a hacer todos los caminos del pensamiento en mi carne,* Antonin Artaud: «Posición de la carne»

#### **3.1.- 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>73</sup> contacto con las obras del francés: «He hojeado las

---

<sup>72</sup> Tomo la cita de Alejandra Pizarnik, 2003a: 223.

<sup>73</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

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» (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>74</sup>, en definitiva, a los problemas de tartamudez y de respiración<sup>75</sup>, todas ellas nos hablan de un tejido intertextual en vías de desarrollo.

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*» (383; el subrayado es mío)<sup>76</sup>. No se trata simplemente de

---

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>74</sup> Poco tiempo después, concretamente en 1961, la argentina anota: «Pero cómo hacer real mi monólogo obsesional, cómo transmutar en palabras este deseo de ser» (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>75</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 Opéra, sentí de súbito que no quería y casi me tiro al suelo y me convulsione para decirlo, para decírselo a todo el mundo. No quería con una furia sin paralelo. Por eso no me distendí, no traté de mejorar mi 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» (207).

<sup>76</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

compartir sensaciones, estados o emociones, sino de que todas ellas forman un conjunto de heridas que cartografián 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» (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”» (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>77</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>78</sup>. 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 *periodo blanco* de Artaud –escribe- es su extraordinaria necesidad de encarnación mientras que en el *periodo negro* hay una perfecta

---

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» (158-159).

<sup>77</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>78</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 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.

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>79</sup>. Retomando el juego espejular 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» sólo 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 este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar [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>80</sup> es, ante todo, una barra, una frágil o potente línea que separa lo

<sup>79</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)» (50).

<sup>80</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» (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

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 –advierte– sino de arder en el lenguaje» (335), esto es, de despojarlo del constreñimiento al que lo somete la palabra impura, abstracta y ambigua<sup>81</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» (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» (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

---

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» (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» (338).

<sup>81</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» (186), «(Imposibilidad de describir concretamente lo que me atormenta)» (188). Sólo un año después, repite: «El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto» (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» (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).

personales de 1968<sup>82</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.» (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 (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» (456)<sup>83</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>84</sup>, libro escrito «para aclarar lo indecible» (464); pero es 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» (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?» (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,

<sup>82</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>83</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» (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>84</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», leído en el III Seminario internacional del grupo de investigación Escritoras y Escrituras, el 22 de noviembre de 2006.

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>85</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 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 corroen: 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

<sup>85</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.

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):

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 (171)<sup>86</sup>

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>87</sup>. El deseo de recuperar el canto como oposición a esta pérdida sólo 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» (335), escribirá más tarde, pues, como Artaud, en ella jamás tendrá cabida una obra separada de la vida<sup>88</sup>, ni una vida separada del cuerpo, ni un cuerpo separado del movimiento.

---

<sup>86</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» (170-171). Más allá de la crítica a la creciente socialización de la literatura –a la que se habían 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>87</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).

<sup>88</sup> Así lo explica el francés nada más empezar *El ombligo de los límbos*: «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

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 (cf. «Figuraciones literarias»), 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, 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.

### **3.2.- 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*

---

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).

*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. 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 sólo 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>89</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):

---

<sup>89</sup> En relación a esto, se quejará de «[I]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.

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, presente y podrá reconocer cuando haya aprendido a nombrarlas (Artaud, 2006: 56; el subrayado es mío)

*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>90</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

---

<sup>90</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 redive 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, sobreinvestidos 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.

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 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>91</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>92</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:

---

<sup>91</sup> En cierta manera el planteamiento artaudiano de la puesta en escena equivale a la relectura pizarnikiana de la página en blanco (cf. más adelante, «Un problema musical»). 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>92</sup> Y se podría añadir, junto con Jacques Henric, «más físico, concreto, dinámico, no unificante, no totalizador, polivoco, *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.

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)

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>93</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

---

<sup>93</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).

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. No es de extrañar, pues, que en «La puesta en escena y la metafísica» concluya:

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>94</sup>. En primer lugar, el lenguaje será desplazado hacia su significante: «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 crimen, sus obsesiones eróticas su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la

---

<sup>94</sup> Comentará 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.

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 *crueldad*: «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>95</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>96</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 imprescindibilidad conlleva, más que nunca, recobrar el aspecto conductor 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 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*

<sup>95</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 qué 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» (400).

<sup>96</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)

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>97</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>98</sup>. Cuando, en uno de los 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. Sólo del contacto de ambas partes será posible revelar la materia y desenmascarar la dialéctica que la vincula estrechamente al

<sup>97</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 drammaturgia, 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>98</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 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).

espíritu: «La materia –comenta en *Heliogábal o el anarquista coronado*– sólo existe “por” el espíritu, y el espíritu sólo “en” la materia» (Artaud, 2006: 57). Ella no sólo 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>99</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, pues el cuerpo, para verse, debe ser pensado» (1978a: 105). Verlo y pensar lo, 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

---

<sup>99</sup> Para ésta, puede consultarse «“El sujeto en proceso”. 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).

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» (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>100</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 estar me yo y mi deseo de ti, pero buscarte entre frases peligrosas, de manera de encontrarte con tus brazos que me esperan» (271)-, el mismo afán por «materializar algunas palabras» (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» (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» (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

---

<sup>100</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.

significativa frase: «Aun mis instantes de éxtasis poético se refieren al cuerpo» (283-284)<sup>101</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.

No obstante, algo distinto determinará también su gesto para que pueda ser reinterpretado, desde una perspectiva feminista, como la inscripción a un linaje de lenguajes que describen el cuerpo como materia *genérica* –concerniente al género- de posicionamiento cultural, social e histórico. Propongo un comienzo: las escrituras de Victoria Ocampo y Norah Lange anteriormente analizadas; y un final: la mirada sesgada que la enfrenta al colectivo «mujeres» de la Argentina de las décadas del cincuenta y del sesenta. Sobre este último punto girarán los siguientes apartados.

### 3.3.- Ser mujer, materia escrita y escriturable

*(...) 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 subjetividad femenina. Su distinción entre el Edipo prima –primer Edipo freudiano que

---

<sup>101</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.

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.

No obstante, la vivencia de una bisexualidad psíquica –pues no sólo se identifica con la madre sino que desea lo mismo que ella, el pene/falo paterno que posibilita la maternidad- puede transformarse en un drama cuando se inscribe sobre su propia carne, y ésta se retuerce, se rompe y se histeriza, 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.

En el extremo que une y separa lo psíquico de lo corporal es donde tiene lugar la denominada mascarada de la feminidad, puesto que, como apunta Sonia Mattalía:

La 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 (2003, 75)

Mascarada que traba una identidad limítrofe, paradójica y excepcional –pues traza el recorrido de una excepción y de un borde- *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 del goce. Por otro lado, 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.

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 desentrañar sus condiciones de posibilidad<sup>102</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 marcado 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.

En este punto, se retoma la noción de *mujer* para colectivizarla, contextualizarla en un aparato histórico y situarla en un entramado en el que interactúa con modalidades raciales, étnicas, de clase y de región. Judith Butler (1999: 30) cree que sólo 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 también como una categoría dotada de género.

---

<sup>102</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 encuñó 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 preformativa, 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 entorno a la articulación de una conciencia del sujeto subalterno de Gayatri Chakravorty Spivak. No obstante, dados los intereses de este capítulo, aquí sólo me centraré en la primera.

Ahora bien, más allá de estas conjeturas lo que me interesa retener es esta idea de relieve, de espacio, de superficie *sobre la cual* –y sigo aquí el resaltado propuesto por la norteamericana– 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). Si se acepta que el lenguaje es performativo<sup>103</sup> y autorreferencial, y que su sola formulación bombardea la barra que separa el decir del hacer, es acertado pensar que el sexo –el cuerpo sexuado–, como el género, no sólo es aquello que antecede al lenguaje sino su efecto. A partir de aquí, al enfrentarnos a la pregunta: ¿qué cosa es escribible?, podemos cambiar la *cosa* por el *cuerpo sexuado*, avanzar un poco más y responder: el cuerpo es materia escribible, pues él mismo es el resultado de un proceso de materialización que, en palabras de Judith Butler, «se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia» (2005: 28).

Según esto, el cuerpo es un texto edificado sobre una base liminar y ambivalente por el que atraviesan 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, se puede concluir diciendo que sexualidad y textualidad tejen un *continuum* en el que se cruzan y entrelazan para no desatarse jamás.

Por todo ello, volviendo a la teoría del semblante y pensando el sexo, el género y el cuerpo como retóricas, se puede concluir que no hay más feminidad que 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 reappropriación 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

---

<sup>103</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 pre establecer cuerpos, subjetividades e identidades. La deuda con Michel Foucault es, al respecto, evidente.

rescribirse, supone aceptar también la importancia de la mirada –la suya y la del otro– como elemento articulador.

Una vez más, remonto hacia la cuestión autobiográfica y recupero una de las tesis esbozadas por Sonia Mattalía en su estudio ya citado:

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 sólo 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)

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. No es de extrañar, pues, que a lo largo de sus cuadernos Alejandra Pizarnik no logre escapar a un sentimiento de sexualidad conflictiva, ni que decida grabar en él las señas de una doble disputa. En primer 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 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. Mi 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 (58)

En segundo 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» (62). En este sentido, pienso que la suma de la lectura de Judith Butler y de Philippe Sollers, de lo que éste complementa –y muchas veces suplementa– a la teoría de aquélla, me permitirá ofrecer una visión mucho más compleja y

enriquecedora de lo que unas líneas más arriba he propuesto denominar el nuevo sujeto corporal.

### **3.4.- Hacia un nuevo sujeto corporal: pautas para una androginización**

*¿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>104</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 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 camisón 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

<sup>104</sup> Lo que no obstante 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).

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 renuncias 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» (141)<sup>105</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. Par mí ya no existen –si es que alguna vez existieron– esas cuestiones. Ni rebeldía ni aceptación. Nada<sup>106</sup>.

No obstante, me gustaría casarme, por el solo hecho de experimentar un estado tan famoso (154)

En una evolución que recuerda el caso de Norah Lange, su mirada se transforma para delinejar 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,

---

<sup>105</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>106</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 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?

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» (163).

Una vida excepcional, es decir, un cuerpo excepcional. Porque si algo se individualizará en estas páginas es el Cuerpo, territorio 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 trascendencia para la constitución de un lenguaje *del* cuerpo que, al mismo tiempo, facilite la proyección de un lenguaje *hecho* cuerpo. Asimismo, en la distancia temporal que media entre uno y otro es donde pienso que es posible establecer, a un nivel teórico, la misma distancia entre Judith Butler y Philippe Sollers.

En 1955, cuando Alejandra Pizarnik todavía es una joven en formación, escribe un extenso fragmento de reivindicación individual. Enfrentada una vez más 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 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 (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 clara» (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 «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 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 **fuerza 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 las palabras de Alejandra Pizarnik: «Basta un cuerpo a quien tocar y que me toque. ¡Mi sangre galopa! ¡Ah! Deseo fervientemente. Me disuelvo en deseos eróticos» (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 igualmente 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 lanzado a la búsqueda de una continuidad sólo 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<sup>107</sup>, 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 arrebata y corrompe y hay algo más que un fluir en vano, en vilo, en la última ternura, trivial, intencionada [*ilegible*] brevísimamente, 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

---

<sup>107</sup> «Cuando el autobús se puso en marcha asistí asombrada a la apertura de mi rostro que le sonreía hermosamente» (194); «Quiero decir: voy por la calle mirando el sol recién nacido y las pequeñas nubes sobre el reloj de Sint-Germain-des-Prés y doblo, el cuerpo dobla una esquina (nada más simple)» (201).

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 acomes, me humedeces, me avientas, me [*ilegible*],  
me alucinas, me entreibres, me  
santificas, me bautizas (361-362)

Antes he dicho que es un *único* fragmento. Ahora afirmo que es un fragmento *único*, sólo 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 ataña 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>108</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» (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» (202); «Todo sucede entre la cintura y la garganta (en lo interior, siempre en lo interior)» (205); o incluso: «Coordinación. Ritmo. Modo de caminar, de hablar. Desencuentro, las piernas, las

---

<sup>108</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).

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» (347)<sup>109</sup>. Y junto a este, la posibilidad de reterritorializarlo en los márgenes de una androginización.

Como ya comenté unas páginas más arriba, hay una distancia evidente entre este extenso fragmento de 1964 y el primero de los aquí citados, de 1955. No sólo por los nueve años que transcurren entre ellos, sino porque las lecturas de uno y del otro revelan un peligroso camino hecho de metamorfosis y de aprendizajes dolorosos, en medio del cual cabe situar la redacción de uno de los textos más importantes para comprender la creación del sujeto corporal. En él, 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, obscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorrientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles (164)

El sujeto, distanciado de sí mismo, se analiza desde dos perspectivas diferentes: 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» (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

---

<sup>109</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.

que el ser humano intentaría volver una y otra vez: «[I]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 androgina 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 paradisíaco» (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» (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>110</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 femenino- y, tal vez, se puede asociar el hermafrotitismo 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)» (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» (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» (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.

---

<sup>110</sup> Más adelante detallaré esta concordia entre el silencio y la música, ejes entorno a los cuales gira, sin lugar a dudas, toda la poética pizarnikiana.

## IV. EL CUERPO ES UN MAPA DE METÁFORAS

*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*

### 4.1.- Puntos de partida

*¿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, 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 delineado dos caminos posibles: o bien representándolo desde un orden performativo, es decir, como un efecto del lenguaje regulador que impone sus propias normas, entre ellas las de género; o bien introduciéndolo en un orden semiótico de naturaleza somática y pulsional, a través del cual el cuerpo y la escritura serían atravesados y permutados en una dialéctica sin resolución. Así, mientras el gesto transgresor de Artemia podría incluirse en la primera de ellas, el caso pizarnikiano presentará una interesante oscilación entre una y otra posibilidad. Obsérvese este ejemplo de 1955, que adelanta el anteriormente comentado:

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 mí (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 pируeta subversiva, al oponer la escritura como trascendencia mística y, por ende, corporal. Y señala: es en el preciso instante en que cuerpo y escritura entran en contacto cuando se recupera el sentimiento del *ser*, es decir, el sentido de una subjetividad que camina en el espacio del entredós y haceemerger 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 metaforicidad 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 (Kristeva, 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 afirmo que el cuerpo pizarnikiano puede ser leído como una cartografía de metáforas, en realidad lo que estoy planteando es la necesidad de re-interpretarlo y re-creararlo como un conjunto de historias, como un libro, unas veces abierto otras cifrado, pero siempre dispuesto a trazar nuevos caminos, a conceder nuevas lecturas.

Por todo ello, sugiero comenzar ahora con una mirada distinta que tienda puentes con las propuestas precedentes y, al mismo tiempo, permita acceder a nuevas formas de conocimiento.

#### **4.2.- Sobre el lenguaje del cuerpo: estrategias (femeninas) de reivindicación**

*Debo tener un cuerpo, es una necesidad moral, una «exigencia». Y, en primer lugar, debo tener un cuerpo porque hay algo de oscuro en mí*, Gilles Deleuze: *El pliegue*

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» (2004a: 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 sólo a la literatura sino también al lenguaje crítico de autoras como las anteriormente 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 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: «¡¡Ya va a avenir el día / ponte el cuerpo!!» (24), exclama en un determinado momento, porque el cuerpo es un vestido y su lenguaje un entramado tropológico 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 de la mística, en definitiva, el del silencio. Si la materia, como hemos visto

hasta ahora, es el resultado de dos escrituras 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 singular: el de la mujer.

#### **4.2.1. Un rostro, cuatro sentidos<sup>111</sup>**

*Si tu rostro no acude, si ninguna imagen relampaguea en el fondo oscuro del espejo, significa que no te recuerdas porque has entrado, definitivamente, en el espejo; has descendido el primer peldaño y te has hundido, Norah Lange: Antes que mueran*

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>112</sup>. La pseudo-biografía de Juan-Jacobo Bajarúa prefiere el formato menor propio de las fotografías y nos muestra una Alejandra Pizarnik acorde con la temática del libro: es joven, de pelo igualmente corto, mirada cansada y cara granulada por los efectos del acné<sup>113</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>114</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, en palabras de la propia

---

<sup>111</sup> Quiero explicitar aquí mi deuda con Beatriz Ferrús Antón. Su reciente libro, *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres* (2007) ha sido una fuente inagotable de ideas, especialmente el capítulo dedicado a las retóricas corporales de María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo.

<sup>112</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.

<sup>113</sup> Una fotografía prácticamente idéntica es la que muestra el ensayo de Bernardo Ezequiel Korenblit. La única diferencia notable es que en ésta Alejandra Pizarnik no mira al objetivo, pero sí al frente.

<sup>114</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 androganía absoluta.

escritora, 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» (143)<sup>115</sup>?

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 metamorfosará sus propios contornos. Centro aglutinador de los órganos de los sentidos, su significación trascenderá así 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 lo divino.

No es mi objetivo detenerme en los prolegómenos del saber místico<sup>116</sup>, no obstante, pienso que es importante tener en cuenta una serie de cuestiones que explican por qué la escritura de Alejandra Pizarnik puede ser –y de hecho, ha sido– leída en clave mística (De Sola, 1968). Respecto a lo dicho a propósito del rostro, un apunte: etimológicamente la palabra *mística* es una traducción de *mystikos*, que en griego antiguo hacía referencia a las ceremonias de las religiones místicas 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»), «mística» se acabaría identificando con el misterio.

En su sentido religioso, es curioso comprobar que el término como sustantivo no se consolida hasta la primera mitad del siglo XVII para designar a aquellos que han entrado en algún tipo de contacto 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). El sentido de la «mística» se bifurca entonces en ciencia que explica hechos extraordinarios y en espacio autónomo dentro de la literatura

---

<sup>115</sup> Igualmente, en una de sus cartas a Antonio Beneyto le dirá: «No confíes en mis fotos. Son y no son yo. Hay un misterio que me obliga a revelar a la cámara mis rostros más ocultos» (Pizarnik, 2003b: 60).

<sup>116</sup> Para ello puede consultarse el resumen y la glosa que Beatriz Ferrús Antón hace de los principales estudios sobre el tema en Ferrús, 2007: 101-107. Como pliegue sobre pliegue, estas breves pinceladas que me dispongo a dibujar siguen su texto.

religiosa. Se consolida 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, por encima de cualquier otro aspecto, la reflexión metalingüística, 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. Una anotación de finales de 1960 sigue el rastro de esta ambigüedad e ilumina, en tres párrafos consecutivos, la contradicción sobre la que se edifica el sujeto corporal 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, falto 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 (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» (224)<sup>117</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

---

<sup>117</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» (255).

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 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» (252), «*No, no estoy sola. Alguien –tal vez muchos- tiembla a mi lado*» (342)<sup>118</sup>; en otros lo transforma en una simple *máscara*: «Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara» (297), «mis palabras que flotan como máscaras, como cáscaras vacías que nunca contuvieron nada» (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. 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» (335), su

<sup>118</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*» (342). Por el subrayado, se trata de una de las reescrituras pizarnikianas que forman parte del *collage* de la edición (235). Sin embargo, si la reproduczo 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).

identificación con el nuevo sujeto es viable, y más si se recuerda lo dicho a propósito del semblante femenino (cf. «Ser mujer, materia escrita y escriturable»). Por lo mismo, la indefinición de ciertos pronombres despersonaliza el referente y da entrada a cualquier posibilidad.

Sea como fuere, su superficie es la plataforma de proyección de todos y cada uno de los sentidos que a continuación me propongo estudiar en detalle. Los ojos que ven más allá de la realidad, la boca que emite y omite palabras mientras canta para llegar al estado original, el oído que escucha el llamado del afuera, el tacto que viaja a través de la lengua y se instala en el sexo, el gusto que identifica el cuerpo con la abyección, alrededor de todos y cada uno de ellos me pronunciaré en los apartados siguientes.

#### 4.2.1.1. «La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos»<sup>119</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» (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» (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

---

<sup>119</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).

los veo, no puedo decirlo con palabras que expliquen» (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» (187).

En una tercera escena que también se repite en otro lugar, la escritora va una vez más 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» (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» (210).

La protagonista se mira, mira y se da a mirar, en un triple juego donde la autorreflexión 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. Los tres 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, mejor, el querer ser<sup>120</sup>–, y por el otro, mostrar cómo esta misma mirada funciona en correlación con un proceso creativo que presenta tanto de esquizofrénico como de sacrificial: «Días en que me ofrezco en holocausto a una mirada invisible»<sup>121</sup>, anota después de haber declarado: «Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos» (199).

---

<sup>120</sup> Son muchos los ejemplos que relatan una escisión de tales características, y casi siempre tiene 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» (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» (471).

<sup>121</sup> Aunque salvando las distancias entre uno y otro personaje, 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

Desde aquí, la escritora-Pizarnik también deberá pactar con esta mirada «para que no haya mirar sin ver» (255), puesto que en la distancia que media entre uno y otro acto es donde se gesta 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» (217)-, y, en consecuencia, una recolocación corporal:

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 huidizo 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 (217)

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. No en vano, 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*» (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» (292), este último 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 opriime 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... (346)

---

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).

¿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» (260). Son estos mismos ojos que, en la revuelta de su ademán, trazarán el resto de su propia y necesaria 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*:

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 (255)

Recuperar la rosa/rostro –en lo que tienen de signo- sólo 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 y el rostro existen es porque alguien los mira, y al mirarlos, los recuerda en su significación corriente. Para quien la tarea de la escritura pasa por una travesía hacia la oscuridad del origen, este paso será imprescindible. Quizá por ello, hará 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» (330). 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» (330). No

se trata ya de proyectar una mirada voyeurística, sino de agudizarla y desarrollarla, aunque sólo 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, el ojo pizarnikiano jamás descansa ni se estatiza, sino que se mantiene en un movimiento continuo a raíz del cual se desestabiliza y se desdobra. 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.

En un artículo de reciente aparición, Meri Torras, al analizar las distintas etapas que la representación femenina en un espejo ha tenido a lo largo de siglos de arte y literatura, concluye 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 Meri Torras-, 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 de un muro especular en el que se trabajan todas las posibilidades de una mirada sesgada –porque nace y muere en ella, por varios filtros con nombres y apellidos que se interpongan- y manipulada. Y es que, no conviene engañarse, cuando la argentina pacta con esa mirada del otro, lo hace 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. Sólo teniendo esto presente se comprende por qué ese extraño deseo de destrucción del único elemento que puede conseguir una figuración adecuada: para acceder a la rosa, al rostro o a cualquier signo esencial, 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 este fragmento que sigue 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» (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.

#### **4.2.1.2. A la búsqueda del silencio, «única tentación y la más alta promesa»<sup>122</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, 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

---

<sup>122</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» (279).

como figura de escritura y de lectura en la obra de Alejandra Pizarnik. Su poética, penoso recorrido a través de las múltiples bifurcaciones que aparecen a lo largo del camino, se muestra siempre oscilante 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 del ejercicio escritural: «La poesía, 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» (79).

En ella pronto emerge un silencio que no sólo 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 sólo 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 (Chirinos, 1998), el que me interesa destacar aquí es este último, pues es 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 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 la obra pizarnikiana para arriesgar interpretaciones y abrir nuevos caminos a la investigación.

#### **4.2.1.2.1. 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. Ciento. 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 éste entendido como un lugar de pérdidas y de resistencias<sup>123</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 primero queda delimitado por un uso exclusivamente humano<sup>124</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

---

<sup>123</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.

<sup>124</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.

que una mujer hable en una asamblea» (I, Cor. 14, 34-35; de la trad. esp., 1989: 1179)<sup>125</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>126</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, pues, 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, 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 sólo 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 más preciado y afrontar, a consecuencia de ello, la posibilidad de una doble y dolorosa pérdida: su

---

<sup>125</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>126</sup> Tamara Kamenszain, 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» (Kamenszain, 1983: 75).

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>127</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>128</sup>, siempre en el límite de la disidencia<sup>129</sup>, a punto para atacar, romper o simplemente friccionar los tabúes que le son impuestos.

Si bien la escritura de Alejandra Pizarnik se aleja sustancialmente de este recurso, creo que hay un nexo frágil pero muy potente entre la forma que Filomela escoge para expresarse y la suya, y más si tenemos en cuenta que donde aquélla ponía el hilo, la argentina pone el grueso pincel con el que dibuja el trazo de un significante, de un símbolo o de un emblema. En ambas el fondo es el mismo –una tela–, como también lo es la forma –muchos de los poemas pizarnikianos, sobre todo de aquellos que constituyen un primer estadio poético, recuerdan la manera de componer un cuadro<sup>130</sup>– y la configuración de una mirada que abarca 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 la primera adquiere resonancias de denuncia, en esta última supone un ejercicio de autorreflexividad lingüístico, vital y literario de gran

---

<sup>127</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>128</sup> Sonia Mattalia, 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>129</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. Agosín, 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.

<sup>130</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).

envergadura; y del otro, el verdugo, puesto que en ella 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, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera» (286).

Cuando en una de sus anotaciones personales a propósito del acto de escribir apunta: «He sentido dolor y silencio. Sufro o estoy callada. Estar bien es ser al modo de una estatua» (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?» (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» (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>131</sup>. Tal como declaró George Steiner: «lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida» (1982: 55)<sup>132</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>133</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

---

<sup>131</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, 1999b: 58) y a lo abyecto (cf. Kristeva, 2004b: 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 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>132</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>133</sup> Como propone Sarah Martín (2005: 115), este forcejeo se debe al afán absoluto y utópico de encontrar un lenguaje primigenio y transparente, capaz de abarcar lo enigmático y esencial.

un silencio que es emblema<sup>134</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>135</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>136</sup>, en el que queda fijada con sangre la ruptura fundamental: «No escribiré hasta que mi sangre no estalle» (91), advierte Alejandra Pizarnik, puesto que escribir no es sólo «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<sup>137</sup>.

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 de la creación pizarnikiana, aquella que se refiere a un sujeto melancólico<sup>138</sup> dividido y dislocado, espejo en el que se proyecta la escritora:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical<sup>139</sup>: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro*

---

<sup>134</sup> M<sup>a</sup> Carolina Depetrí 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>135</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>136</sup> En el sentido kristeviano del término (ver más adelante, el apartado: «Beber, comer, desear»). 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>137</sup> Esto podría ayudar a comprender ciertos fragmentos aforísticos de raíz porchiana que aparecen a lo largo de sus textos, en los que plantea la esencia de esta paradoja. Reproduzco aquí uno de los que me parecen más acabados: «No es lo mismo estar en silencio que no decir nada. Escribir sin dejar de decir nada. “Danos la nada de cada día”» (209). En otras palabras: es tan necesario dar voz a un silencio que significa como escribir la nada y el vacío.

<sup>138</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).

<sup>139</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,

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» (94), se lanza a la incansable búsqueda de una fisicalidad 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.

Giorigo Agamben, en su estudio histórico sobre la melancolía «Los fantasmas de Eros», 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, como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable [...]. Recubriendo su objeto con los fúnebres ornamentos del luto, la melancolía le confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto 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 relacionarse con él e intentar una apropiación que ninguna posesión podría igualar ni ninguna pérdida asechar<sup>140</sup>

---

se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo» (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”*» (321).

<sup>140</sup> De mi traducción. El texto original dice así: «(...) la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla perdita dell’oggetto d’amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile [...]. Ricoprendo il suo oggetto coi funebri addobbi del lutto, la malinconia gli

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, 1993: 27), lo que representa la melancólica Condesa Sangrienta con su desarreglo erótico, demoníaco y mortal, y lo que sugiere el sujeto pizarnikiano 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» (140). 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, el sujeto pizarnikiano muestra un continuo rechazo al luto mediante la práctica de una compleja retórica del llanto<sup>141</sup>, 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?» (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» (159)<sup>142</sup>. 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

---

conferisce la fantasmagorica realtà del perduto; ma in quanto essa è il lutto per un oggetto inappropriabile, la sua strategia apre uno spazio all'esistenza dell'irreale e delimita una scena in cui l'io può entrare in rapporto con esso e tentare un'appropriazione che nessun possesso potrebbe pareggiare e nessuna perdita insidiare» (Agamben, 1993: 25-26).

<sup>141</sup> La tríada llanto-silencio-lenguaje se repite constantemente a lo largo de sus *Diarios*. Recuérdese la correspondencia entre callar y llorar en una de las anotaciones anteriores (111-112). Más adelante (cf. «“Sufrir en forma pura, sufrir por sufrir”: el lenguaje de las lágrimas») bosquejaré un recorrido interpretativo sobre el primero de ellos.

<sup>142</sup> Anotación interesante por lo que tiene de revisión del llanto como expresión de dolor y de pena en relación al ejercicio espiritual. 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» (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» (227).

impronunciable, 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:

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 (204)<sup>143</sup>

Una última vuelta de tuerca: ¿no es acaso el sujeto pizarnikiano –melancólico al fin y al cabo- comparable al místico que canta, desde el lenguaje amoroso, su búsqueda y unión con el Todo? Pese a la distancia que media entre uno y otro, 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» (197)<sup>144</sup>, pero también de la pretensión y el anhelo «de un rostro que amar [...], de la noche del alma, de la sed sin desenlace, del deseo incumplido» (208).

#### **4.2.1.2.2. 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*

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

<sup>143</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>144</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» (204), «Todo sucede entre la cintura y la garganta (en lo interior, siempre en lo interior)» (205), «Se ha fumado hasta convertir la garganta en un pozo ciego donde merodean acechadores con hachas y antorchas» (244), «Odio escribir con un nudo en la garganta pues me obliga a abstraer conceptos y a decir palabras huecas y sonoras» (403)-, 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» (254). No es de extrañar que así sea. En un momento determinado la escritora declara: «mi garganta es la capital de mi cuerpo» (226), porque no puede ser de otra manera para quien vive en tan alta tensión con el lenguaje.

retórico, las constantes repeticiones sintácticas, y, finalmente, la delimitación de espacios y vacíos, harán de ella el campo de 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» (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 levísimos 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 sólo 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 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>145</sup>.

---

<sup>145</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 desgarra» (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

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>146</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 sólo el origen de la palabra, su transparencia, sino la esencia de su condición subjetiva, ese ritmo trastornado que la 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.

---

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-, 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>146</sup> Las traducciones son mías. El original dice así: «(...) une propriété immanente au fonctionnement du langage, et plus profonde que la structure profonde articulant 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>147</sup> (153)

La imagen es de lo más sugerente: 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 pizarikiano. 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» (199-200).

Este ejercicio formal, esta iteración y redoblamiento del sentido es lo que la conducirá a la conciencia de ese código «más profundo, más numinoso» al que alude George Steiner en 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 comuniún (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,

---

<sup>147</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 preludio 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).

puesto 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 sólo 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 incomprendible. 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 commovido imperceptible, profundamente: el *canto*» (2001: 56).

#### **4.2.1.3. 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» (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» (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, escribirá 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, para mí lo sexual (393)

El sexo es un corte que separa al sujeto de la vida humana<sup>148</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>149</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 estado consciente, en definitiva, la vuelta a un punto de origen en el que todo cobra un sentido casi místico de iniciación y liberación.

---

<sup>148</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>149</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» (384).

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» (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*» (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» (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» (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» (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. Y sin embargo, una grieta se abre en tal pretensión, y es la que nos habla de una escritura que se desangra en el límite de su propio fracaso.

En efecto, cuando en un texto temprano confiesa: «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» (119), está 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>150</sup>.

---

<sup>150</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

Oponiéndose a esta situación, pronto 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 masturarse. Amarse platónicamente y masturarse. Así sería el reino de la poesía» (149). ¿Por qué? 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...» (200)-, sólo 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 (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 es de extrañar, pues, que en otra nota tardía declare: «Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo» (394), porque no se trata simplemente de hablar del sexo ni de recuperarlo en aras de un discurso

---

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), puede comprenderse mejor la complejidad de su rechazo. 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.

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» (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 entorno 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)

Apostada en el límite que hace de esta paradoja un engaño, la retórica sexual planteada por Alejandra Pizarnik alumbra 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 ensordecadora. Entre un sexo que se textualiza y un texto que se sexualiza, el sexo como acto se transformará en sentida travesía: «No mueres porque el sexo te importa todavía –se confiesa 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» (290).

#### 4.2.1.4. 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 sólo podrá ser aprehendido en el extremo que constituye su propia fisura interna.

Desde aquí, las 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 permute en contra-lenguaje, y su sentido en no-sentido: «Ese poder ser objeto y sujeto al mismo tiempo...abolición del tiempo, del espacio...» (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» (201). Las fronteras se

diluyen y el cuerpo del sujeto se metamorfosea en un espacio abierto tocado por los signos de una abyeción 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 abyeción 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 abyeción 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 como 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 sólo 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>151</sup>, es dejar que el cuerpo se llene de abyección, de impureza y putrefacción<sup>152</sup>, es permitir que se manche<sup>153</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, pues, supone cerrar los orificios, obturar un cuerpo abierto que necesita de una unidad –externa e interna- para conseguir la (re)construcción del «soy»<sup>154</sup>.

Ahora bien, no sólo 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 sólo 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 sólo estará reclamando la atención materna sino que iniciará una primeriza proyección de lo que guarda en su seno, puesto

---

<sup>151</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» (171).

<sup>152</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).

<sup>153</sup> «Miasmas», del griego *μιαίνω*, «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>154</sup> Como vimos en el capítulo anterior, 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.

que, como explica Graciela Starada «[e]l grito desgarra 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 reverso, la metáfora que la define– transformar la realidad y materializar lo que ella misma esconde? Las referencias al agua y al pan no sólo 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.

#### **4.2.1.4.1. 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>155</sup>

---

<sup>155</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 vita aeternam» (Io. 4, 13-14; *Vulgata*, 1994: 1663).

*La imagen más o menos bella donde me miro o me reconozco se basa en una abyección que la fisura cuando se distiende la represión, su guardián permanente, Julia Kristeva: Poderes de la perversión*

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 sólo alude a esta entrada en el mundo de lo eterno, sino que 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» (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>156</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>157</sup>. El juego de espejos se

<sup>156</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>157</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).

multiplica y el sentido de la abyección se amplía: ser yo, madre y Cristo<sup>158</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 beber»<sup>159</sup> e inscribirlo en una dinámica donde la satisfacción del deseo acaba desplazándose hacia un deseo de fracaso.

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» (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» (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» (170)- que, otra vez, sólo 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» (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» (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

---

<sup>158</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).

<sup>159</sup> Negar su valor positivo es afirmar, en cambio, el gesto de androginización al que apunté al final del capítulo anterior (cf. «Hacia un nuevo sujeto corporal: pautas para una androginización»).

y qué es lo que vas a hacer  
*voy a ocultarme en el lenguaje*  
*y por qué*

*tengo miedo* («Cold in hand blues»; en Pizarnik, 2000: 263; el subrayado es mío)<sup>160</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>161</sup>, no sólo 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).

#### **4.2.1.4.2. 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

---

<sup>160</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>161</sup> Sobre la importancia del tropo «animal» volveré más adelante, al hablar del sacrificio como fundamento escritural (cf. «La peligrosidad de la sangre: hacia una poética del sacrificio»). No obstante, quiero adelantar aquí que ésta es una de las figuraciones más apreciadas por la escritora, quien en una de sus anotaciones confiesa: «Siempre me sentí animal» (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).

placer absoluto. Por eso tanta culpa, tanta miseria posterior» (199). Dos años 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 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 (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. 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 manoseado por manos no divinas lo convertirá en un elemento impuro, signo de la mezcla de lo orgánico con lo social y lo familiar<sup>162</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.

---

<sup>162</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.

A esto se refiere Alejandra Pizanrik 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 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 el comer, es el yo quien se escupe a sí mismo, quien se ab-yecta 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, pues no sólo alude a la obstrucción de un cuerpo que quiere conservar lo que le es propio, sino que completa una lógica de renuncias que, desde el alimento hasta la palabra, permitirán al sujeto alcanzar un estado de no necesidad que sublimará su gesto.

#### **4.2.2. Flujo transgresores**

En un doble movimiento de separación y recuperación, el sujeto pizarnikiano traba 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 singular, 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)» (92), está planteando la posibilidad de construir un sistema de dualidades y 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; el que se diluye en sus propias excrecencias, una y otra vez la escritura pizarnikiana los activa, ya sea para fijarlos, ya para desviarlos, pero siempre para poner en juego los parámetros que conforman su subjetividad escindida.

«La comida me provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos sucios y heridas» (290), escribía, 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>163</sup> presupone una alteración que reclama ser restaurada. Los fluidos que manan de cada uno de sus agujeros parecen tener esta

---

<sup>163</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

función, ya que toda eliminación implica no sólo la amputación de algo perteneciente al 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 el 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>164</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; 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 irreabilidad y del ensueño, a raíz del cual la herida que define su quehacer

---

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 tercer capítulo ya adelanta estas cuestiones.

<sup>164</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).

continuamente se desangra: «el espejo –dice- certifica a una muchacha de veintiún años, devorada por la irrealidad» (109-110). En cuanto a la primera, ya se ha explicado cómo la unión sexual se convierte en destrucción, en materia desbordada y dolorida<sup>165</sup>.

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 pizarnikianos como la manifestación de ese lenguaje distinto, primigenio y puro al que encaminó toda su obra, y que abocó su ser y su escritura a un desarreglo absoluto del cual es testimonio privilegiado la sangre y la polisemia ambivalente que la acompaña.

#### **4.2.2.1. 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*

*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

---

<sup>165</sup> Un extenso fragmento 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» (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.

la trad. esp., 1989: 107)<sup>166</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>167</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>168</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 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

<sup>166</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>167</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>168</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).

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 sólo 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>169</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.

Veinte años más tarde, Alejandra Pizarnik recoge este legado y construye una escritura donde la presencia de la sangre señala la huella de un desarreglo: «soy una convulsión, un grito, sangre aullando» (105), anota en uno de sus cuadernos, 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. El texto pizarnikiano –experiencia de los límites, travesía hacia lo oculto- sigue el camino de este rastro y, como resto él también, lo conserva y lo expone en un vano intento por

---

<sup>169</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 obsceno, 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.

conjurarlo<sup>170</sup>. Así, cuando a propósito de la escritura declara: «dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico» (260), lo que hace 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-, escenificación de una pulsión mortal bajo la que palpitan las marcas de un ritual complejo y contradictorio que la 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 despidе llamas. Y la poesía, que restablece el orden, resucita primero el desorden, el desorden de aspectos inflamados; hace que se entrechoquen 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 reproduce Alejandra Pizarnik en su búsqueda ontológica y literaria de un estado original y de una palabra carnal y transparente: «Yo quiero tocar las cosas, quiero tomar vino, quiero cantar cuando hay guitarras cerca y dar a la palabra espectro su significado espectro» (250). 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 significante –pues se sirve del signo y de su diseminación textual-, pero también, y sobre todo, lacerante y sacrificial<sup>171</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 revelación 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)

---

<sup>170</sup> Vano porque, como la autora reconoce: «[h]erida manando sangre no por eso deja de ser herida» (288).

<sup>171</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).

Ya observé cómo el dolor atraviesa el texto y arrastra consigo al sujeto, quien debe soportar una rearticulación corporal. La escritura pizarnikiana, confrontada a un «querer contener lo que se desborda» (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» (294), escribe-, y es en el resto de lo que se desprende que un discurso cada vez más escindido ilumina con sangre el agujero de un vacío y de una falta irrecuperables:

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 (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 allí, nadie pasa» (Pizarnik, 1976: 49)<sup>172</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 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 de muerte<sup>173</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

---

<sup>172</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 cruce ni se rompe cuando le dan vuelta, bajas las escaleras soñando con la bañadera llena de sangre» (216). Aunque de una manera distinta, también aquí la sangre regenera, da vida, carnaliza.

<sup>173</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» (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 soplo vital, pues todo el mundo sabe que un cuerpo vivo desangrado se convierte en un cuerpo muerto y frío» (1992: 159).

manifestarse –anota–: así, cuando veo una mano en mi garganta, cuando hay sangre en mi cara, cuando respirar es casi imposible, me digo: “Son ellas”» (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>174</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» (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 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 dobleabyecto, 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, acaba revelándose como su cuerpo interior<sup>175</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

<sup>174</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).

<sup>175</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).

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>176</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» (254).

#### 4.2.2.2. «Sufrir en forma pura, sufrir por sufrir»<sup>177</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: el rostro, la palabra, el sexo, la comida y, por encima de todas ellas, la sangre, 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 la más interesante 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).

En este contexto, las lágrimas pronto se revisten de una multiplicidad de sentidos, puesto que no sólo se convierten en la imagen de un lenguaje pulverizado que sólo puede ser expresado mediante el gesto, sino que, además, simbolizan la tristeza que

<sup>176</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).

<sup>177</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» (179-180).

tal metamorfosis conlleva. Alejandra Pizarnik llora, y lo hace abundantemente<sup>178</sup>, unas veces imponiéndoselo -«Llorar, arrancar ríos de mis ojos. Secuestrar todas las lágrimas y guardármelas. Llorar, es necesario hundirse en un rincón y llorar muchos años» (111)- otras descubriendolo 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» (114).

No debe, pues, extrañar 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 “histérica muchacha judía”» (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>179</sup>, mientras que la histérica la llevó hasta sus últimas consecuencias y extremó su representación<sup>180</sup>. Entre una y otra, el salto de un sentimiento masoquista a un estallido incontrolable de todo aquello que descansa en el interior<sup>181</sup>, y que permite una

---

<sup>178</sup> Por haber sido abandonada: «He llorado mucho. Estoy sola, dolorida» (131); por amor: «Y las ganas de llorar subieron porque supe, más que siempre, que esa persona puede salvarme, si tan sólo me amase» (169), «Estas muletillas 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» (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 –en los entreactos- mirando el suelo o el cielo, porque todo rostro humano me daba ganas de llorar a gritos» (176), «Amor a los demás desde la soledad. No amor sino ganas de llorar por los demás (yo incluida)» (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» (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» (273).

<sup>179</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>180</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 histérica. 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>181</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

nivelación del llanto y el silencio (cf. «A la búsqueda del silencio, “única tentación y la más alta promesa”»), del llanto y el grito -«“expresiones” del deseo puro» (269) en palabras de la argentina-, y, sobre todo, del llanto y 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)

Sólo 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 reido como se reían las enfermeras» (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» (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)» (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» (301).

Llorar y reír, o simplemente llorar. Aunque en esta anotación la argentina se propone no entonar ya queja alguna, lo cierto es que su escritura es una de las más quejumbrosas y sufrientes de la literatura argentina. Partiendo de la falta y fundamentándose en la práctica del dolor, su discurso articulará también 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» (179), porque, como más adelante confesará: «En verdad, sólo vivo cuando sufro, es mi manera de vivir» (180). Una lógica masoquista, pues, atraviesa el texto pizarnikiano y hace emerger en él, por

---

otras reacciones emocionales, el llanto se dispara en el seno del sistema nervioso central» (1997: 42). En relación a 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 sagrada salvaje. ¿Por qué sagrada? 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).

última vez, el juego de la mascarada: el sujeto goza y se goza en el padecer, y en él proyecta toda una fascinación por el sacrificio que, finalmente, acaba revelándose pura estrategia demandante<sup>182</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 escenifica Alejandra Pizarnik<sup>183</sup> puede entenderse igualmente como una sobreactuación 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 una puesta en duda de las instituciones que regulan estas cuestiones. Cuando lo escritora llora, lo hace «a condición de» y con ello pone 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.

---

<sup>182</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» (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» (367).

<sup>183</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 incessante 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» (395-396).

## V. «UN SABER DEL AGUJERO»<sup>184</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 entorno a los cuales se estructura una lectura *otra* de los *Diarios* pizarnikanos, que abandona los pormenores de una edición mal construida y se encamina por los territorios siempre complejos de la autorreflexividad: «Este diario –se preguntaba Alejandra Pizarnik en 1965-, ¿lo escribo para mí? Ahora, ¿estoy escribiendo para mí?» (395). Surgiendo de la voluntad de responder a tal demanda, este trabajo invita a pensar en una réplica doble.

Si bien es cierto que en su gran mayoría estos textos se caracterizan por el relato en primera persona de un yo que transcribe sus experiencias personales y vitales, lo es también que 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*, como la poesía publicada a lo largo de dieciséis años y –en menor medida– las narraciones en prosa, 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 su cuerpo hacen de ella y de la escritura en general un ejercicio señalado por el fracaso.

En relación a esto, el trazado de una materialidad entendida como contradicción y proceso favorecerá un mejor entendimiento de la tríada sujeto-cuerpo-escritura, al tiempo que ayudará a diseñar un nuevo recorrido genealógico en el que sean recuperadas del olvido aquellas voces menos trabajadas que laten discretamente en el interlineado de estos fragmentos: Juana Manuela Gorriti, Victoria Ocampo, Norah Lange, todas ellas anteponen a la tríada un cuarto elemento desestabilizador: su condición de mujeres rescritas. Desde aquí, este ensayo ha buscado desmarcarse de los linajes al uso y abrir de esta manera una puerta nueva a futuras investigaciones.

En efecto, han sido muchos los textos que se han dedicado a rastrear la influencia de ciertas corrientes literarias en la obra de Alejandra Pizarnik<sup>185</sup>: desde los

---

<sup>184</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)

<sup>185</sup> La división que propongo en las líneas que siguen debe relativizarse al máximo, puesto que las conexiones entre una y otra manifestación artística son múltiples: no se puede hablar de vanguardia en la

que trabajan la (des)lectura pizarnikiana del surrealismo (Dobry, 2004; Lasarte, 1983), hasta los que rastrean la huella de grandes escritores “malditos” (Piña, 1990), pasando por los que la vinculan directamente con el romanticismo alemán (Fernández Molina, 1994) y con los grupos argentinos de vanguardia (Aira, 2001a), todos ellos se caracterizan por destacar las particularidades del sujeto-escritora y desplazar las posibilidades que ofrece el significante sujeto-mujer, relegándolo a un lugar de significación prácticamente inexistente<sup>186</sup>. Aunque desde una perspectiva literaria distinta –estos artículos acostumbran a abordar la poesía y los escritos en prosa considerados “raros”–, mi intención ha sido recuperar este último binomio y suscribir la escritura de los *Diarios* en un contexto amplio que dé cabida a un sujeto doble, escritora y mujer: las metáforas corporales han sido, en este sentido, fundamentales, al convertirse en el escenario exclusivo de un tipo de expresividad femenina.

### **5.1.- ¿Quién habla? De la desaparición del hombre a la recuperación del sujeto corporal**

*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

---

Argentina de los años cincuenta y sesenta sin hacer referencia al surrealismo, como no sería del todo correcto hablar de los escritores malditos sin mencionar brevemente el programa de lectura propuesto por el grupo surrealista. Dado que mis objetivos a lo largo de esta páginas han sido otros, para un extenso y documentado estado de la cuestión remito a Martín, 2005: 55-98.

<sup>186</sup> Incluso un artículo como el de Hebe Campanella titulado «La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros» deja de lado la cuestión genérica para analizar las poesías de Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Nélida Salvador y Nelly Candegabe, y enclavarlas dentro de lo que ella denomina «(...) una lírica testimonial del existir, de las relaciones esenciales del ser con el mundo, que es, en el fondo, la verdadera expresión del acto creador» (1975: 544). En otro orden, Suzanne Chávez Silverman (s.a.) explorará las distintas imágenes de la subjetividad pizarnikiana desde un punto de vista femenino, y lo hará centrándose exclusivamente en la poesía.

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 releea 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, empezando por una breve mención a la cuestión auto(bio)gráfica y continuando con 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.

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)

La reflexión es sumamente interesante, puesto que condensa en muy pocas palabras todo lo dicho hasta ahora a propósito del problema autobiográfico. 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 ambos 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 en su libro ya citado- 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?

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 finalmente 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: Michel Foucault desde la arqueología del saber, Roland Barthes desde el estructuralismo y el ya mencionado Philippe Sollers desde el marxismo.

Escribe Michel Foucault<sup>187</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 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 lenguajes 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

---

<sup>187</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.

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 Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik en su búsqueda de un lenguaje que asimile la fisicidad de la vida, su movimiento. 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» (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 entre el lenguaje y la realidad, y mostrar, paralelamente, la ausencia que afecta al referente y lo suprime.

En pleno siglo XX una escritora parece 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.

Apenas dos años más tarde de la aparición de *Las palabras y las cosas*, Roland Barthes se hace eco de esta idea del fin del hombre y publica uno de los artículos capitales para comprender las nociones de sujeto y de texto, «La muerte del autor» (1968). Partiendo de la propuesta estructuralista de «textualización»<sup>188</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, Barthes piensa el texto como el lugar en el que queda fijada una pérdida fundamental<sup>189</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

<sup>188</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>189</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.

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 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 sólo 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).

En el espacio de lo autobiográfico, este será 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>190</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>191</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>192</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>193</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»

---

<sup>190</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>191</sup> Tanto a nivel teórico como en un sentido literal: sus ediciones están agotadísimas.

<sup>192</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>193</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).

(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).

En las páginas precedentes ya señalé cómo el texto pizarnikiano se tensa 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 entorno 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 preformativa: 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 «aquel que grita mudamente ante la seguridad de la razón y de la propiedad» no sólo 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, a la pregunta de si es lícito hablar de un sujeto en el texto autobiográfico se puede responder afirmativamente, aunque precisando una serie de matices: se trata de un sujeto marcado por los signos de una muerte inminente, pero lo cierto es que ésta jamás llegará a producirse mientras sea posible articular un cuerpo en resistencia. Por eso, aun admitiendo, como hemos visto a lo largo de este trabajo, que el sujeto pizarnikiano es un sujeto impregnado de muerte –desde la inscripción heterográfica del nombre propio hasta la configuración de unos *Diarios* (bio)tanatográficos-, no podemos olvidar que su mortalidad no es necesariamente sinónimo de desaparición sino que puede implicar una reterritorialización corporal y, lo que ahora nos interesa, 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 suprime «(...) 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, lo que es lo mismo, el de una dialéctica que lo confronta con el texto y lo lanza a un futuro que, paradójicamente y en palabras del Mallarmé solleriano, «“no es nunca más que la explosión de lo que debió producirse anteriormente o cerca del origen”» (Sollers, 1978a: 90).

### **5.2.- Pensar el cuerpo: hacia una escritura material**

*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 específicamente en el análisis de este último y ha indagado en la relación que mantiene con dos significantes problemáticos: entre un sujeto corporal escritora y un sujeto corporal mujer, se ha procurado abordar 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 el vacío y lo evoca con nostalgia, ambas descubren la trampa de la mascarada que se esconde debajo de cualquier acercamiento a una Alejandra Pizarnik mujer y escritora. 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 hacérnoslo 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>194</sup>– y que, como él, se inscribe en un sistema de poder.

En los capítulos III y IV de este estudio, titulados respectivamente «“Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más”». Modelos para una corporalidad» y «El cuerpo es un mapa de metáforas», esbozé un pequeño nexo entre el gesto de pulverización y despojamiento del lenguaje en aras de una liberación corporal que realizaban tanto Antonin Artaud como Alejandra Pizarnik, y la biopolítica foucaultiana. En este apartado intentaré una ampliación de esta última cuestión, 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

---

<sup>194</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).

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 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 entorno a su aspecto más problemático: el sexo. Al final de uno de los apartados del capítulo IV, «Transgredir la prohibición, traspasar fronteras: el sexo como travesía» 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 entonces la imagen de una nueva mujer que todo lo ocupa y lo pervierte, al tiempo que, para contrarrestarla, se resignifica su propio cuerpo en virtud de una patologización extrema. Una rápida hojeada a la publicidad de la época así lo testifica<sup>195</sup>: en 1932 una mujer en actitud melancólica desvía una mirada triste mientras el texto que la acompaña nos informa:

...

Síntoma inequívoco de profunda molestia en el organismo, minado muchas veces por gérmenes infecciosos, que así logran abatir un alma, atacando el cuerpo.

Combata enérgicamente la causa tan frecuente de esa tristeza: alguna enfermedad de naturaleza femenina. Esta Ud. en el deber de hacerlo por interés propio y felicidad de los tuyos

---

<sup>195</sup> Tomo prestados los ejemplos de Nuria Girona Fibla, quien facilitó mi acceso a ellos en una de sus sesiones de Doctorado en la UAB (2006). Ver «Apéndice fotográfico».

El fragmento es bastante ilustrativo: un producto destinado a la higiene personal se convierte en el punto de partida de una manipulación genérica: es la mujer quien causa su tristeza puesto que, *naturalmente*, ella misma está enferma. El anuncio se dirige exclusivamente a ella para instarla a una autodepuración. ¿Por qué? Porque no está sola ni es independiente, porque en realidad su obligación no es tanto velar por su interés sino mantener la felicidad de los suyos –y léase, en el interlineado, de su marido y de sus hijos. Por eso no extraña encontrar, siete años después, otro anuncio del mismo producto en el que, junto al dibujo de una madre y un hijo sonrientes, aparece en mayúsculas un enunciado enigmático: «Una madre será más...», seguido de su explicación: «cariñosa si tiene nervios sanos, señal evidente de la perfecta salud. Casada o soltera: Tenga Ud. también nervios sanos, haciendo su lavaje diario “bien hecho” con Lysoform».

Ambos casos dan buena muestra del trabajo que, desde la publicidad, se destina a la construcción de un cuerpo femenino enfermo, frágil e inestable: entre la melancolía y la maternidad, pero también entre la seducción y el enigma –recuérdese: la *femme fatale*-, su imagen se distorsiona, se malea y se (des)figura continuamente, llegando a afectar incluso al ámbito cultural. En el primer capítulo, «Diario de escritora o relato de vida», adelantó estas cuestiones al analizar los textos de Victoria Ocampo y Norah Lange y mostrarlos como ejemplos de una demarcación *otra*, cínica y combativa, pero igualmente discursiva. No obstante, dado que los objetivos de este trabajo han sido otros, queda como línea de investigación futura indagar con más profundidad en algunos de sus textos, no sólo «autobiográficos» sino también ensayísticos o literarios.

Repitiendo los mismos esquemas, siguiendo las mismas pautas de una 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 sólo entre su ser femenino y su ser masculino, sino entre el lenguaje de su cuerpo y el cuerpo del lenguaje. Esto explicaría por qué su experiencia puede inscribirse –y de hecho lo hace– en los márgenes 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 incomprendible» (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, ella escapa de las interpretaciones feministas y se inscribe 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 escritora y de su lugar dentro de la escritura, por eso sus metáforas corporales siempre se sitúan en el límite. Aunque en este estudio me he centrado únicamente en las que se refieren a su cuerpo –exceptuando la genealogía trazada a propósito de la sangre–, queda pendiente en un trabajo más elaborado confrontarlas con las de los grandes escritores del siglo XX.

## VI. BIBLIOGRAFÍA

### A) 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*, 2<sup>a</sup> 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*. 2<sup>a</sup> 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.
- . *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].

## B) Fuentes secundarias

- Biblia Sacra Vulgata*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2004.
- La Biblia*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1989.
- Diccionario de la lengua española*. 19<sup>a</sup> 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. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1993.
- Aguirre, Raúl Gustavo. «Memoria de Alejandra», 22/11/2004. En <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Hayduhtml/hay-poem.htm>
- Agosín, Margorie. “Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas”, *Hispamérica*, 132-133, 1985, pp. 523-529.
- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 1993.
- 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.revistasulturales.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.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. 2<sup>a</sup> reimp., Madrid: Taurus, 1987.
- Artaud, Antonin. *Textos. 1923-1946*. Buenos Aires: Caldén, 1976.
- . *Cartas desde Rodez* 1. 2<sup>a</sup> ed., Madrid: Fundamentos, 1981.
  - . *Cartas desde Rodez* 2. 3<sup>a</sup> ed., Madrid: Fundamentos, 1986.

- . *Cuadernos de Rodez*. Madrid: Fundamentos, 1989.
  - . *El teatro y su doble*. 8<sup>a</sup> reimp., Barcelona: edhasa, 2001a.
  - . *Textos*. 2<sup>a</sup> ed., Barcelona: Plaza & Janés Eds., 2001b.
  - . *El pesa-nervios*. 4<sup>a</sup> 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.
  - . *Heliogábal o el anarquista coronado*. Buenos Aires: Argonauta, 2006.
- Asensi, Manuel. *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.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. 2<sup>a</sup> reimp., México: FCE, 2002.
- Bajarlía, Juan-Jacobo. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, [s.a].
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 3<sup>a</sup> 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*. 3<sup>a</sup> 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*. 3<sup>a</sup> ed. Barcelona: TusQuets, 2002.
- . *El erotismo*. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: TusQuets, 2005.

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard, 1968.
- Becciu, Ana. «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor», *Quimera*, 36, 1984, p. 7.
- . «Los avatares de su legado», *Clarín. Revista N°*, 2002. 18/10/2006. En <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>>
- Beneyto, Antonio. «Ocultándose en el lenguaje», *Quimera*, 34, 1983, pp. 23-27.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- Borges, Jorge Luis. «Borges y yo», 20/07/2007. En <<http://www.patriagrande.net/argentina/jorge.luis.borges/index.htm>>
- 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.
- Butler, Judit. «Sujetos de sexo / género / deseo», en Carbonell, N. & Torras, M. (comps.) (1999): 25-76.
- . *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 1<sup>a</sup> reimpr., 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)>.
- 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.
- Carbonell, Neus & Torras, Meri (comps.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco-Libros, 1999.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- . «Los Diarios inéditos. Invitados al palacio de las citas», *Clarín. Revista N°*, 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)>

- Cioran, E.M. *En las cimas de la desesperación*. 5<sup>a</sup> ed., Barcelona: TusQuets, 2003.
- Cixous, Hélène. «La joven nacida», en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. 1<sup>a</sup> reimpr., Barcelona: Anthropos, 2001, pp. 13-107.
- Cobo Borda, J.G. «Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula», *ECO*, 151, 1972, pp. 40-64.
- Cortázar, Julio. «Aquí Alejandra», en *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Nueva imagen, 1984, pp. 283-288.
- . *Final del juego*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- Cróquer, Eleonora. «T(r)opologías: el “caso” Delmira Agustini», *Revista iberoamericana*, 190, 2000, pp. 13-24.
- 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*. 6<sup>a</sup> ed., Barcelona: Herder, 1999.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. México: FCE, 1998.
- Dalmaroni, Miguel. «Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Orbis Tertius*, 1, 1996, pp. 93-116.
- De Diego, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.
- De la Cruz, San Juan. *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. 1<sup>a</sup> reimpr., Barcelona/Buenos Aires: Paidós/Paidós Ibérica, 1994.
- . *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 2004
- 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.
- Depetrис, Carolina. *Sistema poético y tradición estética en la 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.

- . «Les morts de Roland Barthes», en *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, pp. 273-304.
- . *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB éditeur, 1982.
- . *Memorias para Paul de Man*. 2<sup>a</sup> ed., Barcelona: Gedisa, 1998.
- . *De la gramatología*. 6<sup>a</sup> ed., México: Siglo XXI, 2000.
- . *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*. Trad.: Alfonso Cariolato. Milán: Abscondita, 2005.
- . *La diseminación*. 3<sup>a</sup> 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. «Puntos de encuentro. Escritoras del cono sur», en Morant, I. (ed. y coords.) (2006): 753-779.
- Ecker, Gisela (eda.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.
- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Kairós, 2001.
- Escaya, Tina. *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2001.
- Fe, Marina (coorda.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. 1<sup>a</sup> reimp., México: FCE, 2001.
- Feher, Michel (ed.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Tercera*. Madrid: Taurus, 1992.
- Fernández Molina, Antonio. «Alejandra Pizarnik. Mensajera de la luna», *Quimera*, 123, 1994, pp. 50-51.
- 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.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *Vigilar y castigar*. 11<sup>a</sup> ed., Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona: Paidós, 1999a.
- . *Les Anormaux*. París, Seuil / Gallimard, 1999b.
- . *Las palabras y las cosas*. 2<sup>a</sup> reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2005a.
- . *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*. 2<sup>a</sup> reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2005b.
- . *Historia de la sexualidad. 2 El uso de los placeres*. 2<sup>a</sup> reimp., Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras*. México: FCE, 1994.
- Fuss, Diana. «Dentro / Fuera», en Carbonell, N. & Torras, M. (comps.) (1999): 113-124.
- 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 coords.) (2006): 559-583.
- Girona Fibla, Nuria. «Introducción», en Mistral, G. (2005): 15-69.
- . «Mujeres que lloran, mujeres que fingen», en Mattalía, S. & Girona, N. (eds.) (2001): 123-133.
- 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.
- 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.
- Iglesia, Cristina. «Juana Manuela Gorriti: la escritora del destierro», en V.V.A.A. (1998): 235-253.

- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Kamenszain, Tamara. «La niña extraviada en Pizarnik», en *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 19-25.
- . *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Kettenmann, Andrea. *Kahlo*. Colonia: Taschen, 1999.
- Koremblit, 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).
- . *Semiotica I*. 4<sup>a</sup> ed., Madrid: Fundamentos, 2001a.
- . *Semiotica II*. 2<sup>a</sup> ed., Madrid: Fundamentos, 1981.
- . *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: EUDEBA, 2001b.
- . *Historias de amor*. 9<sup>a</sup> ed., México: Siglo XXI, 2004a.
- . *Poderes de la perversión*. 5<sup>a</sup> ed., México: Siglo XXI, 2004b.
- . *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y Fe*. 3<sup>a</sup> ed., Barcelona: Gedisa, 2002.
- 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.
- Le Breton, David. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- . *El silencio*. Madrid: sequitur, 2006.
- Lentini, Rosa. *Leyendo a Alejandra Pizarnik*. Tarragona: Igitur, 1999.
- Lejeune, Philiphe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Loureiro, Ángel (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, *Anthropos*, Suplementos 29, Barcelona, 1991.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- 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. *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. 2<sup>a</sup> ed., Madrid: Cátedra, 2005.

Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

Moga, Eduardo. «Hablar del silencio», *Lateral*, 2001, pp. 12-13.

Molina, Enrique. «La hija del insomnio», *Cuadernos Hispanoamericanos*. Suplemento *Los Complementarios*, 5, 1990, pp. 5-6.

Mollov, Sylvia. «Sentido de ausencias», *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, pp. 483-488.

—. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. 1<sup>a</sup> reimp., México: FCE, 2001.

Morant, I. et al. (ed. y coords.). *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.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. 6<sup>a</sup> reimp., Madrid: Alianza, 2003.

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. *Los días de la noche*. Madrid: Alianza, 1983.

—. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1996.

—. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé Eds., 2006.

- Orozco, Olga. «Pavana para una infanta difunta», 11/22/2004. En <<http://www.pizarnik-online.com.ar/00/pizarnikorozco.htm>>
- . «Viajera en la noche», *Testigo*, 2, 1966, pp. 71-73.
- Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción, 2004.
- 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. «El verbo desencarnado», en *El arco y la lira*. 2<sup>a</sup> reimpr., México: FCE, 2004, pp. 232-250.
- Peri Rossi, Cristina. «Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 584-588.
- 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*. 1<sup>a</sup> reimpr., Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Plath, Sylvia. *Sóc vertical. Obra poética 1960-1963*. Trad.: Montserrat Abelló. Barcelona: Proa, 2006.
- Pleynet, Marcelin. «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.
- Requeni, Antonio. «Recuerdo de Alejandra Pizarnik», *Alba de América*, 6-7, 1986, pp. 205-214.
- 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.
- Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Scarpetta, Guy. «La dialéctica cambia de materia», en Sollers, Ph. (dir.) (1977): 221-254.
- Scott, Joan W. «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.
- Sola, Graciela de. «Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina. (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 219, 1968, pp. 545-553.
- 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, G. *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.
- Torras, Meri. «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)>
- Usandizaga, A. *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.
- Valenzuela, L. «La mala palabra», *Revista Iberoamericana* 132-133, 1985, pp. 489-491.
- 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>>
- 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>](http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b04.html)
- 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 Leornard Woolf. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2003.
- . *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

## VII. APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Tina Suárez Rojas, «Alejandra Pizarnik: ¿la escritura o la vida?»

Alejandra Pizarnik

*Diarrios*

*Edición a cargo  
de Ana Becciu*

Lumen

Portada de los *Diarrios*, edición de Ana Becciu

# Juan-Jacobo Bajarlía

Alejandra  
Pizarnik,  
Anatomía  
de un recuerdo



Editorial Almagosto

Portada de *Alejandra Pizarnik, anatomía de un recuerdo*, de Juan-Jacobo Bajarlía

Bernardo Ezequiel Korenblit

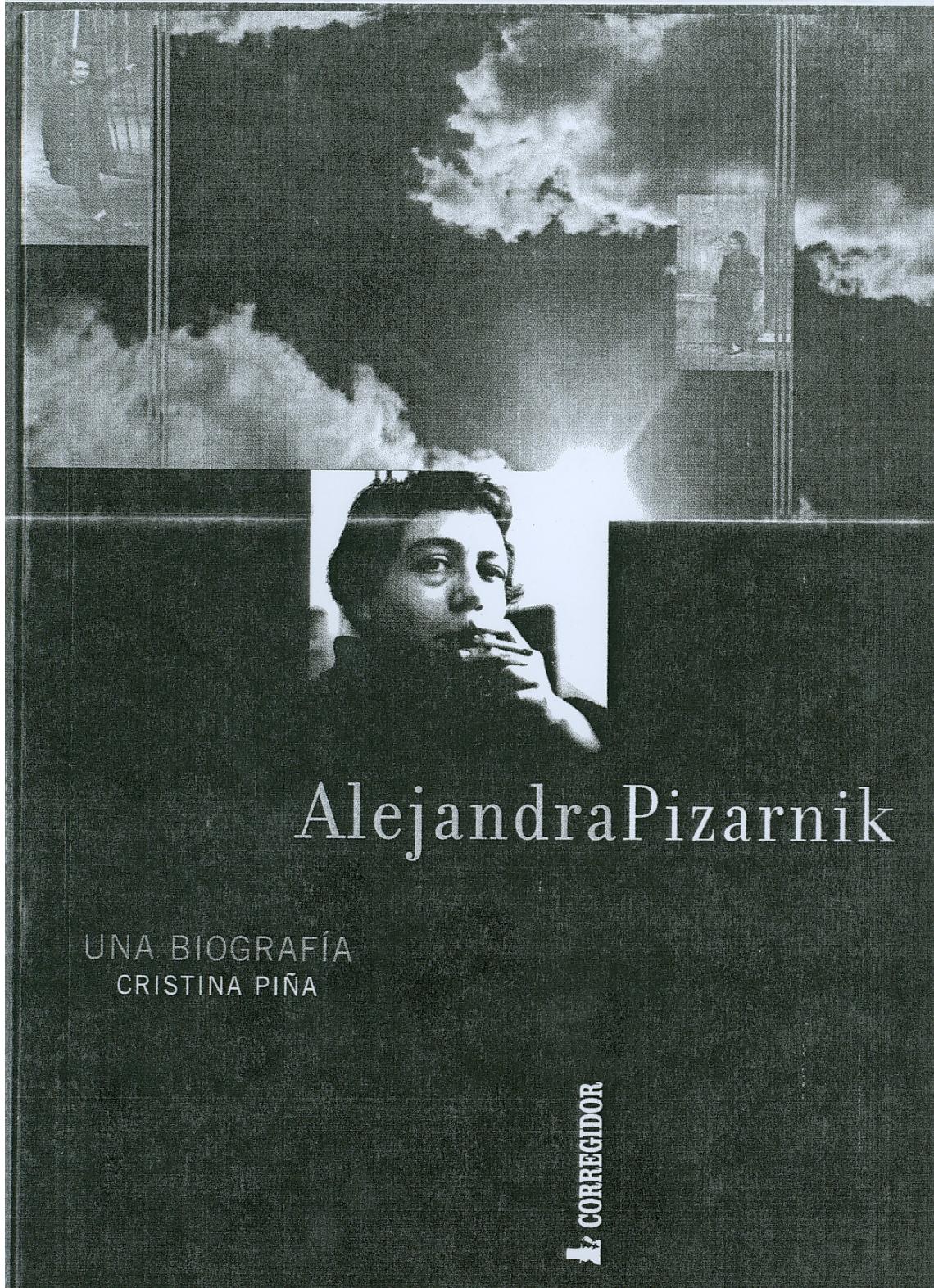
# TODAS LAS QUE ELLA ERA



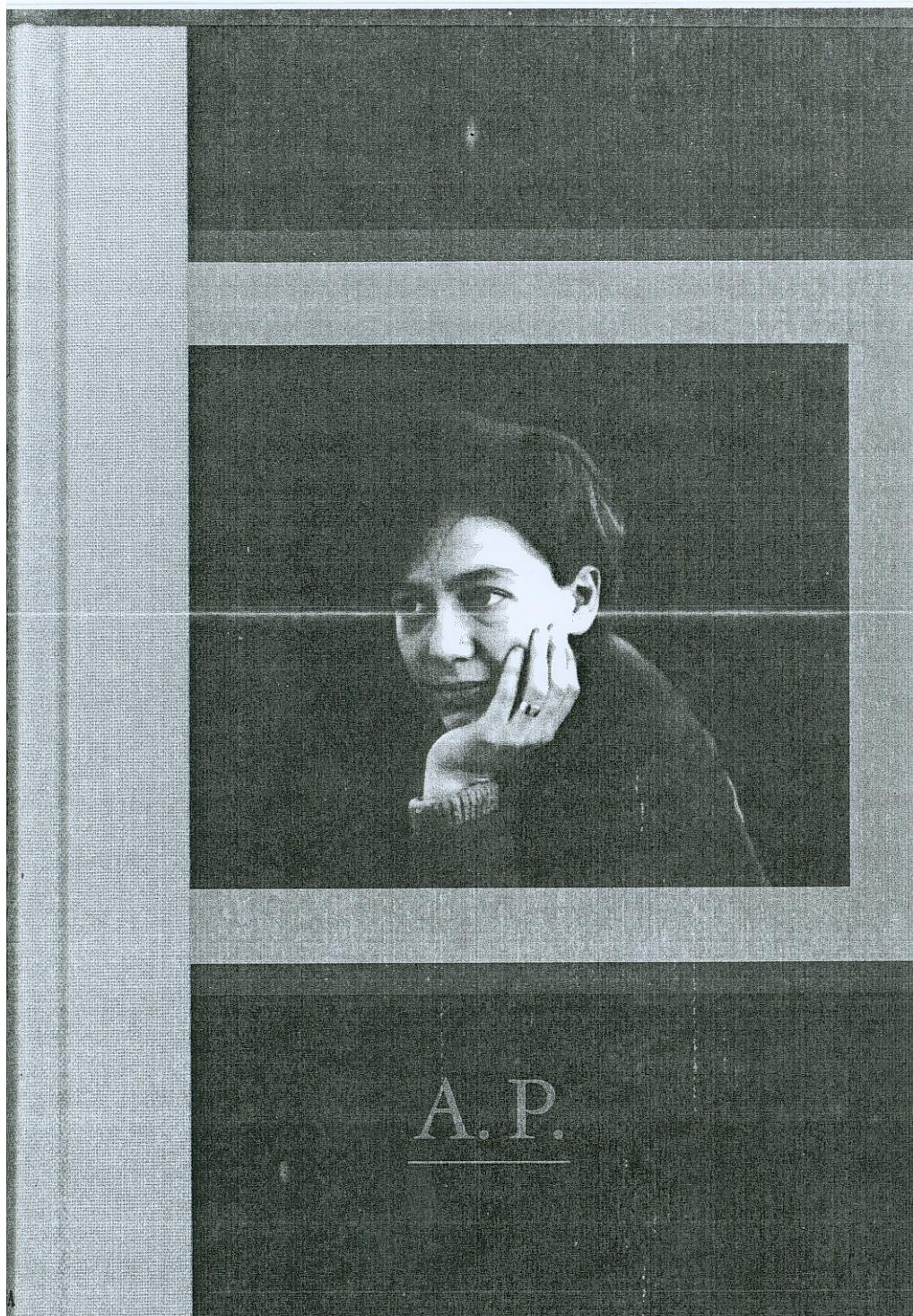
**CORREGIDOR**

Ensayo sobre  
Alejandra Pizarnik

Portada de *Todas las que ella era*, de Bernardo Ezequiel Korenblit



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»

*54*

**Una madre  
será más**

cariñosa si tiene nervios sanos, señal evidente de la perfecta salud. Casada o soltera: Tenga Vd. también nervios sanos, haciendo su lavaje diario "bien hecho" con Lysolform.

Pídale en las farmacias de la Argentina, Uruguay y Paraguay.

**Lysolform**  
EL ANTISEPTICO MODERNO

**Tristeza**

Una sombra en la mente y una nube de indiferencia en los ojos...  
La mirada vagá y el pensar inquieto...  
La vida parece un cuadro de hondas miserias y de infinitos dolores. Todo cansa, todo fastidia, nada logra despertar una idea de alegría y bienestar.  
Síntoma inequívoco de profunda molestia en el organismo, minado muchas veces por gérmenes y agentes infecciosos, que así logran abatir un alma, atacando el cuerpo.  
Combata encarnadamente la causa tan frecuente de esta tristeza: alguna enfermedad de naturaleza femenina. Esté Vd. en el deber de hacerlo por interés propio y felicidad de los tuyos.  
Para ello, toda casada o soltera debe usar en su lavaje íntimo diario soluciones de Lysolform en la proporción de 2, 3 ó 4 cucharaditas por litro de agua hervida tibia.  
Pídale Lysolform en las farmacias de la Argentina, Uruguay y Paraguay.  
Substituya al talco con Polvo Lysolform para el Cuerpo.  
LABORATORIOS MENDEL

Anuncios para Lysolform, de 1939 y 1932 respectivamente

*El encuentro es el punto de partida para descubrir que hay noche y hay alba. Para aprender que hay pérdida, Ana Becciú, «Es la tierra, la tierra y esta noche»*