

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

I

**EL POEMA “COMO” PERFORMANCE EN EL INFIERNO MUSICAL
DE ALEJANDRA PIZARNIK**

TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

PRESENTA

ANA ELIZABETH MÁRQUEZ SÁNCHEZ DE APARICIO

ASESOR: SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

2009

Agradecimientos



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Susana González Aktories por su generosa guía, comprometida más allá de su deber, por el intercambio respetuoso y enriquecedor, y por su gentil amistad.

A Adriana de Teresa, Claudia Lucotti, Irene Artigas y Pedro Serrano por su atenta y constructiva lectura de mi proyecto.

A Nair Anaya Ferreira por su genuina voluntad de superar la distancia entre Monterrey y el D.F. y apoyarme con las gestiones, trámites y recursos para completar cabalmente el proceso para la obtención de mi grado.

A Brenda Franco y al personal de la Coordinación del Posgrado en Letras por representar mis intereses con profesionalismo, eficiencia y amabilidad.

A mis padres, Anaeli y Rafael, por su amoroso e incommensurable apoyo y su ejemplo permanente por aprender.

A mi esposo, Alejandro, por sostener, confiar y entregarse a mis proyectos como si fueran suyos.

ÍNDICE

Introducción

1. Marco conceptual: semiótica textual y teoría del *performance*

2. Contexto histórico: condiciones de producción y poética

pizarnikiana

2.1. Pizarnik y la crítica: biografía vs poética

2.2. La desmantelación del sujeto patriarcal

2.3. El fin de la ruptura y el inicio del desencanto: la generación de los “sesentistas”

2.4. Las vanguardias y la tradición de la negación

2.5. La escuela centroeuropea del silencio y la poética

deconstructivista: la estética de la discordia y la textualización del
silencio

3. Configuración del *performance* estético y ritual en

El infierno musical

3.1. El dialogismo generalizado

- 3.2. **El miedo como núcleo significativo: La carta a Amelia Biagioni y el Evangelio según San Mateo**
- 3.3. **La empresa poética pizarnikiana**
- 3.4. **La poeta caída: el Génesis**
- 3.5. **El lenguaje perdido: el mito del exilio**
- 3.6. **El performance ritual y la máscara enunciativa: “Sólo un nombre”**
- 3.7. **La escena distópica y el performance estético:

“El jardín de las delicias” de Hieronymus Bosch y el infierno pizarnikiano**
4. **El canto y el rito iniciático: el poema pizarnikiano visto como *performance***
 - 4.1. **“Figuras del presentimiento”: la advertencia en el umbral**
 - 4.2. **“Cold in hand blues”: el canto del caído**
 - 4.2.1. **El título**
 - 4.2.2. **El poema**

4.3. “Piedra Fundamental”: la búsqueda del iniciado

4.3.1. Transgresión de las convenciones métricas: el ritual de la repetición y la narración mítica

4.3.2. El título

4.3.3. El poema

5. Conclusiones: la liturgia de la palabra

Bibliografía

Introducción

William Rowe, citado por Jill S. Kuhnheim, sostiene que desde mediados del siglo XX los poetas latinoamericanos han tenido dos importantes herencias, ya sea para recurrir a ellas, para modificarlas o para abandonarlas: la obra de los vanguardistas y la tradición de la poesía politizada¹. Así mismo, Kuhnheim explica, “Rowe astutamente propone que estas tradiciones heredadas han generado modelos de lectura que limitan lo que encontramos en la poesía más reciente y aboga por aprender nuevas formas de lectura desde los propios poemas”. (2004: 4, la traducción es mía).

La propuesta de Rowe sobre la necesidad de desarrollar nuevas formas de lectura desde los propios poemas que trasciendan los modelos tradicionales, no sólo coincide con el espíritu del presente trabajo, también permite introducir de manera pertinente una de las preguntas simientes que me condujeron al tema del proyecto de tesis: ¿Qué modelo de lectura proponen los poemas de Pizarnik para desplegar su sentido?

Nacida en los años treinta e inscrita cronológicamente en la “generación de los sesentistas”, Alejandra Pizarnik llegó anticipadamente a la posmodernidad. Su obra puede ser entendida desde la deconstrucción y, desde la fuerza tensora y motriz de la noción derridiana de *différence*² como principios.

¹ Row cit. en Jill S. Kuhnheim, 2004:4.

² “Derrida describe lo que sucede cuando comenzamos a verter un texto. El escritor o lector hace un texto. Conforme éste se construye, se crea un campo de fuerza mediante la interacción de diferencias que están disponibles sólo en la producción del texto. La experiencia naciente que emerge al producir el texto está compuesta de impulsos interdependientes y diferenciales, impulsos a los que no puede asignarse, de ninguna manera, un significado fijo y establecido. Derrida describe esta inestabilidad como la fuerza motriz del texto,

Por citar un ejemplo al cual nos referiremos como la textualización del silencio, en su proceso de escritura, Pizarnik libera al lenguaje de sus máscaras deconstruyéndolo y dejando al silencio en su lugar. Es así como la evocación recurrente del silencio en la poesía pizarnikiana, puede expresarse como tema (-de lo que se habla-) y también como rema (-lo que se dice-). “La interpretación deconstructiva es una fuerza liberadora puesto que destruye las máscaras y no las reemplaza. Lo que permanece después de la interpretación deconstructiva es el silencio y la invitación para hacerlo de nuevo... El silencio es el resultado de la destrucción de máscaras...”. (Valdés, 1995: 49).

Además su poesía es la manifestación de la puesta en abismo de la representación y del intento por evidenciar el simulacro lingüístico -la paradoja del lenguaje en su imposibilidad de crear lo enunciado –, mediante complejas estrategias textuales como la especularidad del “yo” y del texto, y la construcción del sujeto poético como espacio de intersección de múltiples funciones y voces que remiten a al concepto de “sujeto vacío” de Jacques Lacan, y que abordaremos como la desmantelación del sujeto patriarcal³.

que ha sido encendida, primordialmente, por nuestra habilidad para diferenciar cada elemento, conforme aparece, de cualquier otro que podría haber aparecido en su lugar, y también por nuestra habilidad para postergar la significación total hasta que hayamos avanzado en la producción del texto y, de esta manera, hayamos ampliado el campo. Estos dos aspectos de nuestra actividad de producir un texto han quedado unidos en un término singular, *différance*. Por *différance* Derrida representa no sólo lo que queremos decir en español con diferenciar y con diferenciación, sino también lo que queremos decir con aplazamiento o con diferir algo”. (Valdés, 1995: 52).

³ “If Derrida sees internal difference and the continual differing of presence as constitutive of the literary text, that is precisely how Lacan sees the human subject. As Anthony Wilden has noted [...] Lacan view the subject as the “empty subject” –a subject defined only as a locus of relationships’ and hence impossible to totalize, to define in any way but as a place of intersection of multiple functions, of ‘other voices’”. (Suleiman, 1980: 41).

A pesar de su alta complejidad, la obra de Pizarnik estuvo por mucho tiempo subordinada a su biografía, a su suicidio, a su condición de mujer y a su orientación sexual, así como a los introyectos colectivos del poeta mítico de la tradición romántica en constante reactualización, como veremos de manera general en el primer apartado del tercer capítulo. Es el caso también de la obra de la poeta norteamericana Sylvia Plath, la cual se aborda en este mismo apartado como referencia análoga para mostrar los indicios de una ruta crítica opuesta que, sin negar las condiciones de producción ni caer en las prácticas del “close-reading”, ilumina lecturas alternas puestas ya en operación por estudiosos como Christina Britzolakis.

Si bien no estamos frente a una autora cronológicamente posmoderna, el análisis de la obra poética pizarnikiana no ha sido agotado desde los enfoques críticos más recientes –tal vez tampoco desde los tradicionales. Por consiguiente, no está fuera de lugar preguntarse si hemos leído los poemas de Pizarnik como ellos quieren ser leídos y detonar nuevas preguntas directamente relacionadas con la tesis que se pretende demostrar en el presente trabajo: ¿Qué tanto la lectura de los poemas de Pizarnik es más un acto de experimentar el *genius loci* de sus textos que un acto de descifrar significados? ¿Cómo se produce el sentido en poemas cuyo principio estético –claramente mallarméano- es la anulación de todo vínculo con la realidad preexistente? ¿Cómo abordar un corpus poético cuyo sentido se encuentra constantemente en fuga?

El recorrido trazado y las preguntas por responder tienen varias implicaciones, entre ellas la de definir claramente el concepto de ficción poética en relación con el sentido y la relación con una realidad preexistente, así como la de destacar la voluntad implícita del poema al

ofrecerse precisamente como texto ficcional. Esta es la razón por la cual, antes de reflexionar sobre la relación entre vida y obra y contextualizarla histórica y literariamente como se hará en el tercer capítulo, el segundo capítulo está dedicado al marco conceptual que pudiese sustentar la necesidad de producir el sentido desde lecturas resultantes de nuestro actual horizonte de expectativas, ya que como expresa nuevamente Kuhnheim, ahora citando a Charles Altieri: “el valor del arte no está en ‘el ordenamiento del caos sino en el encontrar formas de habitarlo honestamente y ajustar las expectativas de tal manera que puedan celebrarse no significados sino claridades momentáneas”’. (2004: 4, la traducción y el subrayado son míos).

Desde el inicio del proyecto he partido de la tesis de que el gesto productivo en los textos de Pizarnik sugiere una expansión de la visibilidad del objeto poético y una apertura de su recepción como algo diferente de su propia naturaleza y como algo más. Dicha expansión y diferenciación no sólo está sugerida a nivel discursivo sino también a nivel del “acto de discurso”, visto desde la pragmática lingüística, o niveles ilocutivo y perlocutivo, según los “actos de habla” de John L. Austin⁴ y la semántica lingüística. Así, el sujeto poético anuncia claramente: “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”. (Pizarnik, 2003: 283, el subrayado es mío)⁵.

Podemos encontrar modalidades de este mismo registro en su prosa, entrevistas y diarios. No obstante, se muestra y sustenta, principalmente, en ciertas operaciones textuales, en la

⁴ “J.L. Austin (1911-60) developed his notion of “performativity” [...] performatives are utterances such as bets, promises, namings, and so on that actually do something, that perform”. (Schechner, 2003: 10).

⁵ Todas las referencias a los poemas de Pizarnik corresponderán a la quinta edición de su poesía completa, publicada por Lumen bajo el título Alejandra Pizarnik: Poesía Completa, Barcelona, 2003.

estructura apelativa y fuerza ilocutiva de algunos poemas en particular, como se tratará de ir demostrando desde el tercer capítulo hasta el quinto. Como ejemplo, el análisis del poema “El poema que no digo” en el apartado 3.2., tiene como objetivo mostrar la multiplicación del sujeto poético como gesto ritual y huella discursiva de estrategias textuales que se abordarán a detalle en el quinto capítulo. Así mismo, en el apartado 3.4 se citan varios poemas para ilustrar rasgos compartidos con las poéticas de César Vallejo y Oliverio Girondo, con el surrealismo y con lo que llamaremos “estética de la discordia”.

Con el propósito de develar gradualmente cómo se construye en torno al mito del exilio el metadiscurso⁶ del universo poético en El infierno musical (1971), a lo largo del cuarto capítulo se citan poemas o fragmentos, pertenecientes a este libro, en diálogo con las escrituras judeocristianas occidentales, los imaginarios colectivos de la modernidad sobre el poeta y las artes y, la obra “El jardín de las delicias” del pintor holandés Hieronymus Bosch (1450-1516).

En este mismo apartado y con el fin colocar en el centro de la mirada del lector el antecedente de la dimensión ritual de la escritura pizarnikiana y de la puesta en marcha de la fuerza performativa del lenguaje, se analiza el poema “Sólo un nombre” de la La última inocencia (1956).

⁶ Parto de la premisa de que el sentido constantemente aplazado y diferido a lo largo del universo poético pizarnikiano, en el Infierno Musical acaba por configurarse no como significado sino como una multiplicidad de espacios y acciones desplegadas. Así mismo, ofrece la posibilidad de ver en retrospectiva la “libre circulación” de conceptos organizadores, “núcleos significativos” y huellas discursivas que recorren la totalidad de su obra, así como el descentramiento y la tensión dialéctica como estrategias textuales claves en la articulación de una poética y estética propias.

Así se llega al quinto capítulo en el que se ofrecen análisis detallados del título de la sección I del libro El infierno Musical, “Figuras de presentimiento”, y de los poemas “Cold in hand blues” y “Piedra Fundamental”, textos que además de concentrar la complejidad de estrategias discursivas y exhibir claramente en todos los niveles del discurso la intención de mostrar la capacidad configurativa del lenguaje, se develan como detalles –en el sentido pictórico- de la búsqueda ontológica en la poética pizarnikiana.

Para fundamentar lo anterior me he basado en la teoría de los “performance studies”, específicamente en la perspectiva de una de sus cinco áreas, "Performance and Hermeneutics", explicada por Robert Schechner y otros teóricos y expertos en el tema, en el libro Performance Studies: An Introduction⁷.

A partir del vínculo con los “performance studies” -cuya premisa fundamental es que cualquier comportamiento, evento, acción o cosa puede ser analizado en términos de hacer, comportarse o mostrar-, pretendo exponer que una de las estrategias de lectura que demandan las operaciones textuales, la estructura apelativa y fuerza ilocucionaria de algunos poemas, particularmente "Cold in hand blues" y “Piedra Fundamental”, es que sean vistos como un *performance*; dicho de otra forma, que puedan ser analizados no sólo por lo que dicen sino por lo que hacen y muestran en su decir.

⁷ New York: Routledge, 2003. Las cinco áreas de estudio de los “performance studies” son: “1. *Performance and Cultural Process*. 2. *Performance and Ethnographic Praxis*. 3. *Performance and Hermeneutics*. 4. *Performance and Scholarly Representation*. 5. *The Politics of Performance*.” (Schechner, 2003: 19). La perspectiva que interesa como fundamento de las hipótesis aquí presentadas es la de “Performance and Hermeneutics” que se centra en el tipo de conocimiento que se privilegia o se desplaza cuando la experiencia performativa se convierte en un método de indagación crítica, en un modo de comprensión. (cfr. Conquergood cit. en Schechner, 2003: 19).

⁶ La articulación en estos términos de la misma línea de pensamiento pero aplicada a “La Condesa Sangrienta”, la utiliza también Cleila Moure. (Moure, 2005: 25-35).

Por medio del camino trazado, intento demostrar que el poema es un espacio donde se pone en crisis la representación del lenguaje y esta crisis se expone a través de un discurso que muestra sus mecanismos de construcción -metalingüísticos- y opera simultáneamente un sutil descentramiento del poema. Llamo descentramiento a la operación textual mediante la cual el poema queda “fuera de sí”⁸, es decir, el poema que anula su declaración de principio -no es aquello que dice ser- o la excede -es algo más y distinto a lo que dice ser-.

Una primera afirmación por fundamentar es que la intención escritural en la práctica poética pizarnikiana no es la de representar sino de configurar, “hacer surgir el sentido configurativo de la experiencia y la proyección figurativa de la realidad”. (Valdés, 1995: 33). Esta configuración se logra generando una tensión entre el signo lingüístico y la experiencia lectora, entre el orden de representación y el simbólico, entre el lenguaje verbal y el efecto de espacialidad, entre el significante y la significación constantemente aplazada, multiplicada y transgredida. Esta tensión hace estallar el marco y permite que el poema se exceda a sí mismo. Por consiguiente, en la poética pizarnikiana, al tiempo que se enuncia se realiza lo enunciado, lo que desplaza la intención escritural del decir al hacer. Los niveles locutivo e ilocutivo del discurso son desplazados por el nivel perlocutivo y el texto hace lo que dice no puede decir, modificando también el contrato de lectura.

Una segunda afirmación por mostrar es que el descentramiento también opera a nivel topológico. Así como la soledad, el silencio y el no-poder-decir “atraviesan -y desgarran-”

la totalidad de la obra poética pizarnikiana (Moure, 1997: 125), el miedo, la alteridad y el deseo son huellas discursivas que marcan la generalidad de su repertorio y funcionan como conceptos organizadores⁹ y lugares de intersección *-locus-* que llegan a los poemas como instancias de sentido de una estética arraigada en no-lugares, heterotopías, distopías o lugares mediáticos y transformacionales.

Así se explica que en El infierno musical el sujeto poético construya un mundo de ficción donde las ordenaciones simbólicas del logos y los valores de afirmación de la vida y presencia están subvertidos, *locus terribilis* análogo al infierno y en franca oposición con el *locus amoenus*, espacio donde se evidencia lo monstruoso y se expone una poética aniquiladora de toda fe en el poder de la palabra.

Si bien el poema pizarnikiano deviene en general como canto al fracaso del poema como instancia comunicativa, fundacional o trascendente, en tercer y último lugar, se pretende exponer cómo al acceder a los mitos primordiales judeocristianos que atraviesan el universo poético, la escritura se revela como ritual mediante el cual se renueva una y otra vez la esperanza de recobrar la palabra adámica y el reino de la significación.

En breve, mediante la perspectiva del *performance* aspiro a que el lector confirme junto conmigo que la búsqueda pizarnikiana se centra en concebir al poema como instancia propicia para el juego y el rito, espacio donde el lenguaje es vínculo entre lo sagrado y lo

⁹ Situar el material que vamos encontrando en el acto lectura según los conceptos organizadores es lo que permitirá, como afirma Karlheinz Stierle, traducir la estructura lineal del texto en una de múltiples niveles y percibir al texto de ficción como un *continuum* y una jerarquía de disposiciones para la experiencia. (1980: 94).

profano y donde el propio lenguaje pueda restaurarse a sí mismo como sistema de significación y morada del ser, de allí la construcción del poema como canto mediático y búsqueda de la piedra fundamental, nociones con las que daré por concluido este trabajo.

Intento así develar en la poesía de Alejandra Pizarnik no el ánimo de la desposeída quien persigue por el desierto su tejado, sí el espíritu de la viajera, la que sabe que toda llegada es sólo pernocta; sí la sabiduría de la sacerdotisa quien sabe que la posesión del lenguaje, como toda posesión, es una ilusión y que sólo puede celebrarse como una gran fiesta que a la mañana siguiente dejará sólo figuritas de papel sobre el piso y el deseo de volver a officiar.

1. Marco conceptual: semiótica textual y teoría del *performance*

Dice Anna Balakian en The fiction of the poet que es curioso que la palabra ficción se haya asociado por tanto tiempo con la prosa más que con la poesía, cuando la verdadera ficción es la del poeta, como tan puntualmente lo percibió Mallarmé.

As no one before him, he opened up the processes of creating that fiction, which, with the words of the world of realities and with the mechanics of their communication, achieves that level of artifice implied by his famous statement about the flower ‘absent from all bouquets’ as the epitome of pure poetic creation. Naming, said Mallarmé in *Variations sur un sujet*, does not evoke a return of any particular contour of which we have empirical knowledge and that is specifically recognizable to us in its natural environment; instead the act of naming, which is synonymous with creating, is the composition of the virtual image made possible by an art dedicated to fictionalization. (Balakian, 1996: 16, el subrayado es mío).

La clarificación por parte de Balakian de los conceptos de *ficción* y *fictionalización* en el marco de la poética inaugurada por Mallarmé es el punto de partida para resaltar, en primer lugar, y siguiendo a Karlheinz Stierle, que el poema, en tanto texto de ficción, “al margen de todas las potenciales referencias a la realidad, se caracteriza por ser una composición no-

referencial” (Stierle: 1980: 83)¹; en segundo, que al gozar de una existencia autónoma presupone su propia forma de comunicación², y en tercero, que hay una relación específica, no preexistente, entre el objeto y su signo que se activa en el acto de enunciación -“the act of naming”- y es susceptible de producir relaciones y dimensiones espaciales inexistentes excepto en el proceso de lectura³.

Las premisas anteriores son cruciales para comprender la obra poética de una escritora como Alejandra Pizarnik inscrita en la tradición de la poética mallarméana que intenta replantear la relación del signo poético con su función referencial y apelar a la ficción pura de la poesía.

Dicho de otra forma, quisiera dejar en claro desde el principio tres supuestos a los cuales considero se circunscribe la poesía de Pizarnik y resultan claves para entender cómo opera su poética y cuáles son las intenciones tanto del autor, (*intentio actoris*), como del texto, (*intentio operis*), en el universo pizarnikiano.

El primero de ellos, como ya lo fundamenté con base en Balakian y en Stierle, es que al referirnos a la poesía dentro de los límites del presente trabajo, implica admitir en el sentido más estricto el carácter ficcional del mundo poético, en el cual las condiciones de la situación comunicativa derivan del propio texto.

¹ (Stierle, 1980: 83).

² “... ‘free’ compositions cannot be corrected by contradictory information from the realm of experience, since they enjoy an autonomous existence, independent from the universe of knowledge [...] fiction presupposes its own form of communication...”. (Stierle, 1980: 89).

³ “The symbolic dimension of language makes it possible to use texts as means to represent fictional settings that are not constrained by what is taken as empirically possible”. (Veivo, 2001: 117).

Dedicarle tanto espacio a la naturaleza ficcional del poema puede parecer excesivo; sin embargo, no lo es dentro del marco conceptual de una poesía que cuestiona tan radicalmente la *representación* e incluso la coloca en tensión dialéctica con la *configuración*. La distancia entre una y otra noción se encontraría tanto en el tipo de referencia analógica como en la capacidad de producir experiencias que van más allá del texto. Recordemos, como ejemplo y antecedente, que “Mallarmé instaure una combinatoria que modifica las reglas gramaticales comunes de la lengua escrita para dar cauce a una expresividad que pueda dar cuenta de la poesía al tiempo que la ejerce, la creación en correspondencia con la Creación”. (Moreno Villarreal, 1993: 22, el subrayado es mío).

Mauricio Beuchot en Perfiles esenciales de la hermenéutica problematiza dicha distancia como la tensión entre la fuerza representativa y productiva. (cfr. 2005: 33). Stierle, por su parte, menciona que los textos autorreferenciales, los textos de ficción, no exigen una recepción radicalmente distinta a la que demandan los textos pragmáticos, salvo por un paso adicional necesario por el simple status de la propia ficción: “Con el fin de aprehender la ficción, el lector primero tiene que recibirla como mimesis”. (1980: 92). Dicho paso, afirma, puede ser descrito metafóricamente como el paso de un plano bidimensional al de uno tridimensional. Visto de esta manera, el texto ficcional se presenta como un espacio textual donde las potenciales relaciones se multiplican infinitamente y que el lector percibe como un medio de reflexión⁴.

⁴ “The step from the reception on pragmatic texts to the study of fictional texts could be described metaphorically as a step from a two-dimensional plane to three-dimensional space. Using the metaphor or Euclidian geometry, which is based on a rising sequence of new dimensions from point to line, from line to plane, and from plane to three-dimensional and then to multidimensional space, one could roughly consider

Si convenimos en el supuesto anterior, podemos admitir como segundo supuesto que el proceso de ficcionalización en el proyecto semiótico-poético implica una operación de doble naturaleza: por un lado, simular el efecto de realidad⁵, en palabras de Jean Genette, crear la “ilusión mimética”, por otro, simular la anulación de la realidad externa como referente.

Hablamos de simulación de anulación porque aun cuando el mundo de ficción pareciera no hacer referencia a la realidad, está anclado en ésta a través del solo acto de enunciación. La autorreferencialidad que correspondería a la “Mimesis 3” de Ricoeur, “el mundo creado por el artista como algo nuevo”, (Ricoeur, Tiempo y relato I, citado en Beuchot, 2005: 33), significa que el referente de lo enunciado es el propio lenguaje operando como sistema de mediación⁶, lo que remite al sentido más estricto y esencial de la dimensión reflexiva de la actividad lingüística: “el enunciado no refiere al mundo más que si refleja el acto de enunciación”. (Maingeneau, 1999: 42).

Ahora bien, visto desde la relación signo-objeto, la anulación de la realidad en la ficción pizarnikiana es sólo un efecto provocado por la iconicidad y simbolicidad como los modos de representación que predominan en sus textos frente a la indexicalidad o deixis. “El

words as textual points, their linkage to sentences as textual line, and their combination on the level of meaning as textual plane. See in this light, the fictional text appears as a textual space where each textual element is related to all others, since the pseudorreferential nature of fictional texts presupposes that each concept be seen against the background of all the other. The text as textual space where potential relationships infinitely multiply is, from the reader’s perspective, a space or a medium for reflection...”. (Stierle, 1980: 96).

⁵ Stierle lo expresa con el concepto de pseudorreferencialidad.

⁶ “... en tanto sistema de significación, el lenguaje no es estrictamente hablando, un sistema de representación, sino de mediación en el proceso de representación”. (Pimentel, 2001: 111).

símbolo remite a otra realidad, que no se ve a primera vista [...] Como remite a otra cosa, tiene un aspecto de iconicidad”. (Beuchot, 2005: 81).

Se simula la anulación pero la realidad no desaparece aún cuando no pueda ser reconocida y el sentido se encuentre en fuga: “... toda lectura que privilegia *significados*, por encima de *los significantes*, tiende a ser una lectura referencial. Por su parte, un complejo referencial puede ser de cuatro tipos: extratextual, intertextual, intratextual y metatextual; es en el juego de estas direcciones referenciales que se construye la significación de un texto, sobre todo de aquellos que ostensiblemente remiten a un objeto que no es él”. (Pimentel, 2001: 112).

Por consiguiente, el tercer supuesto es que la construcción del sentido del universo poético pizarnikiano se lleva a cabo en el acto de enunciación porque es éste el que pone en funcionamiento al lenguaje como sistema de signos vivos y operantes. “La *enunciación* constituye el pivote de la relación entre la lengua y el mundo: permite representar en el enunciado hechos, pero ella misma constituye un hecho, un acontecimiento único definido en el tiempo y en el espacio”. (Maingeneau, 1999: 42).

Estos supuestos permiten llegar a la primera afirmación por demostrar: el hecho a representar y mostrar en los poemas elegidos es el propio acto de enunciación, lo que quiere decir que una de las formas en las que tales poemas piden ser vistos –leídos/producidos- es como “performances”.

El concepto de “peformance” no está libre de problematización por lo que se explicará de manera profunda más adelante en este mismo apartado. Por lo pronto, cabe delimitarlo en función de la “performatividad” de la enunciación extendida a la dimensión performativa del poema.

La performatividad a su vez es un término que en uno de sus niveles se entiende como una variación de teatralización: “something which is ‘performative’ is similar – in form, in intent, in effect – to a theatrical performance”. (Bial, 2004: 145). En otro nivel, se refiere a la naturaleza y potencialidad del lenguaje de realizar lo enunciado: “to use Austin’s words, ‘to say something is to do something’”. (idem).

En la poética pizarnikiana ambos niveles de la performatividad se ponen en operación como estrategias textuales clave en la restauración de la eficacia y capacidad configurativa/realizativa del lenguaje.

Admitido el marco anterior, puede procederse con los aspectos conceptuales que involucra la “iniciación”⁷ al universo poético pizarnikiano. En un primer lugar, se trata, como lo establece la teoría del discurso, de conocer al sujeto por su discurso: “por cómo se presenta sí mismo [...] y como el responsable del conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto”. (Greimas, citado en Lozano, 1999: 89-90). “[...] Este principio representante, cuya imagen construimos al final del recorrido textual, es el sujeto de la

⁷ “el símbolo es un signo que ofrece un significado manifiesto y un significado oculto. Sólo que únicamente puede detectarlo y comprenderlo quien está al menos un poco iniciado en él. Es condición de su interpretación el poder vivirlo, vivenciarlo, de alguna manera, en alguna medida. Algunos han dicho que el símbolo no es susceptible de interpretación, sólo de vivencia; que un símbolo no se interpreta, se vive”. (Beuchot, 2005: 79, el subrayado es mío).

enunciación que, en términos teóricos y metodológicos, no se confunde con el sujeto empírico (emisor, autor...) que efectivamente haya producido el texto”. (Lozano, 1999: 90, el subrayado es mío).

Esta delimitación de la noción del sujeto es de suma importancia para comprender el enfoque del presente trabajo. Por un lado, enfatiza partir del propio discurso para conocer al sujeto de la enunciación y acercarse a la ‘intención’ del texto desde las estrategias puestas en marcha por éste. Por otro, deja en claro que Alejandra Pizarnik, persona, autora, “sujeto empírico”, no es el sujeto poético ni debe confundirse con éste ni con los papeles actanciales que llegue a adoptar en el mundo poético ficcional aún cuando cierta corriente interpretativa insista en lo contrario.

En segundo lugar, se trata de precisar la noción de poema como aparato simbólico cuyo sentido se construye en el discurso y se completa en el proceso de lectura; no obstante, el discurso como texto y “objeto pleno”⁸, tiene la capacidad de ajustarse a diferentes lecturas y diferentes aproximaciones.

En tercer lugar, se implica entender el proceso interpretativo como el intento por desentrañar los mecanismos del conjunto de operaciones que orientan al lector hacia la

⁸ “Amidst the diversity of metaphors which critics have used to describe the literary text –as an organic whole, as a verbal icon, as a complex system of interlocking and hierarchically related ‘strata’ –the one constant has been a belief in the text’s existence as an autonomous, identifiable, and unique entity: the *text itself* [...] Whatever their differences, rhetoricians, semioticians, psychologists, sociologists, philologists, and historians can all meet on common ground in their recognition of the text as a ‘full’ object, all the more full and rich for its ability to accommodate a number of different readings, different approaches”. (Suleiman, 1980: 40).

voluntad con la que el texto sugiere ser leído; entender la función retórica como un sistema argumentativo y/o estrategia discursiva que activa las intenciones implícitas en el texto.

En breve, se parte de la premisa de que el poema, como objeto artístico, impone el código de aproximación, percepción e interpretación desde convenciones semióticas, pero en tanto “*texto de goce*”⁹ y “*texto abierto*”¹⁰, pide una lectura específica y propia que rompe tales convenciones y desplaza la mirada convencional hacia una lectura generativa y crítica y hacia un lector, en términos de Umberto Eco “modelo”, con el potencial para producir o deconstruir los sentidos del texto y ser cómplice de las estrategias de creación.

“Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente el poema existe apenas. [...] A partir de ese momento, el triángulo ideal [yo, el poema y el destinatario] depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. *Terminar* equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear”. (Pizarnik, 2002: 300).

⁹ Espacio textual liminal donde el discurso a través de cualquiera de sus niveles “pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje”. (Barthes, 1989: 25).

¹⁰ “An ‘open’ text cannot be described as a communicative strategy if the role of its addressee (the reader, in the case of the verbal texts) has not been envisaged at the moment of its generation *qua* text. An open text is a paramount instance of a syntactic-semantic-programatic device whose foreseen interpretation is a part of its generative process”. (Eco, 1980: 423).

Por consiguiente, al referirnos a *texto* se entenderá, por un lado, “el lugar donde el sentido se produce y produce”¹¹ y en el que “la atención se fijará más en lo que los signos *hacen* que en los que los signos *representan* en la actividad textual”¹²; por el otro, al espacio donde es posible poner en crisis la relación del lector con el lenguaje; por último, al terreno, en palabras de Beuchot, donde el autor y el lector se dan cita y se entrecruzan sus respectivas intencionalidades en el proceso de interpretación y de acceso a la “intención del texto”¹³.

Los conceptos se integran proponiendo el “asistir al poema como acontecimiento” y leerlo como “juego de simulación”, modelo que presume la disposición del lector de renegociar el contrato¹⁴ de lectura y presenciar y entender al texto como “performance”: “To treat any object, work, or product “as” performance –a painting, a novel, a shoe, or anything at all– means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships”. (Schechner, 2003 (a): 24).

¹¹ “... no es una suma de signos la que produce el sentido, sino el funcionamiento textual (Benveniste, 1977, 67 y 68); idea esta que ha llevado a sostener al último Barthes, al último Derridá y a Kristeva, entre otros, que los textos son el lugar donde el sentido se produce y produce (práctica significativa) (Eco, 1981, 641)”. (Lozano, 1999: 16).

¹² “Asistimos, pues, hoy en el desarrollo de la teoría de la significación a una preocupación por el texto, concebido como aparato semiótico, lo que ha dado paso a la elaboración de la así llamada semiótica textual o semiótica discursiva, en la que la atención se fijará más en lo que los signos *hacen* que en lo que los signos *representan* en la actividad textual (en donde los signos se reconocen y se construyen).” (idem).

¹³ “... en el acto de interpretación confluyen el autor y el lector, y el texto es el terreno en el que se dan cita, el énfasis puede hacerse hacia uno o hacia otro, al extraer del texto el significado [...] Pero hay que mediar, y sabiendo que siempre se va a inmiscuir la intención del intérprete, tratar de conseguir, lo más que se pueda, la intención del autor. Podríamos, así hablar de una “intención del texto”, pero tenemos que situarla en el entrecruce de las dos intencionalidades anteriores”. (Beuchot, 2005: 17)

¹⁴ Según Maingeneau, cada género discursivo está relacionado con un género específico. Sin embargo, el contrato no está necesariamente adquirido desde el comienzo: puede ser el producto de una negociación entre los participantes o ser modificado unilateralmente, obligando al coenunciador a elegir entre aceptar o rechazar el nuevo contrato. En el discurso literario los autores intentan establecer contratos inéditos con el coenunciador al transgredir contratos ya establecidos. (cfr. 1999: 31).

No existe una única definición para “performance” como lo demuestra claramente Richard Schechner en su libro Performance Studies: An Introduction. De hecho, Diana Taylor de “NYU School of Performance Studies”, colega de Schechner y citada por él, afirma que la noción de “performance” no tiene equivalente en Latinoamérica por lo que se traduce ambigüamente tanto en femenino, "la performance", como en masculino, "el performance", y usualmente se utiliza para referirse al arte del performance. Sin embargo, afirma Taylor, académicos y artistas han empezado a utilizar el término para referirse más ampliamente a dramas sociales y prácticas expresivas. (cfr. Taylor citada en Schechner, 2003 (a): 7).

En el presente trabajo se utilizará el término en masculino y siempre implicará el concepto amplio establecido actualmente por los “Performance Studies”: “Performance studies does not study texts, architecture, visual arts, or any other item or artifact of art or culture as such. When texts, architecture, visual arts, or anything else are looked at, they are studied as ‘performances’.... That is, they are regarded as practices, events, and behaviors, not as ‘objects’ or ‘things’”. (Schechner, 2003 (a): 2).

Así mismo, Schechner sostiene: "Any behavior, event, action, or thing can be studied ‘as’ performance, can be analyzed in terms of doing, behaving, and showing" (2003 (a): 32) y establece que, entre muchos otros matices y categorizaciones, hay dos tipos de *performances*: aquellos que mantienen claramente definida la frontera entre el mundo del *performance* y la realidad cotidiana, "make-believe performances", y aquellos en los que dicha frontera se diluye intencionalmente, “make-belief performances”. (cfr. op.cit. 35).

“To perform”, expresa Schechner, puede entenderse como ser, hacer, mostrar el hacer y explicar el mostrar el hacer. No obstante, es el ““explicar el mostrar el hacer”” el objeto de los “performance studies”. “‘Explaining showing doing’, is a reflexive effort to comprehend the world of performance and the world as performance”. (2003 (a): 22).

Qué es considerado “performance” y qué no lo es, dependerá no del evento en sí mismo, sino de cómo sea recibido y situado: mientras algo “es” *performance* cuando el contexto histórico-social, las convenciones, el uso y la tradición así lo establecen, cualquier cosa puede estudiarse, ser vista, “como” *performance*. (cfr. Schechner, 2003 (a): 30-31). “The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a *performance*”. (Schechner, 2003 (a): 2).

En cuanto a cuál es el propósito del *performance*, Schechner establece siete funciones: “to entertain, to make something that is beautiful, to mark or change identity, to make or foster community, to heal, to teach, persuade, or convince, to deal with the sacred and/or demonic [...] the hierarchy changes according to who you are and what you want to get done. No performance accomplishes all of these functions, but many performances emphasize more than one”. (Schechner, 2003 (a): 38).

Dicho marco aplicado a la lectura de ciertos poemas, implicará, por una parte, centrarse en lo que el discurso hace en su decir –el acto de discurso-, en aquello que es mostrado, enmarcado y enfatizado a través de la enunciación; en las relaciones que el discurso establece con su propio sistema de representación y su declaración de principio –el ser poema-, y en los presupuestos, axiomas e imaginarios con los que entra en relación

dialógica ya sea para afirmarlos, reactualizarlos, confrontarlos, deconstruirlos o subvertirlos.

Leer los poemas “como” “performances” demandará y permitirá que destaquen las estrategias y prácticas textuales que movilizan el pensamiento y ponen en marcha las fuerzas apelativa y configurativa que desplazan al signo a un segundo plano y proyectan hacia el primero el efecto de realidad, de espacio y la experiencia sensible del significado.

Por otra parte, considerar al poema como un *performance*, significará entender la creación poética, el acto de escritura, como una práctica expresiva “restaurada”, recreada y repetida, denominada por Schechner como “twice-behaved behavior” o “restored behavior”¹⁵ y generada por la interacción entre ritual y juego. “In fact, one definition of performance may be: Ritualized behavior conditioned/permeated by play”. (Schechner, 2003 (a): 45).

La dimensión del acto de escritura como ritual¹⁶ y juego¹⁷ constituirá la clave para acabar de comprender cómo al optar por centrarnos como lectores en la función de mostrar y transformar del “poema-performance” gradualmente se articula una poética basada en el

¹⁵ “**Restored behavior**: Physical or verbal actions that are not-for-the-first time, prepared or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to as **twice-behaved behavior**”. (Schechner, 2003 (a): 22).

¹⁶ “Though virtually all performances contain some ritualized behavior, ritual itself is a particular kind of performance. It emphasizes efficacy over entertainment, adherence to tradition over technical virtuosity. Ritual has ‘real’ consequences. Religious or sacred rituals express or enact belief, connecting the participants to a spiritual power. Secular rituals, while not specifically religious, nevertheless invoke the authority of some concept larger than the individual: the state, the community, tradition”. (Bial, 2004: 77).

¹⁷ “In performance studies, play is understood as the force of uncertainty which counterbalances the structure provided by ritual. Where ritual depends on repetition, play stresses innovation and creativity. Where ritual is predictable, play is contingent. But all performances, even rituals, contain some element of play, some space for variation. And most forms of play involve pre-established patterns of behavior.” (Bial, 2004: 115).

juego¹⁸ de la simulación y en el juego de los supuestos, y por consiguiente, el poema puede ser visto como un *performance* estético y ritual.

Desde este enfoque, el poema en su plano de representación discursiva operará conceptualmente como “*limen*”¹⁹, espacio liminal donde al tiempo que se verán desplegadas las estrategias mediadoras entre el espacio real, la percepción y experiencia de espacialidad del escritor, se pondrán en cuestionamiento también las relaciones entre escritor, lector, objeto a representar y lenguaje como medio de representación. (cfr. Veivo, 2001: 80). “In ritual and aesthetic performances, the thin space of the limen is expanded into a wide space both actually and conceptually. What usually is just a ‘go between’ becomes the site of the action. [...] Conceptually, what happens within a liminal time-space is ‘reinforced’, emphasized.” (Schechner, 2003 (a): 58), (el subrayado es mío).

¹⁸ “Play involves ‘real’ words and actions that are paradoxically ‘not-real’ because they are ‘framed’ within the context of play”. (Bial, 2004: 115).

¹⁹ “Limen: Literally a threshold or sill, an architectural feature linking one space to another—a passageway between places rather than a place in itself. A limen is often framed by a lintel, which outlines the emptiness it reinforces. In performance theory, ‘liminal’ refers to ‘in between’ actions or behaviors, such as initiation rituals”. (Schechner, 2003 (a): 58).

2. Contexto histórico: condiciones de producción y poética pizarnikiana

2.1. Pizarnik y la crítica: biografía vs poética

La obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) empezó a cobrar interés profundo por la crítica académica fuera de su país no hace más de veinte años como lo muestran las fechas de artículos aparecidos en publicaciones como Latin America Review (LALR), Revista de literatura hispánica (Inti), Quimera: revista de literatura, Dissertation Abstracts International (DAI) y la primera tesis doctoral dedicada a Pizarnik desarrollada en la Universidad de Yale por Susana H. Haydu y publicada en 1996¹.

Desde entonces la obra de Pizarnik se ha abordado desde diversas perspectivas que han ido evolucionando según las teorías de los últimos cuarenta años. Entre estos marcos teóricos, los estudios de género, lésbicos y la teoría “queer” han ocupado un lugar predominante y a partir de ellos se han elaborado iluminadores ensayos sobre la obra de Pizarnik como “*The look that Kills: The ‘Unacceptable Beauty’ of Alejandra Pizarnik’s La Condesa Sangrienta*” de Suzanne Chávez Silvermann (1995) y “*The representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik*” de David William Foster (1994).

En el ensayo de Chávez Silverman, por ejemplo, el silencio se plantea como un encubrimiento de la condición de “enclosetada” de la autora, es decir, el silencio no sólo funciona como una figura retórica sino como un mecanismo velado de rescate de la orientación lésbica o bisexual de Pizarnik y de sus representaciones en el espacio poético.

¹ Haydu, Susana H. Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético. Interamer 52. Serie Cultural. 1

“The notion of the closet, particularly in its relation to silence/silencing, must be invoked in any serious critical study of Pizarnik’s work”. (1995: 282).

Estudios como el de Chávez Silverman resultan reveladores por diversas razones. En primer lugar, abren una corriente crítica alterna a la tradición heterosexista y falocéntrica impensable desde la modernidad y sus metarrelatos. En segundo lugar, develan una instancia homoerótica que podría abrir brecha para explicar el rechazo y marginación de la obra de Pizarnik en su contexto socio-cultural original. “Les cuesta muchísimo aceptar a esa mujer de clase media, judía, que se drogaba, que era bisexual... es como demasiado. Para muchos se pasó de la raya, pero yo me pregunto qué tiene que ver lo que hacés con tu vida cuando escribís semejante cosa”. (Bordelois cit. en Espinosa, 1998).

Sin embargo, son marcos teóricos que ya incursionando en la posmodernidad y la deconstrucción de los discursos totalizadores, aún privilegian el papel del autor, en contraposición con marcos como la estética de la recepción donde el objeto de estudio se desplaza hacia la relación obra-lector más que a la de autor-obra o la de autor-lector. “... el enfoque de la estética de la recepción [...] también se interesa por el lector, pero no primordialmente en su relación con el autor, sino con la obra”. (Rall, 2000: 225).

Como ocurre frecuentemente con los artistas suicidas, como lo es también el caso de la poeta norteamericana Sylvia Plath (1932-1963), la recepción de la imagen de Pizarnik como “poeta maldita”, “el Rimbaud de la poesía hispano-americana” (Bordelois citada por Espinosa, 1998) o como “la versión femenina del Conde de Lautréamont” (Wilson, 1995: 263), ha llegado a ser mucho mayor y más definitoria que su propia obra. Si bien el

fenómeno puede funcionar como estrategia publicitaria para ampliar la demanda, el consumo y la recepción de los textos, también perpetúa la mitificación de la figura del poeta, condiciona la lectura y cierra², o al menos limita, el diálogo entre obra y receptor así como interpretaciones alternas.

Como ejemplo, escribe Christina Britzolakis en relación con la obra de Sylvia Plath que uno de los elementos por los cuales sus textos siguen siendo leídos superficialmente, “subleídos”, radica en que sus poemas han sido identificados predominantemente con una expresividad “confesional” enmarcada en lo biográfico: “The dominant identification of Plath’s poems with a ‘confessional’ expressivity, whether rooted in thwarted female selfhood or in suicidal intention, has meant that for all their celebrity her texts remain underread”. (2002: 7).

La cita anterior apunta de manera precisa a lo que al parecer ha ocurrido también con la obra poética de Pizarnik. Circunscrita por “paratextos factuales³”, la obra pizarnikiana ha generado modelos de lectura limitados y limitantes al subordinarse al suicidio, la orientación sexual, los excesos y adicciones de la autora, o bien, a su genealogía literaria más obvia –Alfred Jarry, el Marqués de Sade, Antonin Artaud–, aunque no necesariamente más reveladora ni significativa, precisamente porque el criterio de rastreo de influencias ha

² “In the process of communication, a text is frequently interpreted against the background of codes of different from those intended by the author. Some authors do not take into account such a possibility. They have in mind an average addressee referred to a given social context. Nobody can say what happens when the actual reader is different from the ‘average’ one. Those texts that obsessively aim at arousing a precise response on the part of more or less precise empirical readers (...) are in fact open to any possible ‘aberrant’ decoding. A text so immoderately ‘open’ to every possible interpretation will be a *closed* one”. (Eco, 1980: 429).

³ “Llamo factual al paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción. Así, la edad y el sexo del autor...”. (Genette, 2001: 12).

estado mayormente determinado por valores paratextuales. Sobre este último aspecto, María Negroni ilustra el camino contrario:

Leer la *sombra*⁴ en Alejandra Pizarnik es crucial, también, para armar el rompecabezas de sus genealogías, descubrir su biblioteca secreta. El romanticismo alemán, en especial Novalis y Caroline de Günderrode pero también el Bizancio anglo-francés del siglo XIX, están allí como están – finísimos- Sade y Lautréamont (...) Y están también los poetas malditos. Y Georg Trakl, Lewis Carrol, James Joyce. Y los registros canyengues del lunfardo porteño. Y cierta literatura latinoamericana, (en especial, en relación a la glosolalia paródica de *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco*) en sintonía con Gironde y anticipación de Susana Thénon, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. (Negroni, 2003: 18).

Así como Britzolakis con la obra de Plath, María Negroni⁵, Cleila Moure⁶ y Carlota Caulfield⁷ se han centrado reciente y específicamente en el discurso de la obra de Pizarnik para su exégesis; sin embargo, prevalece hasta la década de los noventa, como ya se mencionó, una vertiente crítica en torno a la obra pizarnikiana que ha incurrido en una práctica análoga a la referida por Britzolakis, por razones posiblemente parecidas, y el

⁴ Negroni utiliza el término para referirse a los textos de Pizarnik que por su dificultad han sido evadidos por la crítica.

⁵ María Negroni. El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik. Rosario: Beatriz Viterbo, “El escribiente”, 2003.

⁶ Cleila Moure. “Alejandra Pizarnik: Un grieta en la razón occidental”. Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 1997.

----- “Las huellas del teatro de la crueldad: Antonin Artaud/Alejandra Pizarnik: ‘hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo’”. Confluencia: revista Hispánica de cultura y literatura. Marzo 2, 2005.

⁷ Carlota Caulfield. “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en Extracción de la piedra de la locura y El infierno musical. Chasqui: Revista de literatura latinoamericana. 21.1 (1992): 3-10.

resultado ha sido similar, como lo muestra la siguiente cita extraída de la tesis de Susana H.

Haydu:

Sus tendencias obsesivas se agudizan hacia el final de su vida. Sobreviene una etapa de marcada melancolía, y la sombra de la locura desquició sus últimos años. Aparecen entonces sus libros: *Extracción de la piedra de locura* (1968), y *El infierno musical* (1971) [...] El tono de *El infierno musical* —infierno de la palabra— es de profundo pesimismo y sumamente inquietante. Se hace evidente la disociación de la personalidad de Pizarnik, las múltiples personalidades y las diferentes voces que la atormentan: “Ya no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”.

(Haydu, 1996 (d):

<http://www.sololiteratura.com/piz/pizestestudiodetemas.htm>)

En breve, se ha confundido la “personalidad literaria”⁸ con el sujeto poético y, por consiguiente, para la mayor parte de la crítica ha pasado desapercibida la intencionalidad⁹ de la poética y estética pizarnikiana: la función retórica de la disolución de los límites entre persona y sujeto textual, realidad y ficción, como una táctica para producir el espacio

⁸ “Yury Tynanov, in the essays ‘Literary Fact’, ‘On the Literary Evolution’, and ‘On Parody’, introduces the concept of “literary personality”. It coincides neither with the actual personality of the writer nor with his lyrical persona. The literary personality reveals the dynamic boundaries between literature and but (here this refers to daily existence and ‘extra-literary’ genres), showing how some facts of the poet’s personal life can turn into literary facts and vice versa”. (Boym, 1991: 22).

⁹ “To understand a poem means grasping its language as being ‘oriented’ towards the reader from a certain range of positions: in reading, we build up a sense of what kind of effects this language is trying to achieve (‘intention’), what sorts of rhetoric it considers appropriate to use, what assumptions govern the kinds of poetic tactics it employs, what attitudes towards reality these imply (...) Understanding these effects, assumptions, tactics and orientations is just to understand the ‘intention’ of the work”. (Eagleton, 1996: 104).

subjetivo, entrar en el “lugar del sujeto”¹⁰, y mostrarlo simultáneamente como un territorio de juego y una instancia de reflexión del propio lenguaje –mostración “desfondadora” de los imaginarios del lenguaje-; dicho de otra forma, el *performance* por el que la autora opta como una de las posibilidades de configuración de su poética y estética.

Delimitar las fronteras entre la vida y la obra de un autor/a, el texto y la biografía, no es un asunto menor, menos tratándose de la obra y vida de Alejandra Pizarnik¹¹, diada inserta plenamente en la construcción de los imaginarios de la Modernidad –“la autonomía del arte”- y en la tensión dialéctica entre la búsqueda de un nuevo lenguaje y la “muerte del autor”.

Simultáneamente, su obra está inscrita en una doble tradición. Por un lado, la del “blanco mallarméano”, la tradición que se niega a contemplar la poesía como algo diferente de sí misma. Por el otro lado, la tradición romántica cuyo *dictum* es la mitificación de la figura del poeta y que, de acuerdo con Svetlana Boym en Death in Quotation Marks: Cultural Myths of The Modern Poet, sigue operando en la reactualización de la lectura. “Since Romanticism, the *poet* has been the primary example of the intersection of work and life and its poetic mitification. The poet as a figure continues to fascinate the reader. The power

¹⁰ “In Lacan’s psychoanalytical theory, the production of subjectivity takes part through an interaction among three categories –the Imaginary, the Symbolic, and the Real- that exist in an interdependent and dialectical relation to one another. No single concept exists without the others. This relation destabilizes the subject as it shifts between the different registers, making the construction of subjectivity a process and undoing rigid notions of an individual, autonomous subject that have governed occidental philosophy for so long.” (Kuhnheim, 1996: 12).

¹¹ Segunda hija de inmigrantes judíos provenientes del pueblo eslovaco de Rovné y llegados a Argentina en 1934, Flora Pizarnik Bromiker nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, el 29 de abril de 1936. El nombre de Alejandra lo adoptó durante su adolescencia y publicó su primer poemario La tierra más ajena (1955) como Flora Alejandra Pizarnik. A partir de su siguiente libro y hasta su muerte en 1972 - debido a una sobredosis de seconal que se presume fue intencional- firmaría únicamente como Alejandra Pizarnik.

of the Romantic image of the poet still operates in the minds of readers and authors alike, setting up certain conflicting expectations” (1991: 11). El siguiente ejemplo, extraído una vez más del trabajo de Haydu, fundamenta la perspectiva de Boym:

A partir de su muerte en 1972, la figura de Alejandra Pizarnik ha ascendido a ocupar un lugar de privilegio para las generaciones más jóvenes. Ya se la ubica con el grupo de mujeres más célebres de América como Frida Kahlo, y con las poetas suicidas de Estados Unidos, como Sylvia Plath y Ann Sexton. Constituyen, todas ellas, el símbolo de la mujer feminista, marginada, que sólo se reconoce en todo su talento luego de su muerte. El caso de Alejandra Pizarnik se inscribe con más fuerza aún en esta tradición, por su condición de lesbiana, de “demoníaca” —como calificó a sus últimos textos González Lanuza— y, por lo tanto, diferente, provocativa y procaz. Esta enorme mitificación ha tenido, como consecuencia, la profunda admiración de poetas de las generaciones siguientes, que ven en ella el símbolo de la poeta-mártir, de la busca de una poesía sin concesiones, de una pureza esencial.

(Haydu, 1999 (c):

<http://www.sololiteratura.com/piz/pizestensugeneracion.htm>,

el subrayado es mío).

De igual manera, la “textualización” de la vida de Pizarnik en su correspondencia y sus diarios contribuye tanto en la construcción de la “personalidad literaria”, en los términos de

Yury Tynyanov¹², como en la configuración de lo que Boris Tomashevsky, según Boym, denomina como “leyenda biográfica”, “‘la concepción literaria de la vida del autor,’ una ficción co-escrita por el poeta y el período literario”¹³.

Al respecto, vale la pena hacer notar una coincidencia entre la noción de “leyenda biográfica” de Tomashevsky y la crítica predominantemente biográfica en torno a Pizarnik. Tomashevsky, según Boym, afirma que el lector que perpetúa la leyenda del artista es generalmente contemporáneo y compatriota de éste ya que comparten los mismos mitos culturales, las expectativas y las convenciones de representación literaria. (cfr. Boym, 1991: 24). Es el caso entre Pizarnik y sus coterráneos y contemporáneos, Cristina Piña¹⁴, Ana Becció¹⁵, César Aira¹⁶, Martha I. Moia¹⁷ y Sylvia Molloy¹⁸, principales biógrafos, críticos, antologadores, editores, entrevistadores, respectivamente.

¹² “The literary personality is a product of literary evolution; it is shaped by the changing cultural myths surrounding the poet”. (Tynyanov citado en Boym, 1991: 22).

¹³ La leyenda biográfica es percibida como el antecedente del trabajo literario, como una premisa que el propio autor tomó en cuenta durante el proceso creativo. A menudo, como Tomashevsky señala, ‘el poeta considera como premisa para su creación no su actual curriculum vitae sino su biografía ideal’”. (Boym, 1991: 23-24, la traducción del inglés es mía).

¹⁴ Alejandra Pizarnik. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, colección “Los grandes poetas”, 1988.

Alejandra Pizarnik. Obras completas: poesía completa y prosa selecta. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1993 y 1998.

Piña, Cristina. "Alejandra o el yo transformado en lenguaje." *El Ornitorrinco* (1977): 21-24.

---. La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981.

---. "La palabra obscena." *Cuadernos hispanoamericanos. Los Complementarios* 5 (Mayo 1990): 17-38.

---. Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Planeta, 1991.

¹⁵ Textos de sombra y últimos poemas. Eds. Olga Orozco y Ana Becció. Buenos Aires: Sudamericana, 1982 y 1986.

Alejandra Pizarnik. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.

-- Prosa Completa. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen Palabra en el tiempo, 2002.

¹⁶ Aira, César. Alejandra Pizarnik, Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

¹⁷ Moia, Martha I. "Algunas claves." *Plural* 18 (1973): 8-9.

---. Interview. "Some Keys to Alejandra Pizarnik." *Trans. Susan Pensak. Sulfur* 8 (1983): 97-101.

¹⁸ Castro-Klaren, Sara y Molly, Sylvia. Women's Writing in Latin America: An Anthology. Westview Press, 1992.

Como ejemplo, probablemente, el trabajo biográfico más significativo escrito sobre Pizarnik sea el de Cristina Piña, Alejandra Pizarnik: una biografía. Buenos Aires: Corregidor, 1999, e indudablemente la edición más completa de la poesía de Pizarnik hasta ahora es Poesía completa de Editorial Lumen, edición a cargo de Ana Becció y que comprende la reedición de su bibliografía poética¹⁹, los poemas póstumos recogidos por Olga Orozco²⁰ y la misma Ana Becció, publicados en 1982 en Argentina junto con textos inéditos y poemas publicados en revistas y no compilados previamente.

“La biografía es una aproximación fascinante para la comprensión de un poeta; sin embargo, no explica su poesía”. (Balakian, 1992: 21, la traducción es mía). Por consiguiente, la premisa es que la interpretación de la obra poética de Pizarnik no está subordinada a su vida y es necesario replantear la relación entre vida y obra en términos intertextuales, esto es, entender el discurso “mito-biográfico” como uno de los múltiples disponibles con los cuales pudiera entrar en diálogo o en tensión el universo poético para construir su sentido.

¹⁹ La bibliografía poética de Alejandra Pizarnik publicada hasta 1971, año de su muerte, la comprenden La tierra más ajena (Buenos Aires: Botella al mar, 1955); La última inocencia (1956), Las aventuras perdidas (1958), [estos dos últimos reeditados en un único volumen: Botella al mar (1976)], Árbol de Diana (Buenos Aires, Sur, 1962); Los trabajos y las noches (Buenos Aires, Sudamericana, 1965), Extracción de la piedra de locura (Buenos Aires, Sudamericana, 1968), Nombres y figuras (Barcelona, Colección La Esquina, 1969), El infierno musical (Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971), Los pequeños cantos (Caracas: Árbol de Fuego, 1971), La condesa sangrienta (Buenos Aires: López Crespo Editorial, 1971). Según María Negroni en su ensayo “La condesa sangrienta: Notas sobre un problema musical”, la primera publicación de *La condesa sangrienta* fue escrita en 1965 y publicada en la revista mexicana *Diálogos* y posteriormente en la editorial argentina *Aquarius* en 1971. El año de 1965 como la fecha de publicación y la revista “Diálogos” como el espacio, lo confirma Cristina Piña en Alejandra Pizarnik: Una biografía y le acredita su veracidad a Roberto Juarroz (Piña, 1999:105).

²⁰ La contribución en generar, aún involuntariamente, la “leyenda biográfica” se extiende a otros escritores y editores amigos argentinos que en su momento han comentado su obra y/o su vida y colaborado en compilaciones y antologías, como Olga Orozco, Enrique Molina y Silvina Ocampo a quienes conoció a partir del círculo en torno a la revista *Sur*, espacio donde publicó la mayoría de sus poemas.

Visto así, las coincidencias entre la vida y la obra de Pizarnik servirán para mostrar que existe una relación²¹; sin embargo, dicha relación será útil sólo en la medida que nos aproxime al horizonte de expectativas del *lector modelo*, es decir, al gesto productivo y al modelo o modelos de lectura implícitos en las estrategias discursivas y prácticas retóricas del texto.

Los poemas de Pizarnik lejos de ser el reflejo de su vida son la representación de su poética de ficción, en el sentido más estricto de las nociones *representación, poética, ficción*, y que conllevan, como se explicó en el capítulo anterior, a una delimitación y diferenciación muy clara entre el *sujeto empírico*, Alejandra Pizarnik como autora, y el *sujeto de enunciación y/o sujeto poético*.

Sus textos de no-ficción, prólogos, artículos y ensayos, y los estrictamente biográficos, correspondencia, diarios, confirman que no había algo más alejado de las intenciones epistemológicas de Pizarnik que sus poemas hubiesen sido leídos como extensiones de sí misma²². En “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina” (1968) Pizarnik expresa, “La poesía es el lugar. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* y *verdad* y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no

²¹ En un sentido similar se refiere Balakian a Mallarmé cuando afirma: “What Mallarmé’s work reveals of the relation between life experience and its reflection in poetry is its *existence*, not the degree of inflation or reduction of the facts [...] The commentator’s first and perhaps only function is to try to reveal the dimensions in breadth and depth of the artistic process whose connection with life is only initial and tangential. What we can try to ascertain about the work is the degree of realization of the writer’s intention”. (Balakian, 1992: 31).

²² En una entrevista que le realizó Alberto Lagunas a Pizarnik después de que ella ganara el Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires por Los trabajos y las noches, a la pregunta “¿Cómo ‘trabaja’ o ‘siente’ la poesía que hace?”, ella responde, “Casi siempre trabajo mis poemas a larga distancia. Me importa mucho el rol de la noción de distancia en la compleja relación autor-poema”. (Lagunas, 1998-1989: 43-48).

vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible”. (Pizarnik, 2002: 299).

Pizarnik da a entender que para ella el poema constituía el espacio simbólico, lúdico y ritual donde podía reinventar su precaria y limitada noción de individualidad y “hacer-de-cuenta determinadas realidades”²³. En la práctica, el poema es concebido como un espacio de mediación para la representación de la operación lingüístico-poética, puerta de acceso a los mecanismos del proceso de semiosis, “performance escritural”.

A text, whether book, paper, film, painting, or building [...] is not only a conduit for the circulation of ideas, as knowledges or truths, but a passage or point of transition from one (social) stratum or space to another. A text is [...] a process of scattering thought; scrambling terms, concepts, and practices; forging linkages; becoming a form of action. [...] Texts, like concepts, do things, make things, perform connections, bring about new alignments. (Grosz, 2002: 58).

El poema deviene así en el marco para subrayar el poder performativo de un lenguaje restaurado como sistema de significación y para mostrar el acto de escritura como el ejercicio pleno del juego implícito y necesario en dicha performatividad.

²³ “El poeta es el continuador del niño: hace-de-cuenta determinadas realidades, porque, justamente, pretende revivirlas. En el fondo, al metaforizar la acción, al fingirla, el poeta ofrece un proyecto-de-mundo”. (Trevisan, 2004: 44)

2.2. La desmantelación del sujeto patriarcal

La especularidad del sujeto poético que tanto inquieta y confunde a la crítica, puede verse entonces como una expresión del yo-lúdico, del yo-“performer”. Como actriz en escena, una de las estrategias de Pizarnik en la articulación de su “proyecto-de-mundo” es adoptar máscaras, máscaras enunciativas podrían denominarse, - “construirse a través de los papeles que pueda asumir” (Lozano, 1993: 116) - las cuales aún si fuesen idénticas a sí misma no son su rostro sino sus posibilidades. “In a performance piece, the writer will often be the performer, in the post-modern sense of the blurring of boundaries. Therefore, we can't help but see the performer who may also be the writer and who may be playing her or him self and playing other characters. But we know that this will be the case when we enter the performance experience”. (Salvatore, 2004: <http://www.joesalvatore.com/a-artist.html>).

Agosin expresa que esta es una estrategia común en las poetas del Cono Sur: “—women such as Agustini, Pizarnik and Di Giorgio- resort to a series of “personae”, or creative masks, that allow them to invent alternate ways of being and to pursue their true vocation, the search for creative possibilities”. (1995: 2). Observemos cómo puede traducirse lo anterior al momento de enfrentar el texto poético:

El poema que no digo,
el que no merezco.

Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe

(Pizarnik, 2003: 116)

En el poema anterior se distingue la gradual disociación del yo enunciativo en varios sujetos. La primera persona del singular de los primeros dos versos se desdobla en los dos últimos en una tercera persona del singular indefinida, “un alguien”, la franca expresión de la identidad alienada del sujeto enunciador vuelto sujeto enunciado, distanciado y diferenciado de sí mismo.

El yo enunciador se fragmenta, se multiplica y se cancela. Se “conmuta actancialmente”, se personaliza, se despersonaliza, se desplaza de un rol actancial a otro para construir al sujeto poético pizarnikiano. “El discurso es el lugar de construcción de su sujeto (Greimas, 1976). A través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo (Greimas, Courtés, 1979)”. (Lozano, 1993: 89).

Los dos versos intermedios funcionan en sus múltiples niveles discursivos como espacio de transición, mediático o limen, de acuerdo a Schechner. Tanto en el plano textual como en el simbólico funcionan como pasadizo entre el plano de representación y el efecto de realidad, entre el plano de enunciación y el plano enunciado, entre el espacio cotidiano y el ritual, el profano y el sagrado, entre el “make-believe performance” y el “make-belief performance”.

En el plano estructural constituyen el tercer y cuarto verso del sexteto, los versos centrales que conectan el planteamiento con el desenlace. En el plano de enunciación el sujeto poético expresado como un “yo” en el primer par de versos, se disuelve, se distancia y oculta en la ambigüedad de un tercer verso/enunciado que carece de sujeto y acción explícitas: “Miedo de ser dos:”. (op.cit.). El discurso personalizado se despersonaliza, el sujeto se borra de la superficie del discurso, se conmuta para volver a conmutarse y personalizarse a partir del quinto verso: “alguien en mí dormido”. (op.cit.).

Simultáneamente, introduce la noción de miedo, que como se seguirá desarrollando más adelante, funciona como concepto organizador y huella discursiva que anticipa el ingreso a un orden distópico, donde lo conocido y familiar se vuelve extraño y siniestro: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares, y que hace que bajo "ciertas condiciones" (una causalidad, explicación y significado fuera de marco, fuera de foco) las cosas familiares se vuelvan siniestras. Lo siniestro causa angustia y miedo porque lo conocido, lo propio, (la casa, el cuerpo, la calle, los amigos) se vuelven lo desconocido y lo ajeno”. (Remedi, 2006: consultado en www.henciclopedia.org.uy).

De esta manera, el reflejarse a sí misma en el espejo, momento que se supone privilegiado²⁴ en tanto expresión simbólica de la relación con el cuerpo propio, lejos de resultar en un momento de unidad y autoafirmación, es la clara expresión de la escisión, de una duplicación *ad infinitum*.

²⁴ “Relation to one’s body as well frequently has its symbolic manifestation in a privileged visual moment: self-reflection in the mirror”. (Brooks, 1993: 14).

El sentido no sólo se fuga sino estalla. El sujeto de enunciación ha cobrado la distancia del testigo, ella es la que tiene miedo de ser dos pero lo narra como si se tratara de alguien más, desde fuera. El temor de duplicarse o fragmentarse expresado en el nivel locutivo, no es una anticipación, es el anuncio de la alienación que se está llevando a cabo en el preciso momento de enunciación y gracias a la enunciación. El enunciado se devela performativo en tanto el sujeto poético del tercer verso ya está escindido en el sujeto que observa y el sujeto observado.

Ante los ojos del lector/espectador se ejecuta la acción que se enuncia, el lector presencia el poder del lenguaje puesto en escena por el sólo y grandioso acto de enunciación de la misma manera que un hechizo o una invocación pronunciados por un mediador entre lo divino y lo terreno, un chamán, un sacerdote o un mago. Debido a la performatividad, las palabras recobran su poder de encantamiento.

En el plano discursivo el espejo se convierte entonces propiamente en el umbral o limen, lugar donde se llevará a cabo la transformación del sujeto y del tiempo, así como del lugar mismo. La conmutación actancial conduce a la espacial y temporal. No sólo el sujeto enunciador de los primeros dos versos no es el mismo que el del tercer y cuarto ni del tampoco del quinto y sexto, tampoco lo son el espacio y el tiempo al que remiten. El proceso de conmutación discursiva ha implicado un proceso de transformación referencial y simbólica y ha pasado de la representación a la configuración.

En otras palabras, de un plano cotidiano, profano en el que se expone el carácter de representación del poema a través de un discurso metapoético, “el poema que no digo”

(op.cit), y por tanto, la dimensión de “make-believe performance”, se accede por obra del acto discursivo a un plano simbólico que parece remitir al tiempo primordial, el tiempo del mito y del rito.

Por una parte, la cancelación del yo y el discurso del miedo asociado a recorrer un camino cuyo destino es el espejo y la duplicación, “miedo de ser dos/camino del espejo” (op.cit.), parece evocar la primera fase de un rito iniciático o de transformación en la que el iniciado se ve obligado a sufrir una “inmersión en el abismo” para despojarse de su individualidad y, posteriormente, estar preparado para adquirir su nueva identidad y poderes.

Van Gennep noted that these rites of passage consist of three phases –the preliminal, liminal, and postliminal. The key phase is the liminal –a period of time when a person is ‘betwixt and between’ social categories or personal identities [...] The work of the liminal phase is twofold: first, to reduce those undergoing the ritual to a state of vulnerability so that they are open to change. Persons are stripped of their former identities and assigned places into social world; they enter a time-place where they are not-this-not-that, neither here nor there, in the midst of a journey from one social self to another. For the time being, they are literally powerless and often identityless. Second, during the liminal phase, persons are inscribed with their new identities and initiated into their new powers”.

(Schechner, 2003 (a): 56-57).

Por otra parte, el espejo es la entrada a un plano distópico²⁵, territorio del caos y lo siniestro, donde no sólo la representación del propio cuerpo está subvertida sino la propia noción de representación y su razón ordenadora. La imagen que devuelve el espejo, en su mecanismo especular, pone al descubierto la “ilusión mimética” y en el contenido de su reflejo, un engendro vampírico que se la come y se la bebe, devela lo monstruoso. “Lo monstruoso representa al *Otro* depredador que hay en cada ser humano [...] Lo moral y el bien social no pueden pactar con los seres monstruosos porque representan lo *otro*, lo diferente. Aceptar la diferencia podría obligar a la universalidad de la ley y el concepto de orden podría llegar a verse seriamente amenazada”. (Cortés, 1997: 19-20).

Al igual que en el “estadio del espejo”²⁶ de Lacan, la imagen reflejada en el espejo es un Otro, un cuerpo ajeno que la acecha y la devora en un acto que remite a la antropofagia ritual –comerse al otro para apropiarse de su poder-²⁷, “alguien en mí dormido/ me come y me bebe”. (op.cit.). No obstante, el sujeto a devorar es ella misma, lo que remite a su vez al proceso de fagocitosis y revierte hacia el sujeto la relación de alteridad multiplicando aún más la fragmentación. Ese alguien que habita en el sujeto de forma latente, dormida, tiene las facultades de comérsela y bebérsela al igual que un fagocito que tiene la propiedad dentro del organismo de englobar y destruir bacterias u otros materiales extraños²⁸, el

25 “La narrativa distópica se centra, por consiguiente, sobre los territorios que han quedado fuera de los marcos de representación del modelo cultural hegemónico. Fuera de escena, lo obsceno pasa a ocupar el proscenio.” (Remedi, 2006: www.henciclopedia.org.uy).

26 “The ego recognized by the infant is not identical with the self; it is an imaginary identity, founding a system in which the ego is always other, and the other always an alter ego. Identity is thus alienated, the product of the gaze”. (Brooks, 1993: 14).

27 “El Otro, según Slavoj Žižek, es siempre sospechoso de un exceso: de gozar más, de ser más erótico, de bailar más, de tener acceso a conocimientos secretos o habilidades que se resiste a revelar, por lo cual se hace necesario ‘comérselo’ para poder apoderarse de esa *esencia* (Holguín 2000)”. (Cocimano, 2006: <http://www.escaner.cl/escaner87/ensayo.html>).

28 Diccionario ilustrado de términos médicos. Mediclopedia. Disponible en: <http://www.iqb.es/diccio/f/fa.htm>. Consultado en: 29/01/07.

agente extraño ha resultado ser ella misma. El Otro, lo Otro, ya no es sólo la imagen del sujeto reflejada en el espejo sino también el propio sujeto.

Es así como el cuerpo biológico enunciado deviene en cuerpo semiótico y sagrado, espacio y tiempo primordial para el acto poético y ritual en el que el sujeto se descentra, se sale de sí mismo y se vacía; plano donde la noción de individualidad y persona se expone como simulacro y construcción social. El cuerpo-poema se configura como un territorio ritual, lúdico, subversivo y obsceno que deconstruye la subjetividad, ingresa en el orden del tabú y revela lo monstruoso de un *logos* dominante que ha vaciado al lenguaje de significación. “Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral”. (Cortés, 1997: 18).

Más aún, ese poema que el sujeto poético dice no decir, dice no merecer, se despliega ante el lector precisamente desde su negación en el primer par de versos, los cuales en retrospectiva, se revelan ahora con toda su fuerza performativa como la fase preliminar del *performance* estético-ritual en el que tanto el lector como el sujeto poético están inevitablemente inmersos. La paradoja del lenguaje en su imposibilidad de crear lo enunciado se disuelve mediante los propios mecanismos del lenguaje y la autorreflexividad y dislocación del sujeto poético se confirman como estrategia retórica para crear con palabras, producir el espacio subjetivo y la experiencia de realidad, trascender la representación y configurar el poema.

En relación con el tratamiento del sujeto poético expuesto anteriormente, una vez más como en el inicio del presente capítulo, sirve hacer notar el paralelismo con la obra de Plath y la crítica respectiva.

Britzolakis expone que la ‘autorreflexividad’ como práctica retórica predominante en el discurso poético de Plath es, desde su perspectiva, la dimensión central de su poética pero también la más descuidada debido a la dificultad, incluso amenaza, que representa para los críticos: “Her construction of the speaking subject displaces familiar distinctions between poet and persona, voice and rhetoric, sincerity and performance [...] the location of the ‘I’ in Plath’s texts is unstable and duplicitous. The instability or doubleness is often registered by her critics as threat, danger or negativity elided with femininity itself.” (2002: 6). “I scratch on the glass: the eyes within avert themselves”. (Plath qtd. in Britzolakis. 2002: 118).

I am inhabited by a cry.

Nightly it flaps out

Looking, with its hooks, for something to love.

I am terrified by this dark thing

That sleeps in me;

All day I feel its soft feathery turnings, its malignity.

(“Elm”, Plath, 2004: 28)

“Cold glass, how you insert yourself/ Between myself and myself.” (“The Other”, Plath, 2004: 42).

En el poema y los versos anteriores se observa la duplicidad e inestabilidad del sujeto enunciador, referida por Britzolakis, como táctica retórica compartida con Pizarnik. “Cold glass, how you insert yourself/ Between myself and myself.” (“The Other”, Plath, 2004: 42). También pueden observarse los paralelismos temáticos en la recurrencia de lo *Otro* depredador que acecha y duerme en el sujeto poético, en breve, la monstruosidad o “malignity” de los territorios distópicos configurados en ambos poemas que remiten a su vez a un espacio sagrado y liminal: “liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon”. (Turner cit. en Shechner, 2003: 58).

Aprovecho este aspecto específico para resaltar que no sólo existen paralelismos con la poética de la autora norteamericana Sylvia Plath sino también con la de su contemporánea y también argentina Olga Orozco (1920-1999). “These two poets [Pizarnik and Orozco] share biographical traits of nationality and gender, and in the poetry of both there are gestures of refusal, themes of doubleness, death, silence. Each of these poets writes of her experience of alienation, either directly or by strategically refusing an authoritative speaking position”. (Kuhnheim, 1996: 17).

La mención es significativa en tanto la ubica en una misma línea que podría constituir el registro de una misma intención: la configuración de un sujeto escindido y multiplicado²⁹ como la expresión del discurso de la mujer tratándose de abrir espacio en un orden saturado por presupuestos falocéntricos³⁰. En otras palabras, el descentramiento y fragmentación del sujeto como estrategia de desmantelación del sujeto poético estable, central y hegemónico, extensión del Padre político, histórico y cultural, característico de la Modernidad.

yo, el espejo escaso,
la bruma acumulada en el umbral,
la pregunta que no acierta jamás a revelar la esfinge y la respuesta.
Acaso mi destino sea como el del sello irreversible que dejan las
nostalgias:
la huella no colmada,
el destino de ser por algo que no soy.

(“Esbozos frente a un modelo”, Orozco, 1993: 388)

²⁹ “We see this in the differing constructions of a dissociated self: Pizarnik’s distancing of her speaker who shifts from first person through various pronouns to *nadie* [no one]; we see it in her speaker’s desire for an object position. In Orozco’s work, the speaking persona also objectifies herself by blending her voice with that of her surroundings or becoming mute while the objectile world is given voice”. (Kuhnheim, 1996: 86).

³⁰ [...] both poets frequently use images drawn from the social construction of their feminine role: elements of domestic life, girl’s playthings, the interior spaces of houses, an identification with Lewis Carroll’s Alice, attention to masks, appearances, costumes are all common in their poetry. These shared traits indicate that part of the self-alienation we have observed from Orozco and Pizarnik’s shared positions as female poets in a male-dominated tradition. Consciously or not, neither poet employs a speaker as self-assured as Oliverio Girondo’s, nor do we find the undivided speaking subject we noted in the poetry of Eliot. Instead, these two speak with an authority which they also strategically undermine. (Kuhnheim, 1996: 86-87).

Las coincidencias entre la poesía de Pizarnik y la de Orozco son muchas, han sido exploradas por la ya mencionada Kuhnheim, Julieta Gómez Paz³¹ y otros/as crítico/as y superan los propósitos de este trabajo. En cuanto a Plath y Pizarnik, si bien constantemente se les asocia por las correspondencias en sus condiciones de producción, el análisis comparativo entre sus obras es todavía un tema literario y transcultural en ciernes³².

Lo importante aquí es dejar al menos indicado que los paralelismos simbólicos, semánticos y retóricos y la proximidad de registros entre las propuestas poéticas de Plath, Pizarnik y Orozco pudiesen ser los hilos de un tejido colectivo cuya búsqueda por configurar un discurso de la mujer como Sujeto no puede afirmarse mas que como heterotopía³³ en relación con el espacio producido y dominado por la cultura patriarcal³⁴. Una heterotopía inserta en un contexto heterotópico, incluso distópico, como se sugiere a continuación.

³¹ Cuatro actitudes poéticas: Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amelia Biagioni, María Elena Walsh. Buenos Aires: Conjunta Editores, 1977.

³² “Like Plath, with whom she has been compared, Pizarnik wrote compulsively about the linked themes of cultural displacement and the unhappiness of loving. Both writers were fascinated with the imagery of silence and death, and both created what can be described as a continuous poem in multiple fragments, with interconnected patterns of imagery coloured white, red, and black. But here the resemblance ends”. (Bassnet, 1997: 129)

³³ “Once diversified, places opposed, sometimes complemented, and sometimes resembled one another. They can thus be categorized or subjected to a grid on the basis of ‘topias’ (isotopias, heterotopias, utopia, or in other words analogous places, contrasting places, and the places of what has no place, or no longer has a place –the absolute, the divine or the possible). More importantly, such places can also be viewed in terms of the highly significant distinction between *dominated* spaces and *appropriated* spaces”. (Lefévre, 2003: 164).

³⁴ “The French and Italian group of post-feminist writers –Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, Xavière Gauthier, Elisabetha Rasy, Marina Mizzau – have all argued that language itself mirrors the male-dominated structuring of the world. The Logos –reason, learning, the Word – has come to be equated with the Phallus, symbol of maleness. Women are therefore completely trapped for the very ideas they have about language and literary forms have been determined for them and belong to others.” (Bassnet, 2005: 62).

2.3. El fin de la ruptura y el inicio del desencanto: la generación de los “sesentistas”

En los textos de Pizarnik, la palabra al igual que el cuerpo y la identidad está escindida, “desgarrada”. Julio Ortega afirma que es una condición que comparten los poetas nacidos en los años treinta, “[tiempos] marcados por el trabajo del deterioro social, el malestar psíquico, la descomunicación y los afectos perdidos”. (2004: 8). En Enrique Lihn, Alejandra Pizarnik, Gerardo Deniz, Gabriel Zaid, Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, “... la poesía adquiere otro escenario: el del habla oblicua que ya no cree en su poder esclarecedor, que se oye como una cita repetida, que está hecha de retazos de otras voces, y que encubre una y otra vez su propio malestar, el de representar a un sujeto de registros maniáticos y disgregados”. (idem).

La generación de los años sesenta, son los nacidos en los años treinta, década coyuntural tanto en la historia de la Argentina moderna³⁵ como en la historia estética de Occidente. Por un lado, es una generación reverberante del marxismo y el psicoanálisis, de la “crisis de la razón” del viejo orden cuyo golpe decisivo fue la Primera Guerra Mundial; los efectos de la Segunda Guerra Mundial, el stalinismo, el fascismo, el nazismo y el holocausto; los síntomas embrionarios de las dictaduras militares en la misma Argentina, Chile, Uruguay,

³⁵ Es en esta década donde termina en Argentina el período de expansión económica iniciado con la Revolución Liberal de 1854 y que ya había empezado a resquebrajarse con la aparición del fascismo en la década de los veinte. Según el periodista Carlos Alberto Montaner, el obsesivo proceso de asimilación de inmigrantes crea una sociedad de bonarenses cuyos residentes en su mayoría no han nacido en Buenos Aires y que provoca en el Gobierno “una especie de temor irracional a la desnacionalización del país”. Es en este clima favorecedor de las doctrinas fascistas y nacionalistas que se gesta el “mito del Ejército como gran vertebrador” que dará lugar al golpe militar de 1930 y a la crisis económica y socio-política de finales del peronismo. (cfr. Montaner cit, en Villarejo: <http://www.firmapress.com/182.htm>).

Perú, Cuba y España resultantes de la revolución antiliberal; la política intervencionista y neocolonial de EEUU, la caída de la Bolsa en Wall Street de 1929 y la guerra de Vietnam.

Por otro lado, la tradición estética de la ruptura iniciada con el romanticismo llega a su término con las vanguardias. En Los hijos de Limo, Octavio Paz afirma que las vanguardias se distinguen de los movimientos anteriores por la violencia y radicalismo de sus programas y obras. Así mismo, expresa, “La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que las precedieron [...] Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas [...] no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar al abismo”. (1991: 161).

Los “sesentistas” justamente tropiezan con “el muro”, por lo que podría calificarse como generación de corte que se polariza³⁶ entre el espíritu de desencanto del *logos* volcado hacia el lenguaje y el espíritu combativo, éste último encarnado en el escritor activamente comprometido en lo político y en lo social. Thorpe Running en su ensayo “Responses to the Politics of Oppression by Poets in Argentina and Chile”, expresa:

There was a strong current of socially oriented poetry in the fifteen years before the 1976 coup in Argentina. This line of writing was influenced by, among other events, the Cuban revolution, dissatisfaction with the Onganía dictatorship in Argentina, and the Viet Nam war. The representatives of this

³⁶ “Esto es un fenómeno que se repite en todo Sudamérica. Las pugnas polarizadas ya existían en Buenos Aires desde los grupos Martín Fierro-Boedo, del año 22, y continúan en las divergencias de enfoque que encontramos en los escritores del sesenta”. (Haydu, 1996: 4).

colloquial, socially critical poetry, such as Juan Gelman, Alberto Szpunberg, Roberto Santoro and Paco Urondo, were, at the time of the coup, «muertos, "desaparecidos", or exiliados» (Brega essay). (Running, 1990: 40).

Como contraparte, en la primera línea se encuentra el grupo en torno a la revista Poesía Buenos Aires, y la figura de Aldo Pellegrini. -En esta revista Pizarnik publica por primera vez un poema³⁷-. Son los continuadores de aquella postura vanguardista que no pretendía reflejar la crisis del rol del arte en la sociedad sino “textualizarla”, y que, en el caso de la poesía se llevó a cabo a través del lenguaje, su elemento central. (Kuhnheim, 2004: 3).

Por “textualizar”, explica Kuhnheim, se entiende que estos poetas no buscan representar miméticamente ni hacer referencia a la crisis, sino hacer la crisis palpable, hacerla suceder en el texto. Kuhnheim utiliza el término como una forma de describir cómo la experiencia puede ser traducida y transformada en lenguaje. (2004:173). La explicación resulta de suma relevancia puesto que remite directamente a la intención subyacente en la performatividad y el *performance* como prácticas expresivas y estrategias textuales que se encontrarán en los poemas de Pizarnik y que colocan, desde nuestra perspectiva, su poética en el cruce de lo que la Kuhnheim denomina como “irrupciones textuales”, “textual disruptions”, de la poesía posmoderna de finales del siglo XX: “poetry that crosses the boundaries of essentialized literary and generic conventions to rewrite those traditions, to undermine and renovate them. These disruptions do not announce the end of literature, however, for they

³⁷ “La enamorada” aparecería posteriormente en su libro La tierra más ajena. En 1954, Pizarnik ingresó a la carrera de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires que abandonó para estudiar Periodismo, carrera que también dejaría trunca para volver a la Facultad pero esta vez a estudiar Letras. Es en esta época universitaria cuando publica La tierra más ajena y se relaciona con escritores de su generación como Susana Thénon, Eduardo Romano y Horacio Salas, así como José Bianco, Alberto Girri y Héctor A. Murena, del grupo *SUR*, quienes serán luego reconocidos como generación del sesenta.

are themselves *textual*. We will see instead how they reinforce literature's work by questioning the 'literary' as a detached and impermeable category." (2004: 7).

Entre los precursores de la línea "no-activista" de los "sesentistas" que buscan textualizar "la fractura de los ideales (sujeto-historia-progreso como absolutos de la razón) que regularon monológicamente el proceso civilizatorio de la modernidad occidental-dominante" (Richard cit. en Kuhnheim, 2004: 5), se encuentra el peruano César Vallejo (1892-1938): [Trilce (1923)] "evidencia lenguajes y culturas en ruinas; incluye la desarticulación de cualquier sujeto poético unitario y rompe con la lógica, la razón y ciertos elementos claves de la tradición del Renacimiento". (Kuhnheim, 2004: 3).

Es también ejemplo paradigmático el poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967) quien a partir de La persuasión de los días (1942) y con En la Masmédula (1956) marca un eje programático ya prefigurado en Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922). En términos formales Girondo instaura la abolición de la rima, los metros regulares, las mayúsculas y los signos de puntuación. En términos discursivos expresa una preocupación por la renovación del lenguaje que dará cauce a la experimentación, a la desacralización del territorio poético y el metalenguaje como centro de la crítica reflexiva del lenguaje como sistema legitimador del *logos*. Todos estos elementos estarán presentes en la obra poética pizarnikiana.

Así mismo, la obra de Girondo en su conjunto, ilustra la declaración de Paz acerca de que en la vanguardia se da un proceso de aceleración y multiplicación en el que "los cambios

estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista”. (1991: 162).

El poeta emprende en esta obra [*Persuasión de los días*] un desesperado viaje hacia el centro de la poesía, huyendo de ese acabado mundo físico [...] Lo urbano deja su paso definitivamente a lo telúrico. El poeta abandona las ciudades, lo inmóvil, los viejos motivos poéticos, entumecidos, exangües, trasnochados, inútiles, desolados [...] es en el Girondo de estos versos en el que mejor se observa la relación del poeta con las nuevas generaciones poéticas argentinas que él mismo en cierta forma apadrina y que dará sus frutos en la década del 60 a través de las personales voces de Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Olga Orozco y Edgar Bayley.

(http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Girondo/obra.shtml)

Por lo anterior, los puntos de contacto entre la obra de Girondo y Pizarnik serán más evidentes que con los poetas de su generación. Así, los rasgos de la obra pizarnikiana podrán identificarse claramente tanto con la línea instaurada por Trilce de Vallejo como por Persuasión de los días de Girondo.

Críticos y antologadores coinciden en que Pizarnik no es una escritora fácil de circunscribir a un grupo o tradición particular. Publicó tanto en revistas de izquierda como *Agua Viva* y *Eco Contemporáneo* como en la revista *Sur* grupo antagónico y, según sus biógrafos, siempre se mantuvo al margen de cualquier activismo político expreso. Sin embargo, hay

un elemento que podría estar velado sutilmente: el discurso del silencio, el cuerpo y la memoria en la poética pizarnikiana como una expresión transgresora de un poder represivo, silenciador e invisibilizador.

Cortázar se autoexilió durante el peronismo³⁸, a la estancia en París de Pizarnik nunca se le ha dado esa lectura. “Es interesante que Pizarnik repita —dentro de su generación— la misma vivencia que tuvieron tantos poetas de generaciones anteriores —su viaje a París como Meca, como centro de cultura, como experiencia necesaria y fundamental a su carrera. Es el caso de Vicente Huidobro, de Oliverio Girondo, del mismo Julio Cortázar”. (Haydu 1996 (c): 4).

No obstante, vale la pena preguntarse si la represión del peronismo y la crisis geopolítica del período no impactaron tanto en su decisión de permanecer en la capital francesa como en los registros que definieron su discurso: “la que volvió a Buenos Aires en 1964 era una poeta madura que, en cierta forma, ya había configurado definitivamente su poética y sólo necesitaba tiempo para desarrollar el programa de su creación”. (Piña, 1999: 91, el subrayado es mío).

La simulación de la autorreferencialidad, el mundo interno como tema central aparentemente ajeno a la realidad exterior, podría ser otro de los registros de la

³⁸ In the 10-year period of Peron's first two presidencies, 1946-55, there was a deliberate assault on the aristocratic, liberal values which had guided Argentina since 1880. Claiming to be a new synthesis of democracy, nationalism, anti-imperialism and industrial development, Peronism attacked the undemocratic, dependent Argentine elite (personified in such literary figures as Victoria Ocampo or Adolfo Bioy Casares). This period was seen by most intellectuals and writers as an era of cultural darkness and some writers such as Julio Cortazar [...] chose voluntary exile rather than remain in Peron's Argentina. (Dilks, 2004: 559).

autorrepresentación y la alteridad como *performance* lo que significaría que su postura lejos de estar desvinculada de posiciones políticas sería la expresión ‘borrada’ y silente de una franca y activa oposición al orden hegemónico.

If, as Janet Wolff maintains, the body is a site of repression and possession, a visual marker of social hierarchy (122), it must then tread carefully towards the path of subversion because patriarchal culture has already situated the symbolic regime under which it is read. Performance art has been used by many women artists as a way to engage with how the body is displayed and viewed. As a self-reflexive genre, performance art never takes for granted the premises under which the subject is represented. As opposed to theatre, it doesn't attempt to tell a story by means of actors who represent characters imagined by a playwright. On the contrary, the performance artist may choose to represent herself autobiographically or to raise issues by displaying conceptual personas that can help, in Wolff's terms, question and expose 'the construction of the body in culture' [137].

(Stambaugh, 2004: 247-48, el subrayado es mío).

2.4. Las vanguardias y la tradición de la negación

La poética de Alejandra Pizarnik se encuentra plenamente incorporada al espíritu e intenciones epistemológicas de la poesía de las vanguardias. Al mismo tiempo se anticipa a sus límites y caducidad, en tanto pone en cuestionamiento el discurso teórico sobre el texto como intercambio social y la efectividad del lenguaje como sistema de significación.

Por un lado, la poética pizarnikiana parte de la intención de crear un sistema de representación propio a través de la renovación de la relación entre signo, significado y significante. Para Pizarnik los “verdaderos” poemas son los que en “cada verso y cada palabra han sido llevados (padecidos) hasta su máxima tensión, y con toda la carga de sus sentidos plurales”³⁹. (Pizarnik, 1996: <http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>).

Por otro, tiene una intención anticipadamente deconstructiva. Busca colapsar los códigos convencionales de representación a través de subvertir la potencialidad del lenguaje para significar, en palabras de Pizarnik, atravesar el lenguaje con el lenguaje⁴⁰.

³⁹ “In poetic communication the well of meaning is inexhaustible because meaning is not linear, but rather a circular vortex in perpetual motion. A poem that does not attain such a pool of meaning is a failed poem. This perception of poetics, is in the long run, the most important contribution that the original Symbolist group under the impetus of Mallarmé made to the redefinition of poetry”. (Balakian, 1992: 14), (el subrayado es mío)

⁴⁰ “Since the moment of Rimbaud’s sigh to find a new language [...] it is a prescription for all seekers of the meaning of poetry to look for that comprehension within language itself, the common, depleted treasure”. (Balakian, 1992: 15).

Dicho de otra forma, su intención no es comunicar sino crear una conmoción en el lector, un afrontamiento con su modelo de pensamiento, intención que anticipa lo que más adelante definiré como “estética de la discordia”. “To share is not the primary aim of this poetic communication, but to stimulate imaginative speculation on the part of the reader. The ambiguity of the literary denotation unleashes the memory of an infinite number of precisions on the part of the reader”. (Balakian, 1992: 18, el subrayado es mío).

Los poemas para Pizarnik debían tener su propia vida y crear su propia realidad independiente del mundo exterior y de sus modos de representación, debían proceder, de una ‘ontología directa’⁴¹. Sus paisajes debían sujetarse al exterior por un hilo de plata como el que, afirma la metafísica, ata el cuerpo físico al cuerpo astral durante el sueño, referentes simbólicos que funcionaran simplemente como amarras, tenue lazo de código común, convencional, no para compartir sino para anclar al lector con un referente y crear el efecto de una realidad reconocible: “... lo que hacemos cuando producimos un texto es crear una nueva configuración con un sistema de símbolos que existen con anterioridad”. (Valdés, 1995: 51-52).

Una vez dentro del lenguaje, del sistema de signos compartidos, colapsarlo, evidenciar sus límites y su ineficacia. Entonces puede cumplir con su intención de deconstrucción y renovación del lenguaje a través del lenguaje y crear poemas “verdaderos”: “un acto deconstructivo hace algo si al mismo tiempo deshace algo, una máscara de presencias”. (Valdés, 1995: 49).

⁴¹ “En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*”. (Bachelard, 2001: 8).

Las anteriores premisas confirman, en primer término, su ubicación como descendiente de lo que Tamara Kamenszain, citada por Kuhnheim (1996: 48), llama “tradición de la negación”⁴², y cuyos representantes son los ‘rebeldes vanguardistas’, Vallejo, Huidobro y Girondo. “Pero si Borges funda la relación con lo extranjero, estos otros maestros, agazapados en los márgenes, encuentran su poder de fundación en estos bordes donde la página queda en blanco”.

aguardadora insomne

tiembla sobre la página blanca

arroja sal a los ojos del asesino

y es un mundo blanco y sin ti

(Pizarnik, 2003: 303)

Dada la constante preocupación por la traicionera naturaleza del lenguaje, Thorpe Running, por su parte, según Fiona J. Mackintosh y Karl Posso, la ubica en la tradición de poesía crítica. “As Running concludes, the goal which Pizarnik shares with other poets in this traditions (including Octavio Paz) is that of ‘a language without litmits’ (p. 104). For

⁴² García-Moreno en “Alejandra Pizarnik: The poet as hostage”, cita a Andreas Hyussen como autor de un concepto que pudiese ser análogo, “modernidades de la negación”. (1996: 79). Sin embargo, García-Moreno no deja claro cuáles serían sus rasgos distintivos ni quiénes de los escritores que menciona quedarían circunscritos en dichas modernidades que se suponen en diálogo con la poética pizarnikiana. “Implicitly or explicitly then [...] Pizarnik makes reference to a wide range of modern and avantgarde writers and their precursors: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautreamont, Kafka, Nietzsche, Lewis Carroll, T.S. Eliot, Woolf, Duras, Milosz, Artaud, Breton, Darío, Lugones, Borges, Paz, Sarduy, Cortázar. Her relationship with surrealism and with ‘modernisms of negativity’ as Andreas Huyssen calls them, is however, a very conflictive one; it oscilates between identification and misrecognition”. (idem).

Pizarnik, such a language was ultimately equated with silence or death". (Mackintosh y Posso, 2007: 4-5).

Simultáneamente, la obra poética de Pizarnik participa también de dos de los rasgos del neorromanticismo de la poesía argentina de los años cuarenta, definidos por Mariano Calbi en su ensayo "Prolongaciones de la vanguardia": "1) predominio de los temas trascendentales (el amor, el olvido, la muerte, la ausencia) inscriptos en una moderada perspectiva existencial; 2) uso de un tono elegíaco o melancólico en el interior de un espacio poético constituido a partir de la tensión generada por un bien perdido o ausente (la infancia, la tierra natal)"⁴³. "La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, cosas mudas, favorable al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular". (Pizarnik, 2003: 272).

Participa también de algunos de los axiomas de los invencionistas y surrealistas que se contrapusieron al neorromanticismo de la escena cultural en Argentina. Si bien, la poesía de Pizarnik no busca inaugurar una situación de 'alegría' y 'comunidad vital' como espíritu de esa invención concreta que modifica y reconstruye el mundo, según el invencionismo, sí busca la autonomía del hecho estético y rechaza, al igual que éste, la relación previa y convencionalmente establecida entre el signo y su significado.

⁴³ Para Calbi los rasgos de la retórica neorromántica de los años 40 son cuatro. Los dos ya mencionados y los siguientes: 3) preocupación por encontrar una poética que ensamble geografía y cultura bajo el signo del "ser nacional"; y 4) recurrencia de las formas y metros tradicionales y, especialmente, del soneto y la lira; no se manifiestan rupturas a nivel sintáctico y el verso blanco no alcanza demasiada difusión. La poesía de Neruda y Rilke constituye, además, un referente central para los poetas de esta generación (cfr. 1999: 235).

En cuanto al surrealismo, en estricto sentido, participa de las técnicas, principalmente del empleo de material onírico, y la búsqueda de la experiencia poética trascendental⁴⁴. Desde esta perspectiva, se aproxima al imaginario programático del surrealismo francés de la misma manera que los grupos en torno a la figura de Aldo Pellegrini: excluyendo el carácter político-social del manifiesto de André Breton.

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre
mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma

“El infierno musical”, (Pizarnik, 2003: 268).

Sin embargo, Calbi expresa que si bien Pizarnik concurre a las reuniones de *Poesía Buenos Aires* y publica en la revista, no demuestra una postura crítica convergente con el ‘espíritu común de la nueva poesía argentina’ ni participa activamente del convenio de lectura

⁴⁴ “El surrealismo, dice Pellegrini, promueve la manifestación espontánea de la imaginación por medio del automatismo, el material de los sueños, y los estados crepusculares, mediúnicos y delirantes. De esta manera consigue derribar las fronteras entre la ficción y la realidad, y desencadenar aproximaciones insólitas entre elementos originariamente alejados y opuestos”. (Calbi, 1999: 238).

promovido por Pellegrini lo que hace suponer débil su conexión con el surrealismo local. (cfr. 1999: 251).

Por tanto, como bien, hace notar Lasarte en su ensayo “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, la adhesión de Pizarnik al surrealismo es de forma. Lejos de liberar al signo de sus constricciones convencionales a través del automatismo o el azar, la poeta busca la exactitud a través de un riguroso manejo del lenguaje. No obstante, dicha exactitud será para Pizarnik igual de inalcanzable que la suprarrealidad⁴⁵.

El aparente fracaso derivará no sólo en una poética anticipadamente posmoderna de “nostalgia de la presencia” sino principalmente en una poética de la simulación y en la construcción de un *locus terribilis* que configurará una “estética de lo infame o del horror”⁴⁶, “estética maldita”⁴⁷, “estética del disentimiento”⁴⁸ o “estética de la discordia”, como yo le denominaría, basada en la vinculación de las propuestas mencionadas, la línea

⁴⁵ Siempre ambivalente respecto al surrealismo, Pizarnik no rechazaría la plenitud cuasi mística que los surrealistas persiguen (...) Sin embargo, el lugar de la fusión no sería la suprarrealidad de un discurso poético cuya espontaneidad alusiva expresara ‘las sombras interiores’. La fusión ocurriría, más bien en la palabra ‘exacta’, donde se fundirían signo y referente para crear aquella realidad trascendente que la poeta busca en sus textos, ocultando a medias el reconocimiento de que la búsqueda es inútil, de que la sed de lo infinito es de *veras insatiable*”. (Lasarte, 1983: 870-871).

⁴⁶ Basada en el *topoi* del *Gothic Romance* del siglo XVIII, María Negroni en *El testigo lúcido* ha hablado de una "poética de la ruina", refiriéndose a "La Condesa Sangrienta" y, con base en Walter Benjamin, se refiere también a la construcción de un “cadáver textual” en la obra poética de Pizarnik. Así mismo, en su ensayo “Primer plano de un infierno musical” (2000), también asociadas con “La condesa sangrienta”, habla de una “literatura de lo infame” y de una “estética del horror”, “cuyo fin es dar con el cuerpo del lenguaje que vive más allá del lenguaje”.

⁴⁷ Melanie Nicholson parte del libro de ensayos de George Bataille, *La Literatura y el Mal* (1957) para contextualizar la poesía de Pizarnik como “literatura maldita”, “literature of evil”, estética en la que circunscribe a Emily Brontë, Charles Baudelaire, William Blake, el Marqués de Sade y Jean Genet. (Nicholson, 1999: 5-22).

⁴⁸ María Esther Maciel en su artículo dedicado a la obra del artista plástico Gareth Lloyd describe la propuesta estética como una alternativa de disentir con la cultura basada en la paradoja y en la relación dialógica y lúdica de los diferentes modos de representación. (Maciel, 2001-2002: <http://www.cornermag.org/corner05/>).

de pensamiento del director escénico Peter Brook sobre el “teatro de confrontación” y la posibilidad de ver al poema como *performance*, como se explicará en el siguiente apartado.

... un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos...

(Fragmento de “Los poseídos entre lilas”), (Pizarnik, 2003: 294).

2.5. La escuela centroeuropea del silencio y la poética deconstructivista: la estética de la discordia y la textualización del silencio

Si la puesta en escena es la concreción visible del “mundo ideal” del autor, el poema como *performance* sería la puesta en acto, la configuración, del “mundo ideal” del poeta; sin embargo, en el Infierno musical no se está frente a la puesta en acto de ninguna utopía, sino a la de una distopía. Ante la imposibilidad del sujeto poético de apropiarse de la *utopía*, de recuperar el *locus amoenus*, el mundo que habita, transforma y domina es un ‘antimundo’, o mejor dicho, un *locus amoenus* pervertido, un inframundo, donde los valores de afirmación de la vida y la presencia –existencia en presente y del presente- están subvertidos. El “bien” está ausente o perdido, lo que sólo intensifica el deseo y exacerba la melancolía; el presente, produce aflicción y el futuro, miedo⁴⁹.

Pizarnik’s work is unrelentingly dark, death-focused, violent and in some cases, obscene. Rhetorically, Pizarnik seems always to be pushing toward precipitous edges, desperately seeking the *mot juste* capable of rendering extreme states of subjectivity [...] Her poetry is ‘guilty’ to the degree that it challenges norms of conventional morality and pushes irremediably across borders into forbidden and dangerous zones. And this, Bataille would argue, is exactly what literature should do. (Nicholson, 1999: 6).

⁴⁹ “Un mal presente produce daño, aflicción, tristeza; un mal futuro, aprensión, miedo, angustia. Un bien presente, alegría; un bien ausente, deseo. Un bien perdido, remordimiento, o melancolía” (Marina, 2001: 86).

Por consiguiente, estrictamente, se está frente a una representación “obscena”⁵⁰, que está fuera o en tensión *ob-* con la escena, que vendría a ser aquello que representa la razón ordenadora y el bien común. Sin embargo, una estética basada en la obscenidad es una contradicción, por tanto, es más preciso hablar de una “antipuesta poética” o frente a lo que podría ser una modalidad “textualizada” del “teatro de confrontación”. El efecto que produce este tipo de espacio en el lector es un afrontamiento con algo terrible que se opone a su mirada del mundo, o a lo que debería ser su mirada del mundo de allí la estética de la discordia. “Una obra es el choque de los opuestos. En teatro, esto es armonía...”. (Brook, 2001: 95). Esta tensión por un lado, le reafirma/le hace reencontrar “el dato básico que separa su cuerpo de los otros cuerpos”, su ser “individuo”, (sujeto histórico) y, por otro, le muestra un camino inexorable que se atreve a recorrer sólo con la guía de la poeta, a la manera en que Dante acompañado por Virgilio recorre los estadios del infierno. “Algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella”. (Fragmento de “Piedra Fundamental”), (Pizarnik, 2003: 264).

Así el sujeto poético pizarnikiano al ir construyendo su mundo de valores subvertidos, su antimundo, inframundo, y excavando en él, se configura en lo que Brook considera un actor debiera ser siempre: “un representante del espectador, entrenado y preparado para ir más

⁵⁰ “La etimología de la palabra “obsceno” es oscura: puede ser relacionada con la raíz latina *ob* (a causa de)+ *caenum* (contaminación, suciedad, inmundicia, vulgaridad)= *obcaenum* o a *ob* (en relación de tensión) + *scena* (escena, espacio de representación comunal y ritual, espacio sagrado)=*obscenum*. ‘Obsceno’, por consiguiente, es definido como algo ‘en relación de tensión’ con la escena (estética)”. (Boym, 1991: 197, la traducción del inglés es mía).

lejos que el espectador, transitando un camino que éste sabe que le es propio”. (Brook, 2001: 111).

In sum, the breaking of whatever stifles is Bataille’s touchstone for aesthetic judgement. That which produces in us aversion or, in the extreme, horror, is of ‘sovereign value’ in writing and art. As a literary theorist, Bataille does not advocate that the writer become a perpetrator of evil in the world, but rather that he or she represent that evil in order to produce a certain radical response in the reader. This means pushing written language beyond all limits of bourgeois acceptability, as well as creating images that produce shock and disgust, all of which should lead to a reevaluation of the very notions of ‘good’ and ‘evil’. (Nicholson, 1999: 8-9).

Por consiguiente, si se trata de rastrear la genealogía literaria de la obra pizarnikiana en un contexto específico previamente articulado, desde mi perspectiva Pizarnik participa de la que George Steiner designa como la ‘escuela centroeuropea del silencio’: “las ideas de Mauthner sobre lo ‘inefable’, lo que está necesariamente fuera del lenguaje, la resistencia que el lenguaje opone a la verdad, expresada por Kafka, la creación poética, la devoción al lenguaje, como una blasfemia hacia la vida y las necesidades del hombre, postulada por Hermann Broch, y cuyos precursores son Hölderlin, Rimbaud y Mallarmé”. (Steiner, 2002: 85).

Así mismo, Como bien señala Calbi, “mientras poetas como Raúl Aguirre y Edgar Bayley enfatizan el carácter auténticamente comunicativo de la poesía, Pizarnik se atiene a su poder desvinculante y al correlativo aniquilamiento o transformación del cuerpo” (1999: 251). Por su parte, Ortega expresa, “... sus paisajes no son autoafirmativos sino que subrayan el malestar, el desasosiego”. (2004: 289).

En Pizarnik la consigna del poeta de las vanguardias se traduce en la tentativa de aprehender la presencia por medio del lenguaje; sin embargo, ella reconoce *a priori*, a diferencia de sus contemporáneos argentinos, que la consigna es imposible. “La poesía se funda y se genera en la articulación de esta insoluble paradoja”. (Moure, 1997: 123). “nunca es eso lo que uno quiere decir/ la lengua natal castra/ la lengua es un órgano de conocimiento/ del fracaso de todo poema/ castrado por su propia lengua/ que es el órgano de la re-creación/del re-conocimiento/ pero no el de la resurrección”. (Fragmento de “En esta noche, en este mundo”), (Pizarnik, 2003: 398).

Es justamente esta imposibilidad de asir la presencia, decir con palabras aquello que las palabras niegan, borran o invisibilizan, lo que ella pretende ilustrar en sus poemas a través de un discurso que muestra sus propios mecanismos de construcción, la representación de la representación, la teatralización del drama interno del poeta frente a un lenguaje polarizado, vacío y endeble, o bien, saturado y rígido: “(todo lo que se puede decir es mentira)/ el resto es silencio/ sólo que el silencio no existe”. (idem).

El silencio como tema en los poemas de Pizarnik es una ausencia, es un espacio que no tiene lugar o lo ha perdido, porque está poblado de presupuestos caducos y limitantes, de

presencias en negación, es un territorio dominado por una razón ordenadora que no puede sustentarse a sí misma sin caer en contradicción y en cuyo dominio el lenguaje es un sistema de representación de un espacio simbólico cerrado, estéril, vaciado de significación: “... *dominant* space is invariably the realization of a master’s project [...] *dominated* space is usually closed, sterilized, emptied out”. (Lefébvre, 2003: 165).

Sin embargo, el silencio no se restringe al nivel de lo enunciado. Previamente, se dijo que la naturaleza de *performance* de algunos de los poemas de Pizarnik radica en que los textos hacen lo que dicen no logran acabar de expresar. Esto en parte es posible debido a que el plano material del poema está concebido intuitivamente como una “zona visuográfica”⁵¹, como la denomina Cárdenas: “la página se convierte en un espacio para la organización textual y visual”. (Sharples, 1999: 134 citado en Cárdenas, 2001: 125).

Evidentemente, esta visualidad tiene relación con rasgos de la prosodia, pero al mismo tiempo los transforma imponiendo su propio rasgo constitutivo: la espacialidad. Por analogía con el principio fonográfico, hemos dado en llamar a esta zona ‘visuográfica’. [...] a diferencia de las marcas de la zona fonográfica que remiten a distintos niveles lingüísticos, estas marcas deben pensarse ineludiblemente en términos de la misma escritura. Son, por tanto, marcas de legibilidad que explotan las posibilidades de la sustancia gráfica como agente de la escritura. (Cárdenas, 2001: 121- 122).

⁵¹ La zona visuográfica está constituida por “recursos visuales de presentación y organización del texto, exteriores e interiores al mismo”. (Cárdenas, 2001: 123).

Tomar en cuenta la zona visuográfica permite al lector acceder al plano simbólico mediante la dimensión gráfica de la escritura. A partir de la interacción de la inscripción con el espacio de la página, el blanco deja de ser el espacio suplementario que rodea al texto y adquiere significación por sí mismo: “ese espacio (en blanco) recuperado o relevado en su fuerza por las inscripciones le infunde a la inscripción algo de lo que es suyo, de lo que está replegado en él, y que es más que una pura noción”. (Jitrik, 2001: 17).

La página se desplegará entonces como espacio potencial de *apropiación* e incluso de *diversificación (détournement)*⁵². Por una parte, quedará claro que el blanco no equivale a la nada. La densidad del blanco en los poemas breves que caracterizan el estilo de Pizarnik provoca un efecto de “antonimia visuográfica⁵³” que abre el espacio a la relación antónima a nivel semántico en la que el silencio se hace escuchar. “Silence dominates these poems spatially as a handful of lines occupy the pages amid the remaining blankness. Pizarnik uses short lines and a minimum of punctuation in order to stress the function of space balancing her words”. [...] “Silence is constrained; it does not lose its signifying function but, rather, indicates a space where something is not said”. (Kuhnheim, 1996: 70-71, el subrayado es mío).

⁵² “Appropriation should not be confused with a practice which is closely related but still distinct, namely ‘diversion’ (détournement). An existing space may outlive its original purpose and the *raison d’être* which determines its forms, functions, and structures; it may thus in a sense become vacant, and susceptible of being diverted, reappropriated and put to a use quite different from its initial one (...) The diversion and reappropriation of space are of great significance, for they teach us much about the production of new spaces”. (Lefévre, 2003, 167).

⁵³ Si bien la antonimia se refiere a una oposición semántica entre pares de palabras, el blanco de la página opone su densidad a las breves inscripciones al circundarlas, así, el decir del poema entra en relación contraria con el silencio del blanco y al establecer sus sentidos contrarios revelan su relación de presuposición semántica recíproca, “ya que la presencia (o la ausencia) de uno de ellos presupone la presencia (o la ausencia) del otro”. (Barthes citado en Beristáin, 2003: 56).

Por otra, el plano estrictamente textual será susceptible de transformarse en espacio para la mirada y al así hacerlo excederá su declaración de principio y se ofrecerá como *performance* en su dimensión de puesta en escena, según la definición de Antonin Artaud, “considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento”. (Artaud, 2002: 45). Es a lo que se refiere Raúl Dorra cuando hace la distinción entre *verbum* y *res* para sustentar la analogía entre un cuerpo en tensión, una figura, y el texto retórico: “Si la audición es el órgano que recoge de manera inmediata la presencia y las características de ese texto, ello ocurre porque el discurso se manifiesta en la sucesividad temporal como *verbum*. Pero no se trata, en el fondo, del *verbum* sino de la *res*, de la ‘cosa’ a cuya forma no se accede sino por la visión. Figura y visión o visión y figura no son sino la *performance* del cuerpo”. (Dorra, 2002: 25). Por ello cobra aún mayor sentido que la definición de la zona visuográfica coincida como lo indica Cárdenas con la “puesta en página”, “*mise en page*⁵⁴” de Nina Catach.

La página antes de ser ocupada por las palabras, ya está habitada por “presencias en negación y/o postergación” y, en tanto espacio simbólico, está saturado de presupuestos y preconstrucciones estéticas, sociales, culturales, filosóficas, etc. La lírica, dice Kuhnheim, depende de ciertas convenciones de lectura. La poesía construye lectores que parten de una serie de asunciones sobre el significado; por ejemplo, el lector de poesía busca símbolos, figuras retóricas, o bien, relaciones ‘no-comunicativas’ entre las palabras. Asume, como Yuri Lotman describe, cita Kuhnheim, que ‘un poema es un significado construido complejamente’. (1996: 10).

⁵⁴ “... ensemble de techniques visuelles d’organisation et de présentation de l’objet livre, qui vont du blanc des mots aus blancs des pages, en passant par tous procédés intérieurs et extérieurs au text, permettant son arrangement et sa mise en valeur ». (Catach, citada en Cárdenas, 2001 : 117).

Por consiguiente, el acto de apropiación del espacio consistirá en vaciar o liberar el espacio por medio de una cuerpo/figura que desplace o anule a las figuras preexistentes: la voz como sinécdoque del discurso y de la capacidad de enunciación del sujeto poético. “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”. (Fragmento de “El deseo de la palabra”), (Pizarnik, 2003: 269-270).

Como resultado, el plano material unidimensional se resignifica como espacio mediático para acceder al espacio interior e imaginario donde se concreta el acto de semiosis y la construcción del sentido a través del acto de lectura. “There is no space in the text except the space the text creates”. (Veivo, 2001: 127).

Así el discurso cargado de registros metatextuales, de un “yo” enunciativo en permanente disociación y multiplicación, del blanco circundante y acaparador en la página que cobra significación en la zona visuográfica como el espacio dominado y dominante que se resiste a ser recuperado (v. “aguardadora insomne”), (Pizarnik, 2003: 303), o bien, del discurso desbordado que rompe la sintaxis versal y satura el blanco como el silencio que no tiene ya lugar (v. “Los poseídos entre lilas”), (op.cit. 294), de desfijar y dislocar el significado y los referentes de los significantes –la palabra, el jardín, el silencio, la muerte-, empieza a poner en operación el descentramiento del lenguaje y su deconstrucción.

Only after a second reading, however, it is possible to reverse our perspective on the text: while we first saw it as a text moving toward the gradual revelation of its system, we now see it in a retrospective view within a framework of the system. Only when the opening clauses of a text have been reinforced by corresponding terminal clauses can the perspective leading from fiction to illusion be reversed in such a way that now fiction itself becomes visible against the background of referential illusion". (Stierle, 1980: 95).

Se confirma entonces, tanto una poética heredera de la "tradición de la negación"⁵⁵ e inscrita en la "escuela centroeuropea del silencio" como una poética deconstructivista, subversiva y subvertida que se sirve de un lenguaje ineficaz que sólo simula el efecto de realidad y que por tanto, articula lo que denominaría "poética de la simulación": "la deconstrucción de Derridá es una forma de revelar la composición del texto dentro de un campo de fuerza de tensión creativa. Esta es una estrategia para arrancar el barniz del auto-engaño para llegar al proceso de producción-versión de un texto que de otra manera permanecería escondido". (Valdés, 1995: 51).

⁵⁵ "La configuración poética es una afirmación continua, surgida de una negación continua. Los signos textuales afirman imágenes porque niegan las asociaciones literales. El contexto del lector se crea dentro del campo de fuerza de esta afirmación y negación". (Valdés, 1995: 95).

3. Configuración del *performance* estético y ritual en El infierno musical

3.1. El dialogismo generalizado

Dice Laura García-Moreno en su artículo “Alejandra Pizarnik and the Inhospitability of Language: The Poet as Hostage”: “Multiple factors –personal, biological, social, political, literary –surely converge to produce a poetry obsessed with silence, fragmentation, and absence, both as experience and as a problem of representation. It would be hasty to attribute any one particular cause or referent to explain such a fixation; Pizarnik never offers such a cause or referent. In fact, she resists naming the circumstances framing her work”. (1996: 68).

En efecto, los poemas de Pizarnik, en general, no ofrecen indicios explícitos de contextos fuera de la realidad poética que construye. No hay marcas ni referentes directos al marco espacio-temporal, situación socio-histórica ni a las condiciones de producción¹. Sin embargo, la obra poética pizarnikiana no es una superficie plana², por lo que el cotexto y los referentes, lejos de ser inexistentes, operan con toda su carga metadiscursiva desde el plano simbólico generando una fuerza tensora y configurativa³ entre éste y el plano de

¹ “Esta noción, proveniente de la psicología social, fue reelaborada en el marco del análisis del discurso realizado por Pecheaux, para designar no sólo el entorno material e institucional del discurso sino también las representaciones imaginarias que se hacen los interactuantes sobre su respectiva identidad, así como sobre el referente del discurso”. (Maingueneau, 1999: 27).

² “Un discurso no es casi nunca homogéneo: mezcla distintos tipos de secuencias, pasa de un plano enunciativo anclado a un plano enunciativo no anclado, deja transparentar de manera variable la subjetividad del enunciatador, etc.”. (Maingueneau, 1999: 56).

³ “Toda expresión, toda articulación conlleva un opuesto implícito negativo a sí mismo, pues la experiencia – el texto que el hablante, escritor o lector se esfuerza por completar –se ve atrapada en la polaridad ausencia-presencia. Cada significado aprehendido en el acto de composición desplaza a otro significado. Así, cada

representación, que de acuerdo a Derrida, según Valdés, puede definirse como un campo magnético: “El campo magnético se genera entre dos polos, que podemos denominar ‘la construcción del texto’ y el texto mismo”. (Valdés, 1995: 50).

De esta manera, una de las prácticas clave en la articulación de la poética pizarnikiana será el dialogismo generalizado, en términos bajtinianos, o intertextualidad que, como acertadamente destaca Delfina Muschetti, se exhibe en todo su sentido como resultado del proceso de leer y “triturar la tradición”. “Una gran obra como la de Pizarnik no hace sino fagocitar sus lecturas (Trakl, Hölderlin, Rimbaud, Artaud y todo el surrealismo, Carroll, y hasta los poetas contemporáneos -menores o no- como Porchia u Olga Orozco) para producir una voz tan propia en su ajenidad, en su fuerza centrífuga y maquina, que luego sólo podemos reconocer un estilo, una forma de decir, una cierta cantidad formal a la que sin duda adscribimos una firma”⁴.

Dicho dialogismo servirá como una estrategia de negociación por parte del sujeto poético con los introyectos e imaginarios culturales en la búsqueda por reapropiarse del territorio simbólico, “... el discurso es no sólo un espacio en el que se introduce el discurso del otro, se *constituye* a través de la discusión con la alteridad, independientemente de toda huella visible de cita, de alusión”. (Maingueneau, 1999: 57).

articulación está en proceso, perdiendo y ganando su significado en la polaridad. Las intenciones del autor pueden ser caracterizadas como la presencia deseada, pero ciertos elementos lingüísticos desplazados constituyen la ausencia que, junto con la presencia, crea la polaridad que hemos descrito como campo de fuerza”. (Valdés, 1995: 52).

⁴ (Muschietti, 2001: http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul_077.htm).

Como se irá desarrollando, la tensión dialéctica entre el discurso propio y “las palabras y enunciados de otros”⁵ constituirá una de las estrategias centrales para abrir espacios de producción de sentido en un espacio simbólico saturado de presupuestos y preconstrucciones estéticas, sociales, culturales, filosóficas, etc. “El texto es un mediador comprometido para el escritor o el lector; es el umbral por donde entramos en el campo de fuerza de su producción”. (Valdés, 1995: 52).

En su plano simbólico, por consiguiente, el poema se erigirá como el espacio donde se actualizará el significado y la visión del mundo, espacio de “afirmación continua, surgida de una negación continua”⁶ y donde será posible la reapropiación de espacios dominados y dominantes como lo es el lenguaje en su función de sistema legitimador del logos.

De igual manera, el discurso poético se construirá a partir de la permanente interacción con formaciones discursivas generadas por la propia autora no sólo en otros poemas sino en el resto de los géneros textuales que integran el corpus de su obra. Negroni señala la estrategia como “la libre circulación textual y el robo multidireccional, perpetrado sobre otros y sobre ella misma” (2003: 17 y 18); paralelamente, Moure expresa, “Una de las características de sus textos es la de citarse unos a otros, en un juego que recrea la dinámica del significante, la fuga del sentido”. (1997: 125).

⁵ “La existencia del metadiscurso como la de la polifonía se originan en la dimensión profundamente dialógica del discurso, que debe abrirse camino, negociar a través de un espacio saturado por las palabras y los enunciados de otros”. (Maingueneau, 1999: 72).

⁶ “La configuración poética es una afirmación continua, surgida de una negación continua. Los signos textuales afirman imágenes porque niegan las asociaciones literales. El contexto del lector se crea dentro del campo de fuerza de esta afirmación y negación”. (Valdés, 1995: 95).

Una mención que ilustra claramente este dialogismo generalizado y el “campo magnético” que va generando el “verter un texto”, es la relación entre los poemas de “Los poseídos entre lilas”, apartado IV de El infierno musical, y la obra dramática, “pieza de teatro en un acto”, como la subtítulo Pizarnik, “Los perturbados entre lilas”. Salvo por la ausencia de unas cuantas estrofas, los poemas de “Los poseídos entre lilas” se encuentran contenidos en la pieza teatral, recreados literalmente en los parlamentos de Segismunda, mayormente, y en la última parte, en los parlamentos de Car también.

SEG: Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acercate a la ventana.

CAR: Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás...

(Pizarnik, 2002: 192)

I

- Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana ...
- Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación...

(Pizarnik, 2003: 293)

“Los perturbados entre lilas”, como su título advierte con la noción de perturbado⁷, recrea un universo en el que se desmantela la lógica cartesiana, su principio de razón está alterado, subvertido, y dominado por la imposibilidad de comunicación, rasgos que remiten al “teatro del absurdo”, en específico a “Esperando a Godot” (1952) y a “Fin de partida”, (1957) de Samuel Beckett.

En relación con “Los perturbados entre lilas”, Negroni señala:

He aquí, una vez más, la insidiosa reflexión sobre la escritura que atraviesa su obra de principio a fin: en el binomio realidad/lenguaje, no hay ‘salida’. No queda más alternativa que subvertir ambos términos de la pareja: desconfiar del mundo, que nos llega siempre mediado por ‘movedizas’ y envilecedoras palabras, e ir simultáneamente al encuentro de una palabra desgarrada, alejada de lo falso y lo inhibido, como una forma de escapar a las tergiversaciones, el prejuicio y la mojigatería inscriptos en la materialidad misma del lenguaje. (Negroni, 2003: 84).

“Los perturbados entre lilas” es cronológicamente anterior a “Los poseídos entre lilas”. Ello significa que fragmentos de texto fueron sustraídos de la pieza teatral para enmarcarlos como poemas dentro del universo de El infierno musical. Si la operación hubiese sido al revés, el texto dramático podría ser leído como la farsa del poético. ¿Cuál es la lectura entonces de este “autopréstamo”?

⁷ “Perturbado, da. 1. adj. Dicho de una persona: Que tiene alteradas sus facultades mentales”. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/>

Como anticipación de un aspecto en el que se constatará y abundará más en el apartado 4.7, una de las funciones de establecer relaciones con otros discursos, ya sea textos, obras plásticas o mitos, es la de trasladar al mundo poético rasgos de los universos referidos así como su propia red de referencias. Ello con el fin de explotar la dimensión performativa del lenguaje, en la que el lenguaje hace lo que dice no puede hacer como se ha venido demostrando y así restaurar su poder simbólico y configurativo.

En este sentido, “Los poseídos entre lilas” parece ser el resultado de un deslizamiento en varios niveles. Primeramente, se sustraen los parlamentos de su contexto dramático original y se trasponen ahora como los versos de los diversos apartados de un texto poético. La trasposición si bien provoca el deslizamiento de un género a otro despojando al nuevo discurso del humor original, se conserva el absurdo y la crudeza del *genius loci* de la pieza teatral.

En segundo lugar, al contraponer ambos universos se observa que el deslizamiento de una forma estricta de representación teatral hacia la ilusión mimética pura confronta las nociones no sólo de acción *versus* representación sino de representación *versus* configuración.

Mientras que en “Los perturbados entre lilas” las fronteras entre realidad y representación se encuentran claramente delimitadas, en “Los poseídos entre lilas” toda marca explícita de representación ha sido anulada. Las fronteras entre la realidad externa y la realidad ficcional se borran intencionalmente para crear el efecto de realidad y acceder al espacio

subjetivo. El “make-believe performance” se ha deslizado hacia el “make-belief performance”.

“Los perturbados entre lilas” se revela entonces como el boceto del universo distópico en construcción, las ruinas sobre las que se edificará el *locus terribilis* en El infierno musical. La relación intratextual ahora explícita entre ambos textos da acceso a este nuevo sentido; por una parte, a la alienación y al absurdo del texto dramático como el *genius loci* de la estética distópica del poético, por otra, al juego de la simulación y la representación como su metatexto⁸.

leer a “Los poseídos entre lilas” [Negroni se refiere a “Los perturbados ...”], se tiene la impresión de estar presenciando, justamente, el final de un juego (¿el juego de la poesía?), ese momento en que se despliegan sus reglas y se las denuncia. Me refiero a la herida fundamental, al sistema carcelario del lenguaje, constituido y definido por la imposibilidad de un afuera, por palabras escindidas de la realidad, que los poemas, hasta ahora, han expuesto de manera lacerante y que *El infierno musical*, probablemente escrito en forma simultánea a la obra teatral, termina de formular. (Negroni, 2003: 80).

Esta dimensión a la cual no podría accederse sin considerar la relación complementaria entre la pieza teatral y el poema, es un indicio para mostrar que no se trata únicamente de evidenciar la tensión dialéctica que subyace la producción de un texto, sino de subrayar que

⁸ “Metatexto. Serie de condiciones que preconstruyen la producción y la lectura de un texto [...] Mediante el metatexto, tanto el auto como el lector o el crítico del texto ‘definen su actividad y los rasgos o propiedades que el texto debe tener para pertenecer a cierta clase’ (Mignolo)”. (Beristáin, 2003: 326).

la poética pizarnikiana se sustenta y deleita en la fuerza tensora del juego de opuestos, de la polifonía, de la puesta en marcha de referentes textuales, metatextuales, intertextuales y paratextuales y la extenuación de sentidos, para volcar la atención del lector hacia su propio poder como productor de sentido y hacia la maquinaria y el poder menguado o restaurado del lenguaje. “Un texto no logra tener significado dentro de sus propios límites formales, lo hace sólo cuando pasa el umbral de la potencialidad y se introduce en la experiencia del lector”. (Valdés, 1995: 36).

Cabe señalar que en general, las relaciones intratextuales y/o intertextuales, no se presentan de manera tan evidente como en el caso de “Los poseídos entre lilas”. Es necesaria una lectura en retrospectiva que permita identificar tanto dichas formaciones con sus diferentes registros como los conceptos organizadores que cohesionan el discurso poético y lo revelan como un *continuum*. “Entonces el texto puede ser visto como una multitud de estructuras sobrepuestas que siguen tanto un orden lineal elemental como uno infinitamente complejo”⁹.

Debido a lo anterior es necesario abordar los principales intertextos¹⁰ y paratextos involucrados en la configuración no sólo de la dimensión metapoética del discurso pizarnikiano –poética que se refiere y expone a sí misma- sino también de su dimensión

⁹ “To orient ourselves in a text is to be able to situate the material we encounter in the act of reading in relation to the concepts that organize the given context. Only a reading of a text with respect to its organizing concepts permits us to translate the linear structure of the text as a continuum and a hierarchy of dispositions for experience. Thus the text can be perceived as a multitude of overlapping structures, which follow both an elementary linear order and an infinitely complex one”. (Stierle, 1980: 94), (la traducción es mía).

¹⁰ El diálogo explícito en El infierno musical con obras de otros escritores, en tanto no hay alusiones mediante citas directas, rebasan los límites del presente trabajo. No obstante, pueden percibirse correspondencias en el tratamiento de la noche con Novalis. También están sutilmente presentes Hölderlin, William Blake, San Juan de la Cruz. En cuanto a las premisas de la poética pizarnikiana puede advertirse la influencia de Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Martin Heidegger.

performativa, lúdica y ritual, - poética que hace lo que dice o lo que dice no puede hacer, juega el juego de la representación y transforma las convenciones en mecanismos para revitalizar el poder y la eficacia de las palabras- y de su carácter dismantelador, subversivo y “monstruoso” –poética que cuestiona radicalmente su propio sistema de significación y la razón ordenadora que la sustenta-: “Lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones que la sociedad se ha dotado para su cohesión”. (Cortés, 1997: 18).

3.2. El miedo como núcleo significativo: La carta a Amelia Biagioni y el Evangelio según San Mateo

En una carta dirigida a Amelia Biagioni fechada el 18 de julio de 1967, Pizarnik escribe en el párrafo de despedida “Y no continúo, porque hay que hablar menos y releer más. Dura poesía y duro oficio de servirla pero vos no necesitás temer aquella alusión de Mateo XXX, 25 (o acaso era XXV, 30)”¹¹.

La alusión de Pizarnik corresponde a la “Parábola de los talentos” del Evangelio según San Mateo (Mt 25:14-30), cuyo versículo final, el treintagésimo, dice, “Y al siervo inútil, echadle a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y el rechinar de dientes”. (Mt 25: 30).

El siervo inútil es, según las palabras del Evangelio, aquel de los tres siervos a quien sólo le dio un talento, “según su capacidad”, como encomienda del cuidado de la hacienda en

¹¹Alejandra Pizarnik, Correspondencia Pizarnik, 1998, Electronic, Planeta, Available: <http://www.sololiteratura.com/piz/pizmiscelanea.htm>2003.

ausencia de su señor y quien, por temor a perder el dinero encomendado, cava un hoyo en la tierra y lo esconde. Mientras tanto, los otros dos siervos, con mayor capacidad, invierten y duplican los talentos recibidos respectivamente.

Pizarnik, a diferencia de Biagioni, según las propias asunciones de Pizarnik, teme por el castigo de desperdiciar el talento recibido, metáfora de los dones divinos, en su caso específico, metáfora de su talento creador, en tanto, por metalogismo¹², el señor a servir, es la poesía y la encomienda, escribirla.

Ivonne Bordelois aventura la suposición de que Pizarnik conociese la cita evangélica por la intertextualidad presentada con el poema de Borges titulado precisamente “Mateo, XXV, 30” cuyos versos finales dicen: “En vano te hemos prodigado el océano/ En vano el sol, que vieron maravillados los ojos de Whitman: /Has gastado los años y te han gastado/ Y todavía no has escrito el poema”¹³.

Sin embargo, la alusión al Evangelio según San Mateo, no será ni la primera, ni la única alusión en los textos de Pizarnik a las escrituras sagradas de la tradición judeo-cristiana occidental, a su liturgia, iconografía o imagería. En gran parte de su producción, principalmente poética, se ofrecen claros registros discursivos e indicios de intertextualidad con el Libro o la Biblia. Como ejemplo, el poema “Origen” del libro Las aventuras perdidas

¹² “Los metalogismos resultan de operaciones no gramaticales, efectuadas sobre la lógica del discurso, y que afectan al significado, pero trascendiendo el nivel del léxico (puesto que la desviación no se da entre el signo y su sentido). Y requieren para su lectura, un conocimiento previo del referente, mismo que puede hallarse en el contexto discursivo, o bien, puede corresponder a un dato extralingüístico”. (Beristáin, 2003: 321-322).

¹³ Borges citado por Bordelois en Pizarnik, 1998: <http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>.

y los poemas “Piedra Fundamental” y “La palabra que sana” de El Infierno Musical, presentan desde sus títulos, claras marcas intertextuales con el Génesis, el Evangelio según San Mateo (8:5-13) y el Apocalipsis (21:2-5). “*(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas).*” (Estrofa 12, “Piedra Fundamental”), (Pizarnik, 2003: 266). “Y el que estaba sentado en el trono dijo: He aquí, yo hago nuevas todas las cosas. Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas”. (Apocalipsis 21:5).

Por su parte, “La palabra que sana” es una alusión a Mateo 8:5-12 que a su vez alude al rito de la comunión de la liturgia eucarística en el que la expresión toma el registro de “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme”. Paralelamente, el versículo 12 del capítulo 8, expresa la misma condena que en Mateo 25, versículo 30:

Al entrar en Carnafáun, se le acercó un centurión y le rogó diciendo: ‘Señor, mi criado yace en casa paralítico con terribles sufrimientos’. Dícele Jesús, ‘Yo iré a curarle’. Replicó el centurión: ‘Señor, no soy digno de que entres bajo mi techo; basta que lo digas de palabra y mi criado quedará sano [...]

Al oír esto Jesús quedó admirado y dijo a los que le seguían: ‘Os aseguro que en Israel no he encontrado en nadie una fe tan grande. Y os digo que vendrán muchos de oriente y occidente y se pondrán a la mesa con Abrahán, Isaac y Jacob en el reino de los Cielos, mientras que los hijos del Reino serán echados a las tinieblas de fuera; allí será el llanto y el rechinar de dientes’. (Mt 8:5-12, los subrayados son míos).

No obstante, la referencia al poema de Borges, intencional o coincidente, resulta útil en tanto muestra explícitamente la relación analógica entre cumplir la encomienda y escribir el poema. Dicha analogía muestra a su vez la transferencia del sentido metafórico de la parábola: escribir el poema, como multiplicar los talentos, es una encomienda divina al tiempo que es una maldición. En otras palabras, Pizarnik alude a los mitos primordiales y anticipa uno de los principales conceptos organizadores de su poética: el mito del exilio.

Para el judeocristiano el drama del paraíso constituye su historia esencial. Si nos remontamos a la Biblia encontramos, tal como apunta Frye, dos mitos concéntricos de la búsqueda: un mito del Génesis y del Apocalipsis y un mito del Éxodo y del milenio. En el primero Adán es expulsado del Edén, pierde el río de la vida y el árbol de la vida y anda errante por el laberinto de la historia humana hasta que el Mesías lo restituye a su estado original. En el segundo, Israel es expulsado de su heredad y anda errante por los laberintos del cautiverio egipcio y babilónico hasta que es restituido a su estado original en la tierra prometida. El Edén y la tierra prometida son, por la tanto, tipológicamente idénticos. (Asse Chayo, 2002: 64).

Pizarnik asume que Biagioni no teme o no tendría razones para temer puesto que en su libro El humo ha encontrado materializada la que podría registrarse como su poética, de manera más precisa, la poética de su propia ficción: “porque cada verso y cada palabra han sido

llevados (padecidos) hasta su máxima tensión, y con toda la carga de sus sentidos plurales, estos poemas son un lugar –o un espacio- de reunión”¹⁴.

Para Pizarnik el poema es el espacio donde se tensa, incluso hasta romperse, la relación convencional entre significado y significante, entre el plano de representación y el plano referencial, en el intento de restaurar el poder encantatorio de la palabra. Dice Pizarnik en el segundo párrafo de la carta a Biagioni, “el poema de la pag. 52, por ejemplo, es la seducción del misterio musical del lenguaje, o mejor, la magia hipnótica que me obligó a leerlo en voz viva [...] ¿Cómo frente a cosas tan terribles, hablo de seducción y me complazco en magias ‘externas’ (según algunos)? Precisamente, porque son terribles, y porque el lenguaje se les resiste y las traiciona, e incluso las anula”. (idem).

Pizarnik apunta a que el espacio de la seducción, como afirma Baudrillard, es la apariencia y la superficie, ya que se genera en la tensión entre lo visible y lo no visible, entre el misterio y la necesidad de desentrañarlo. “¿Qué hay más seductor que el secreto?”, dice Baudrillard.

En el libro de Biagioni, Pizarnik percibe sus propias búsquedas escriturales y el logro poético que ella, desde su perspectiva, aún no alcanza y teme no alcanzar nunca, de allí que termine su carta con la referencia a la “Parábola de los talentos”. En la carta además de concentrarse, mediante las propias palabras de Pizarnik, las premisas de su poética, el *miedo* se revela como una de las *huellas* o futuras *evidencias* (cfr. Pêcheaux, citado en

¹⁴ Pizarnik, 1998: <http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>.

Maingueneau, 1999:81) del *genius loci* a partir del cual se construirá el discurso del mundo poético.

El temor apunta en dos direcciones: primero, el miedo a reproducir el acto proveniente de la falta de discernimiento y del propio miedo a la pérdida del talento y, segundo, al castigo como la consecuencia del acto. En otras palabras, primero, teme a no saber qué hacer con su don poético, y segundo, por consecuencia, teme a ser despojada de él. “Quitadle, por tanto, el talento y dáselo al que tiene los diez talentos. Porque a todo el que tiene, se le dará y le sobrarán; pero al que no tiene, aun lo que tiene se le quitará”. (Mt 25: 28-29).

Pizarnik es y se sabe poeta. En una carta escrita entre 1960 y 1964, dirigida a Leon Ostrov, quien fuese su primer psicoanalista, según afirma su biógrafa Cristina Piña en Alejandra Pizarnik, la poeta escribe:

... De pronto me di cuenta de lo que es la poesía, quiero decir, leyendo y releendo poetas muy distintos sentí cierto ritmo, cierta iluminación, cierta vivencia distinta del lenguaje. Mis últimos poemas son lo mejor que hice. (¡Y qué hice!). Pero no me contentan. Confieso tener miedo. Sé que soy poeta y que haré poemas verdaderos, importantes, insustituibles, me preparo me dirijo, me consumo y me destruyo. Es mi fin. Y no obstante, corro peligro. Tal vez si me encerraran y me torturaran y me obligaran mediante horribles suplicios a escribir dos poemas maravillosos por día, los haría. Estoy segura de ello. Tal vez yo no busco un maestro, busco un verdugo...

(Pizarnik, 1998: <http://www.sololiteratura.com/pizcartostrov.htm>), (el subrayado es mío).

No obstante, si bien Pizarnik es y se sabe poeta -ella misma reconoce el logro en Árbol de Diana¹⁵-, sus poemas no le satisfacen puesto que no ha logrado, desde su perspectiva, escribir poemas 'verdaderos'. A esta insatisfacción se aúna la presión de cumplir la encomienda en el tiempo programado desde su imaginario. El tiempo la acecha: "Has gastado los años y te han gastado/ Y todavía no has escrito el poema"¹⁶.

Tres años más tarde, por lo menos, después de la carta escrita a Ostrov, y aún después de la publicación de Árbol de Diana (1962) y Los trabajos y las noches (1965) por el cual recibió el Premio Municipal de Buenos Aires, Pizarnik sigue teniendo el mismo miedo que expresa y dimensiona en el ya citado fragmento de la carta escrita a Biagioni en 1967. "Dura poesía y duro oficio de servirla pero vos no necesitás temer aquella alusión de Mateo...". (Pizarnik, 1998: <http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>). Es decir, aún no ha logrado escribir poemas verdaderos y el tiempo sigue avanzando y acortándose.

Este temor ambivalente y/o causal constituye un miedo casi inherente al proceso de creación y se manifiesta en sus múltiples dimensiones en la mayoría de los artistas y creadores en alguna de las fases de su vida creativa. El temor a reconocer y asumir la actividad artística como proyecto o misión de vida, el temor al bloqueo, al rechazo o

¹⁵ En su carta Pizarnik no hace la referencia explícita y la imprecisión de la fecha en la cual escribió la misiva a Ostrov dificultaría establecer la alusión exacta. No obstante, el único libro que ella publica entre 1960 y 1964 es el citado. Además, la satisfactoria acogida del medio literario e intelectual de los treinta y cinco poemas que conforman el libro pudiera explicar la sensación de logro expresada por Pizarnik.

¹⁶ Borges citado por Bordelois en Pizarnik, 1998: <http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>

incomprensión de la obra y la autocensura son algunas de las dimensiones del miedo del artista.

Sin embargo, no es esta dimensión del miedo de la que se ocupará su poética. Se tratará del miedo a la condena divina, la poesía como destino ineludible y fatal y el temor ante la permanente amenaza de ser expulsada del “lugar”.

“[El arte] Amo exigente, lanza al creador fuera de sí mismo, hace de él un desheredado a los ojos de una sociedad a la que aventaja e inquieta [...] A partir de Hölderlin, de Baudelaire, de Van Gogh, esta posesión ya no se limita al tiempo de la creación. Es cada instante. El arte se vive como una maldición de la que es imposible huir. Y tal vez el desprendimiento y la pobreza sean llevados a su punto extremo en poesía, en la medida en que el poeta vive aferrado a una palabra que lo atraviesa sin que la posea nunca”.

(Michaud 312).

Dicho miedo que podría calificarse como ontológico¹⁷ enmarcará al discurso poético en el campo semántico e isotópico de la condena configurando un espacio incierto, amenazante y cerrado, *locus* trágico que poetizará como un *locus terribilis* análogo al infierno como se fundamentará en los siguientes apartados.

¹⁷ “... para muchos la experiencia estética no ha dejado de ser una experiencia ontológica: una literatura y un arte de la elipsis sugieren, desde Mallarmé, Giacometti o Webern, la idea de que el sentido sólo se vislumbra a partir de la desaparición del signo y el ser en la cercanía con la nada”. (Gliksohn, 1994: 222).

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe
("Árbol de Diana no.6") (Pizarnik, Poesía 108)

En breve, Pizarnik transfiere al espacio poético los cuestionamientos acerca de sí misma y de su proceso creativo no como los registros de un proceso catártico –al menos no como primer y único fin- sino como la escenificación de la lucha por restaurar el poder hacedor del lenguaje y por reparar al “ser” mediante y en el poema.

3.3. La empresa poética pizarnikiana

Como ya se ha venido sugiriendo, creemos que una de las intenciones estructurales y epistemológicas de la poética pizarnikiana es afirmar el acto de escritura, por una parte, como la escenificación del duelo¹⁸ por el “lenguaje perdido”, y por otra, como el intento

¹⁸ “The psychoanalyst André Green has suggested that ‘the work of writing presupposes a wound and a loss, a work of mourning, of which the text is the transformation into a fictitious positivity’. The work of mourning does not belong to the author but inhabits the space of text”. (Britzolakis, 2002: 6), (el subrayado es mío).

por recuperarlo; dicho de otro modo, como la mostración de una herida en proceso de restauración simbólica¹⁹.

En su imaginario, Pizarnik posee como referencia metatextual una clara concepción y definición del quehacer poético: la empresa del poeta es encontrar las palabras precisas que den existencia a lo que no ha sido nombrado, de lo contrario, permanecerá inexistente. Dicha definición metarreferencial corresponde al imaginario colectivo del “poeta moderno”²⁰, particularmente, a la del poeta “maldito²¹”, en primera instancia, y al surrealista, en segunda, “poeta-vidente-dios”, junto con el respectivo discurso de la época acerca de la supremacía de la poesía sobre las artes²².

Este imaginario es contra el cual Pizarnik construye a la poeta de su universo poético. No obstante, la poeta del mundo pizarnikiano, tiene la consciencia trágica tanto del poeta moderno como del posmoderno. Por una parte, la palabra precisa, se encuentra fuera del sistema que constituye el lenguaje porque la realidad a la que alude no es reconocida por el sistema de pensamiento imperante, ni quiere serlo porque pondría en cuestionamiento su

¹⁹ “...la poesía se ha convertido en ese hogar en donde la conciencia moderna se recoge y vive hasta el desprendimiento más absoluto la pérdida de sus certidumbres. De institutriz de la humanidad, función que le asignaba Hegel, se ha convertido en el testigo de la falla que atraviesa al hombre y la historia, en la voz de un inconsolable exilio insuperable al que aviva una conciencia trágica. Todo en ella habla de una carencia y una ausencia, sin las que no hay sentido ni palabra”. (Michaud, 1994: 291).

²⁰ Noción fundada con la poesía y el personaje de Baudelaire y cuyo dictum es que el poeta-vidente tiene la consigna de acceder al conocimiento “del alma del mundo” y captar las “correspondencias” que rigen al universo y transcribirlas. (cfr. Béguin, 1996:483).

²¹ “... con Rimbaud [...] quedan prácticamente perfilados los rasgos de los que se dará en llamar los poetas malditos –luego elegidos por los surrealistas como su línea de filiación–, rasgos que se pueden sintetizar de la siguiente manera: absolutización de la práctica poética como vía de acceso al conocimiento total, asimilación de vida y poesía, en tanto esta última se alcanza al costo de emprender una “ascesis invertida” que pone en juego las experiencias límites del yo...”. (Piña, 1999: 120).

²² “Para Hegel, la literatura ocupa [...] la cumbre de la jerarquía de las artes: ... Ella (la poesía) es un arte universal capaz de modelar y de expresar en la forma que sea un tema cualquiera, siempre que éste sea susceptible de entrar en el dominio de la imaginación, y esto porque su elemento propio es la imaginación misma, base general de todas las forma del arte y de todas las artes particulares”. (Gliksohn, 1994: 220).

propia razón ordenadora –de ahí la necesidad de crear nuevos objetos-palabras, modos de representación y órdenes simbólicos. Por otra parte, la palabra no alcanza a aprehender la presencia. “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es que vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.” (Fragmento de “Los poseídos entre lilas”), (Pizarnik, Poesía 295).

¿Cómo representar el *mise en âbime*? ¿Cómo atravesar el callejón sin salida al que le ha conducido su propia lucidez y su destino ineludible? A través de evidenciar ese lugar mediático de donde “manan los poemas”, de su *puesta en abismo*²³ a través de la confrontación del “make-believe” con el “make-belief”: “y qué es lo que vas a hacer/ voy a ocultarme en el lenguaje”, (Fragmento de “Cold in hand blues”), (Pizarnik, 2003: 263); visto de otra forma, por medio de la dramatización²⁴ del duelo, permanentemente irresuelto, que presupone el acto de crear poesía.

Julia Kristeva en su libro *Solei noir: Dépression et mélancholie* [...] sugiere una distinción fundamental entre narración y poesía, otorgando a la primera la posibilidad de concretar un duelo, cerrado para la segunda, proponen que el carácter subversivo de la lírica proviene justamente de esa tristeza insimbolizada que la corroe y la lleva a oponerse a todo intento de condensación entre significado y significante, desmantelando así el orden de

²³ La *puesta en abismo* (cuadro dentro del cuadro), toda mostración evidente de otra representación artística de la realidad en el plano de representación.

²⁴ “*drama*-.En el drama, los acontecimientos no son narrados, sino representados. El autor comunica su mensaje al público no mediante un narrador sino a través del diálogo y la interacción que los actores mantienen en el escenario, en la cadena en que se suceden sus acciones y sus actos de habla, “los parlamentos”. (Beristáin, 2003: 161-162).

la representación y evidenciando lo construido (lo falso de toda visión totalizadora de la realidad). (Negroni, 2003: 16).

Por consiguiente, el discurso pizarnikiano no sólo mostrará sus propios mecanismos de construcción al volcarse hacia sí mismo sino también se ocupará de poner al descubierto la “ilusión mimética” de la realidad verbal y la “insoluble paradoja” en la que se genera y se funda la poesía: “decir con el lenguaje aquello que el lenguaje no está capacitado para decir...”. (Moure, 1997: 123).

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible

(Fragmento de “En esta noche, en este mundo”), (Pizarnik, 2003: 399).

3.4. La poeta caída: el Génesis

Los materiales de la poeta son las palabras pero aún con palabras, irónicamente, ella se quedará, según su propia valoración, en el bosquejo del poema, con poemas que no pueden

crear un lenguaje diferente de sí mismo como es el caso de la música o de la pintura²⁵. Por tanto, su búsqueda escritural deviene en una constante y desventajosa lucha contra las restricciones de su propio sistema de significación. “El reconocerse como prisionera de las palabras implica asumir la precariedad de sus poderes poéticos, las misma precariedad de todos los poetas divorciados del fundamento y que, lejos del aire y de cualquier idea del absoluto, sólo pueden chapotear torpemente, como el albatrós de Baudelaire, o aletear engañados por el viento maligno...” (Leighton, 2001: 2).

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
Alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.

Pero no. Mi infancia
sólo comprende el viento feroz

²⁵ “El objeto literario es, entonces, el único que requiere de explicación: está mezclado o interferido en su hecho material, puesto que en la misma materialidad se realizan su objeto y su explicación. Por eso, quizás, la llamada crítica o teoría literaria es la más desarrollada y compleja, y las explicaciones que requieren los objetos de todas las demás artes recurren a ella”. (Jitrik, 2000:25).

que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.

Sólo una melodía vieja,
[...]

Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto.

(cfr. Pizarnik, Poesía 88)

Al reclamar una palabra propia en la cual se reconozca y por la cual tenga certeza, identidad y pertenencia, el sujeto de enunciación deja entender las interrogantes detrás de sus preguntas: ¿Qué soy? ¿Soy poeta? ¿Si soy poeta por qué mis palabras se quedan en el intento, en bosquejos, en figuras? ¿Por qué no puedo insuflar de vida a mis palabras? ¿Por qué mi acto de acto de enunciación no tiene los efectos del soplo divino? ¿Por qué no puedo hacer realidad la imagen a través de la palabra al igual que Dios quien creó al mundo mediante el verbo?, como en el Génesis judeocristiano, inscripción del título del poema, “Origen”.

A la poeta no le basta nombrar en el sentido humano. Una vez más se establece una relación dialógica con la escrituras sagradas judeo-cristianas pero ahora desde el mundo ficcional del espacio poético en el intento de abrir espacios de producción de “verdadero” sentido, y de recobrar la mirada y la voz, sinécdoques catacréticas de un espacio alterno y empoderado de enunciación y representación.

“En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas”. (Génesis I: 1 y 2). “¿Quién me amparará del viento?”, pregunta el sujeto poético, de ese viento de Dios que volverá a aletear ahora que ha sido expulsada del “lugar”, “aventada al frío”, donde sólo hay melodías rotas y todo es caos, confusión y oscuridad como en el origen de la creación.

Tras imprecisar por la expresión del lenguaje que configure su identidad y pertenencia, la respuesta es la decepcionante sonoridad gastada, metáfora del vacío de sentido. Ella no puede fundar a través de la palabra lo que se contrapone flagrantemente con el imaginario del poeta moderno, el Poeta-Vidente, el Poeta-Dios, y pone en crisis su identidad.

“Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto”, dice el sujeto en el último verso del poema “Origen”. El único asidero es la voluntad inquebrantable de trascender lo humano e igualar el Poder Creador que a través de la palabra da existencia al mundo, a sus sujetos, objetos y leyes que los rigen. Sin embargo, su tentativa además de inútil es sacrílega desde los presupuestos judeocristianos de nuestra cultura occidental: “la búsqueda de un ideal artístico es una competencia sacrílega con la Creación”. (Gliksohn, 1994: 233).

“La luz es demasiado grande/ para mi infancia” (Pizarnik, Poesía 88), dice en el primer verso, tal vez dejando a entender que desde el inicio ha sabido que no está destinada a “nombrar cosas esenciales”, interpretando la luz como metáfora del surgimiento del mundo y de sus seres, y como metalogismo del verbo; la infancia como la metáfora de la marca de nacimiento y metalogismo del destino que podría resultar en una inscripción como “fundar

al mundo como Dios lo hizo rebasa mi razón de existir”, o bien, “desde mi origen estoy condenada a la oscuridad”: “Mi infancia/ sólo comprende el viento feroz/que me aventó al frío/ cuando campanas muertas/ me anunciaron” (idem).

No obstante, al igual que Luzbel/Lucifer, ella da a entender que si Dios no existe ella puede erigirse como su propio dios, poeta-dios que sustituye el vacío de Dios, “ser dios hasta en el llanto”, Dios en el reino de “las tinieblas de afuera”, “allí el llanto y el rechinar de dientes”.

Así el sujeto poético se va construyendo a sí mismo y va trazando, como si se tratara de un plano arquitectónico, el espacio al que la arrojará su exilio del mundo de las palabras y que en el El infierno musical acabará de edificarse.

3.5. El lenguaje perdido: el mito del exilio

La poesía de Pizarnik, como bien indica Marianne Leighton citando a Paz, encuentra su impulso creador en el sentimiento de exilio del ‘mundo sagrado, lugar del que el ser humano fue apartado y al cual quiere retornar’. (Leighton, 2001: 1). El otro lado, la música jamás oída, el canto, la muerte, la noche, el lenguaje, el silencio, la infancia, la palabra inocente o antigua, el jardín –por supuesto-, el nombre propio, el cuerpo, el mismo poema, son imágenes que al menos en uno de sus sentidos funcionan como metáforas, metalogismos e isotopías de la melancolía y nostalgia del lugar de la “fusión y el encuentro”. Dicho lugar es una referencia a su vez a la imagen mítica del *locus amoenus*²⁶,

²⁶ “In its benign and delicious form, the *locus amoenus*, or pleasant place, is characterized as a pastoral, Arcadian, languid, and utopian place. It is the pleasant, green world that recalls, if not recreates, the Edenic

el paraíso y su sinécdoque el jardín, *hortus conclusus*, y/o edén particular, así como la sinécdoque inductiva y sincrética de la tierra prometida. Ambos serán la representación simbólica del lugar perfecto en la geografía poética pizarnikiana, donde el orden ha sido restaurado y a partir de los cuales el sujeto poético organizará la gramática del espacio exteroceptivo y el resto de los espacios²⁷. “En oposición al sentimiento de exilio, al de una espera perpetua está el poema –tierra prometida”. (Pizarnik, 2002: 299).

CAR: Aunque sea una falacia, aspiro a tener orden. Para mí, es la flor azul de Novalis, es el castillo de Kafka.

SEG: Decí mejor que es tu musa de la mala pata.

CAR: Yo sé que es idiota, pero es lo único que quiero verdaderamente. Un espacio mío, mudo, ciego, inmóvil, donde cada cosa esté en su lugar, donde haya un lugar para cada cosa. Sin voces, sin rumores, sin melodías, sin gritos de ahogados.

(Pizarnik, Prosa 188)

state. Ernst Robert Curtius, in *European Literature and the Latin Middle Ages*, inventories its contents as a tree or grove, a meadow, a spring or brook, one or more *numen*, and sometimes a temple or castle dedicated to the Goddess Natura.³ Northrop Frye, in *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, further identifies it with the youth and innocence of the hero; he describes it as a place of seed rather than growth.⁴ The *locus amoenus* is a geomorphological concept, in which topology or setting take on powers and attributes that are normally assigned to characters. Thus, as the sealing of the love grotto by the church in Gottfried von Strassburg's *Tristan and Isold* illustrates, such places were thought to have both positive and negative power over the actions and emotions of human beings.” (Schlobin, 84: <http://www.wpl.lib.in.us/roger/LOCUS.HTM>).

²⁷ “A variety of conceptual grids may be developed to help decipher complex spaces. The broadest of these distinguishes between types of oppositions and contrast in space: isotopias, or analogous spaces; heterotopias, or mutually repelent spaces; and utopias, or spaces occupied by the symbolic and the imaginary –by ‘idealities’ such as nature, absolute knowledge or absolute power. Though this clasification is still rather crude, it does bring out a paradox –a contradiction not hitherto noticed: namely, the fact that the most effectively appropriated spaces are those occupied by symbols. Gardens and parks, which symbolize an absolute nature, are an example; or religious buildings, which symbolize power and wisdom – and hence the Absolute pure and simple”. (Lefébvre, 2003: 366)

“Dijo Dios: ‘Haya luz’ y hubo luz. (Génesis I: 3). De la misma manera el sujeto poético aspira recuperar un lenguaje perdido, un lenguaje “adámico” que le permita recobrar su lugar y su identidad: “Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme.” (“L’obscurité des eaux”), (Pizarnik, Poesía 285). Sin embargo, el lenguaje como la llave para reingresar al lugar primordial y reencontrar su condición originaria, en palabras de Leighton, es una “clave rota”. La respuesta a su espera y a sus preguntas son imágenes corrosivas, desvinculantes que sólo le confirman su caída y expulsión del paraíso de la palabra: “La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mí como la enamorada del muro”. (“Los de lo oculto”), (Pizarnik, Poesía 284).

Nombrar no sólo ha perdido su significado y sentido, sino que ha subvertido su potencialidad, las palabras crean pero no presencias sino ausencias o presencias en negación. “Las palabras/ no hacen el amor /hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré?” (Fragmento de “En esta noche, en este mundo”), (Pizarnik, 2003: 398-399). Al igual que en el infierno islámico, el agua, metalogismo del *amor* y del *pan*, sólo magnifica la imposibilidad de saciar la sed. La presencia/ausencia del agua es tortura puesto que al afirmar su negación, sólo incrementa el deseo: “Hell is before him, and he is made to drink a festering water, which he sips but can hardly swallow. Death comes to him from every side, yet he cannot die—before him is a harsh doom”. (Qur’an 14.15.16).

En breve, la precariedad e ineficacia del lenguaje también se revela en el lenguaje al ponerse en marcha una operación “desfondadora” del sistema de representación mediante la confrontación del signo lingüístico frente a sí mismo al igual que a través de la

confrontación metadiscursiva del objeto poético-lingüístico con otro objeto artístico más preciso, e.g., “La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases”. (Fragmento de “La palabra del deseo”), (Pizarnik, 2003: 271).

Ese espacio propio, “mudo, ciego, inmóvil, donde cada cosa esté en su lugar, donde haya un lugar para cada cosa. Sin voces, sin rumores, sin melodías, sin gritos de ahogados” pareciese estar accesible en trasladar la iconicidad del objeto plástico al objeto lingüístico-poético y en apropiarse de su capacidad configurativa y conjurante, casi alquímica y de sus efectos en la sensibilidad del lector/espectador.

SEG: Y yo con el corazón olvidado del ritmo, con los pulmones desgarrados, yo, tratando de encontrar, sola, a solas, en soledad, encontrar, a fin de pintar, de escribir.

CAR: Pero está el mar, la gente, las estaciones, los suburbios...

SEG: No quisiera pintar ni describir una cara ni un acantilado ni casas ni jardines, sino algo más que todo eso; algo que si yo no lo hiciera visible, sería una ausencia.

(Pizarnik, Prosa 168)

En “La palabra que sana” perteneciente a “Figuras de la ausencia” de El infierno musical, dice: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo...”. (Pizarnik, 2003: 283). En oposición, según el Génesis, el primer

día de la creación, Dios creó el cielo y la tierra. “Dijo Dios: ‘Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un sólo conjunto, y déjese ver lo seco’; y así fue. Y llamo Dios a lo seco ‘tierra’, y al conjunto de las aguas lo llamo ‘mar’; y vio Dios que estaba bien”. (Génesis 1:9-10). A diferencia de Dios, la poeta no tiene el poder de “fundar las cosas”: “La verdadera poesía es creación. Por eso está reservada a Dios”. (Trevisan, 2004: 42).

Cuando la voz poética no puede hacer que ella misma, *el agua, el mar o el mundo* cobren existencia al momento de ser nombrados, la poeta deja de serlo, mejor dicho, no alcanza a ser poeta. Ni la poeta, ni su voz están a la altura de su oficio y esta condición reafirma tanto su tragedia de identidad como la necesidad de recurrir a modos alternos de representación con el fin de reparar la clave rota que es la palabra. “Her [Pizarnik] poetry reads as though the poet had been snatched from a paradise of harmony and thrown into the wandering and pointless realm of destructive self-awareness”. (Fagundo, 1990: 447).

Michaud afirma que “disponer de la lengua en tanto que creador es sin duda sentirse marginal y superfluo en un mundo que se empeña trágicamente en privar a las palabras de todo asidero, en someterlas a los imperativos de la acción o de la tiranía de la mentira universal (...) No por vigía solitario deja de ser el poeta guardián del lenguaje, de ‘esta morada del ser’, según la expresión de Heidegger”. (1994: 299). No obstante, ella misma, la poeta, se excluye de la ‘morada del ser’; por consiguiente, su marginación es doble, exclusión en tanto creadora, y autoexclusión de la morada que supone guarecer, exiliada del mundo y exiliada del Ser. “¿Quién es yo?/ ¿Solamente un reclamo de huérfana?/ Por más que hablo no encuentro el silencio. Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad...”. (Pizarnik, 2003: 430).

Dicha condición trágica y la constante tensión entre el plano de representación y el universo a representar, acabarán en El infierno musical por subvertir la utopía y definir el espacio más que como una heterotopía –espacio opuesto y repelente-, como una distopía: “La escena distópica es resultado del enrarecimiento del paisaje familiar y cotidiano, o de cuando lo familiar y cotidiano se vuelve raro, extraño, y lo sublime da paso a su lado oculto, lo siniestro”²⁹: “Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui.” (Fragmento de “El deseo de la palabra”), (Pizarnik, 2003: 269).

Se insistirá en la incapacidad del lenguaje de re-presentar la realidad, de mediar entre el afuera y el adentro, entre el sujeto y el mundo, en el lenguaje como una llave rota que no puede abrir “la fuente misma de todas las cosas”³⁰. Signo del fracaso en el imaginario del sujeto poético de encarnar al Poeta-Dios-Vidente, se autoexiliará, se desterrará a sí mismo del mundo ideal que ha creado como referente de su propia ficción, de la utopía a la cual no puede acceder porque no tiene la capacidad divina de crear nombrando: “¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealidad.” (“La palabra del deseo”), (Pizarnik, 2003: 271).

²⁹ Remedi: <http://www.henciclopeda.org.uy/autores/Remedi/escenadistopical.htm>

³⁰ “En latín, la llave tiene, simultáneamente, el significado de cerrojo, siendo así que Clavis significa bien llave, bien cerrojo o cerradura. Así, el lugar cerrado es la fuente misma de todas las cosas: lo cual es también la llave”. (Filectio, 2005: <http://my.opera.com/alquimia/blog/>).

Del mismo modo en que Luzbel es expulsado del reino de los cielos por tratar de competir con Dios, la poeta será un ángel caído del reino del lenguaje/significación, condenada a errar por un *locus terribilis* donde las palabras se erigirán como ruinas, invocarán ausencias y seguirán torturando con su imposibilidad de ser.

No obstante, al tiempo que va bocetando ese universo distópico en el que el sentimiento de exilio y la alteridad acabarán por hacerse familiares y lo que fue conocido y propio se volverán extraños, la permanente revivificación de los mitos primordiales, el mito del exilio, de la búsqueda y del retorno, constatará también la naturaleza ritual e iniciática del *performance* estético pizarnikiano.

... si los ritos reactualizan la historia primordial, es decir los mitos, podríamos decir que el rito iniciático actualiza el mito del exilio, el mito del paraíso, pues en el fondo lo que implica la iniciación es un deseo de retornar al paraíso perdido, un anhelo de religarse con lo sagrado, y esto paradójicamente implica una ruptura previa, un desligamiento, un desprendimiento del cuerpo del origen que se traduce como exilio y caída.
(Asse Chayo, 2002: 64).

Así el poema, se develará como la promesa de acceso al espacio simbólico donde es posible volver a crear el universo y reedificar el reino del lenguaje, dicho de otra forma, como la piedra fundamental como llevará de título uno de los poemas centrales de El infierno musical.

3.6. El *performance* ritual y la máscara enunciativa: “Sólo un nombre”

Al igual que en el poema “el poema que no digo” citado en el apartado 3.2, en el texto a continuación es sujeto poético se desdobra en un juego especular desplegado en tres planos enunciativos y simbólicos. Una vez más el dispositivo de las máscaras enunciativas se ha puesto en marcha para representar la ilusión mimética y confrontarla con el poder performativo de la enunciación. Sin embargo, la estrategia se enriquece con un nuevo elemento y anticipa el uso de recursos de mayor complejidad.

En el poema a continuación, el sujeto poético/agente locutivo trae al mundo poético un nombre “propio”, el cual coincide con el nombre y registro de identidad de la poeta-persona/sujeto empírico y autora del mundo poético ficcional.

alejandra alejandra [7]

debajo estoy yo [5]

alejandra [4]

(“Sólo un nombre”), (Pizarnik, Poesía 65)

Como es característico en los poemas de Pizarnik, tan sólo el título, al igual que únicamente el “nombre”, ofrece los recursos o posible clave para acceder al *intentio actoris* y al *genius loci* del texto, no sin antes, como es propio de Pizarnik también, obligar al lector a transitar

por sus múltiples sentidos y a desechar aquellos que sólo conducen al principio, como si se tratara de un juego laberíntico.

Es así que en una primera lectura, la expresión “sólo” puede interpretarse como “mínimamente” más que como “únicamente”. No obstante, si se tratara de un nombre cualquiera, dicho nombre al no tener significado ni referente, no podría operar como operador de mimesis y, por consiguiente, tendría el mismo valor que un sustantivo común. “Nombres y adjetivos funcionarían así como operadores de mimesis, como puentes entre el mundo del texto y el extratexto”. (Pimentel, 2001: 111). Por consiguiente, la palabra “nombre” tiene sentido porque alude a “Alejandra”, dicho de otra forma, ya no se trata de tan sólo un nombre sino de un nombre propio y en ese nombre específico se encuentra la clave del texto.

Aquí la noción de poema como género contextual –la declaración de principio- queda rebasada por la fuerza ilocutiva del discurso que proyecta en el microcosmos poético una inscripción/presencia que no pertenece al texto sino al paratexto³²: el nombre de la autora de los dieciséis textos inscritos en el libro Las aventuras perdidas, incluido el poema “Sólo un nombre”, y cuya sola mención es una aserción de identidad.

El *nombre propio* es por definición una expresión referente dependiente del contexto de enunciación y que carece de contenido descriptivo (cfr. Lyons 321). Es tan sólo una figura, forma sin contenido, significante sin significado y vacío de sentido a menos que haga referencia a una entidad particular.

³² Según la terminología de Genette en Umbrales ya definida previamente en el capítulo “Contexto”.

El segundo y tercer *alejandra* tendrán como referente al primero pero ¿cuál es el referente del primero? ¿Se supone que el lector debe saberlo, de entenderlo como la alusión a algo previamente dicho, afirmado o actuado y por lo que debiese constituir una metarreferencia compartida? Precisamente porque el lector lo sabe y lo entiende, el nombre se erige como referencia y constituye el primer guiño al lector de la representación y el ritual. Sin embargo, en ese guiño está también la indicación de buscar el sentido dentro del universo ficcional en construcción y no fuera de éste.

Tomado como contexto el plano paratextual o epitexto, el referente de *alejandra* es Alejandra Pizarnik, sujeto empírico, visto así hay una intrusión de la realidad externa en el mundo de ficción. Dicha “intrusión” anuncia el descentramiento del poema y deviene en la inscripción discursiva del poema como *make-believe performance* en tanto las fronteras entre la realidad y el universo ficcional parecen anularse.

De esta manera, el nombre *Alejandra* y su reiteración mediante el uso de las figuras retóricas de la reduplicación³³ y la epanalepsis³⁴ generan, por un lado, la fuerza apelativa que proyecta la intención de afirmar la identidad y pertenencia de la poeta y, por el otro, la potencia del ritual. “Rituals appear designed to enhance clear communication. Rituals are over determined, redundant, exaggerated, and repetitious. Ritual’s metamessage is, ‘You get the message, don’t you?!’”. (Schechner, 2003 (a): 57).

³³ La reiteración de palabras idénticas y contiguas.

³⁴ Repetición de la misma expresión

Con base en los imaginarios culturales expuestos anteriormente que subyacen como línea metadiscursiva en gran parte del universo poético pizarnikiano, el sujeto poético ahora enmascarado del sujeto empírico –recuérdese el juego del *performer* y sus máscaras enunciativas- parece repetir su nombre para crearse, para existir, como si de lo contrario desapareciése. “No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe”. (Pizarnik, 2003: 294). La voz poética se llama a sí misma, se invoca, se conjura. Si llegase a crear nombrando entonces no sólo será y se confirmará poeta, existirá, más aún, será Dios porque adquirirá sus atributos. “... es la eterna condena del poema [...] hacer del espacio cerrado de lo irrepresentable [...] un bastión, una ‘locura’ donde pudieran coincidir, por un instante, identidad y morada, espacio y ser”. (Negroni, 2003: 60).

Sin embargo, ni el contexto paratextual ni el contexto sociohistórico en el que se inscriben los imaginarios culturales problematizados, explican que la transgresión del género textual y su declaración de principio sea una operación del juego de simulación que está proponiendo la estructura apelativa del texto, es decir, un registro del *make-believe performance*.

En estricto sentido, el referente del *nombre* debiese buscarse en el plano de enunciación en tanto el poema como texto ficcional es autorreferencial como se explicó en el apartado del marco conceptual. Sin embargo, como se explicó también, dicha autorreferencialidad es una simulación puesto que el universo poético sí está anclado a la realidad a través del acto de enunciación. Cómo demostrar que es en esta operación y dimensión reflexiva del lenguaje en la que reside la performatividad del poema y la restauración del poder del lenguaje si no es ejerciéndola y mostrándola.

El sujeto poético enuncia un *nombre* y el lector se ve obligado a buscar su referente fuera del marco de enunciación pero al así hacerlo incorpora al mundo de ficción dicho referente, es decir, lo ficcionaliza. Podríamos estar hablando de un personaje, un alter-ego de la poeta como sujeto empírico. Sin embargo, dicho nombre propio está descapitalizado o comunizado; *alejandra* no tiene la marca gráfica de la mayúscula inicial que lo distingue de un sustantivo común, por lo que el referente y el sentido vuelven a fugarse.

Es un juego, haber traído el referente al mundo de ficción es “inútil” porque no corresponde al sujeto, en este caso, al objeto enunciado. Con esta operación el sujeto poético muestra el mecanismo a partir del cual un significante que carece de contenido descriptivo es dotado de referente y de significado pero muestra también que el significante es susceptible de estar y quedarse vacío.

Admitido que el sustantivo propio es un sustantivo común, la relación con su significado y referente cambia aun cuando estos últimos se encuentren todavía en fuga. Es decir, se constata que el nombre “alejandra” es una máscara, como se advirtió inicialmente. Es un objeto/figura simbólica cuyo sentido sólo se adquiere en el contexto del ritual del que participa. Por consiguiente, su función es análoga a la función deítica del *yo* y la reiteración cumple la función de proyectar y enfatizar el nombre enunciado. De esta forma, puede verse al poema como un llamado ritual.

La fuerza apelativa del texto que remite a la estructura ritual no sólo se sustenta en un plano sintáctico constituido por la reiteración de un sólo sustantivo y los correspondientes efectos

rítmico, melódico y enfático de la reduplicación y epanalepsis en el plano morfosintáctico, sino también tanto por la elección precisa de los deícticos de lugar como por la organización de los versos en la página.

Dice Fernando Vallejo en Logoi que “cualquiera que sean los adjetivos para acompañar a un sustantivo, éste se repite una o más veces para recibir nuevas determinaciones”. (Vallejo, 1997: 132). Sin embargo, en el poema anterior no hay adjetivos que doten al sustantivo de nuevas determinaciones en su repetición. El sentido está en fuga.

Además del sustantivo, *alejandra*, se presenta tan sólo un adverbio de lugar, *debajo*, un verbo, *estoy*, y el pronombre anafórico, *yo*. El pronombre sustituye al nombre y funciona como deíctico, el segundo y tercer *alejandra* funcionan igual y refieren al agente locutivo, al sujeto de enunciación. El adverbio *debajo*, por su parte, tiene la función de identificar al lugar “en relación con la localización del acto locutivo y de sus participantes”. (Lyons, 1997: 332). Por consiguiente, ese lugar al que refiere el adverbio se encuentra en el propio discurso.

El poema se presenta en el centro de la página como un terceto de forma ABA y versificación heptasílabo, pentasílabo y tetrasílabo. Cada uno de los tres versos del poema se anuncia como un nivel, los niveles decrecen en extensión visual y versal. Dicha disposición de los versos en la página, organizada en forma decreciente y centrada, genera además un efecto visuográfico o signo icónico, una pirámide invertida que funciona también como soporte del plano discursivo lo que da al poema el carácter de un caligrama.

Los niveles superpuestos comunican por su iconicidad descenso al interior de un espacio intención que se refuerza con el adverbio/deítico *debajo* justo en el verso intermedio, segundo verso-nivel. Visto así, el primer nivel es la superficie, el segundo nivel es de transición o mediático y el nivel inferior es la profundidad. Según las fases del rito de Turner antes referidas, podrían considerarse también como el nivel preliminar, el liminal y postliminal.

Según A.D. Sertillanges, citado por Chevalier, “la pirámide invertida sobre su punta es la imagen del desarrollo espiritual: cuanto más se espiritualiza un ser más se engrandece su vida, más se dilata, a medida que se eleva”. (838). Sin embargo, debido a la convención occidental en la que la lectura se hace de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, lejos de comunicar ascenso comunica lo contrario, por lo que puede leerse como una ascesis invertida en la que el descenso constituye la fase liminal de un rito iniciático o de transformación. La idea del descenso, dice Negroni, es inequívoca. “Todo anticipa la tríada crucial: muerte-descenso-escritura”. (Negroni, 2003: 59).

En el primer nivel o fase preliminar, el sujeto poético está en el umbral entre la realidad externa y el universo de ficción. En este plano se anuncia la estrategia performativa a través de la cual el sujeto empírico se desprende del vínculo con la realidad externa para volverse máscara.

En el segundo nivel o fase, el sujeto poético ha accedido plenamente al espacio sagrado donde se construye el sentido. Las palabras describen lo que se enuncia y configuran el plano al que aluden, al *debajo* literal y simbólico donde la identidad se disuelve y

transfigura. De allí la cancelación del nombre propio y la reiteración de la simulación y la máscara para enfatizar la fuga del sentido y potenciar los significados. Así en el tercer nivel, el rito de transformación se ha completado. La imagen duplicada del *yo* especular, ha vuelto a ser una, no obstante, diferente al sujeto original en tanto iniciado en el mundo de la significación y por tanto empoderado.

Si junto con el mecanismo discursivo se ponen en marcha todas las referencias textuales, el poema se revela como la puesta en escena de la experiencia de restaurar el lenguaje desde su propio sistema. Por un lado, el nombre se revela no como significado sino como significante, como la invocación de la fuerza superior del lenguaje [tal como lo fueron los dibujos de animales en las paredes de las cuevas rupestres antes de la caza]. “A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.” (Pizarnik, Prosa 299-300). Por el otro, el poema se despliega como espacio de intercesión entre el plano profano y el sagrado, entre la representación y la configuración, entre el *make-believe* y el *make-belief performance*; *performance* estético y ritual que reactualiza el mito del origen.

3.7. La escena distópica y el *peformance* estético: “El jardín de la delicias” de Hieronimus Bosch y el infierno pizarnikiano

Si bien nos centraremos únicamente en el libro El infierno musical, la pintura en el mundo poético pizarnikiano en general, como bien afirma Piña, es clave en la construcción de la poética pizarnikiana (1999: 55), ya que no es sólo una referencia contrastante para evidenciar –como se indicó en el capítulo anterior- las restricciones de un lenguaje subyugado a la razón ordenadora de “un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes”. (Cortés, 1997: 18). Además de ser un tema de constante reflexión metapoética que funciona como contrapunto y paralelamente al discurso sobre la música para mostrar la precariedad de las palabras, sirve también de manera aparentemente paradójica para revelar al poema como una instancia definida por su capacidad performativa: “Un poema es una pintura dotada de voz y una pintura un poema callado”. (proverbio cit. en Pizarnik, 2002: 299).

Pizarnik dará indicios de esta intención en los títulos que elige para sus dos últimos libros, ambos transcritos de la obra del pintor holandés Hieronymus Bosch (Jheronimus o Jerome, 1450-1516). Extracción de la piedra de la locura (1968) es el título de The Extraction of the Stone of Madness³⁵ (The Cure of Folly)³⁶ (1475-80). Así mismo, El infierno musical (1971)

³⁵ c. 1475-80; oil on panel, 48 x 35 cm.; Museo del Prado, Madrid.

³⁶ “The golden inscription, which is difficult for a modern reader to decipher, runs: 'Meester snijt de keye ras / Myne name is lubbert das' (Master, cut the stone out quickly / My name is Lubbert Das). [...] The text mentions a 'keye' (stone) that must be cut out 'ras' (quickly) from 'Lubbert Das', the man in the chair. In the Middle Ages the expression 'he has a stone in the head' was used to mean that someone was crazy. So Lubbert wants to be cured of his folly as soon as possible”. (City of 's-Hertogenbosch, Jheronimus Bosch Universe, Available: <http://www.boschuniverse.org/>, September 26, 2006.

es una referencia directa y explícita al tercer panel de El jardín de las delicias³⁷ (1504). En la versión boschiana la visión del infierno y sus tormentos es resemantizado como un infierno de fuego y hielo, *an ifern yen*, “el infierno helado”³⁸, dominado por instrumentos musicales de tamaño colosal y desproporcionado, monstruosos, que sirven como instrumentos de tortura, o bien, de placer para los demonios, monstruos y criaturas siniestras, de allí el título “El infierno musical”.

Es así que desde el inicio, en tanto infierno, el universo pizarnikiano se anuncia al igual que el boschiano, como proscrito del orden y del bien común. “La esencia íntima del infierno es el propio pecado mortal, en el cual los condenados están muertos’ (ENCF, 470) [...] La conversión del condenado, ya no es posible; endurecido en su pecado, está perpetuamente fijado en la pena”. (Chevalier, 2003: 593). Lo obscuro y lo siniestro se anticipan como los rasgos del *genius loci* y bordes conceptuales de este territorio distópico en el que las asociaciones positivas de la noción de musicalidad, ritmo, melodía, armonía y deleite, se subvierten y la disonancia, el sufrimiento y el horror, las reemplazan.

las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado* de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se

³⁷ c. 1504; Triptych, plus shutters; Oil on panel; Central panel, 220 x 195 cm; Wings, 220 x 97 cm; Museo del Prado, Madrid. WebMuseum, Bosch, Hieronymus: The Garden of Earthly Delight, October 11, 2002 1994, Available: <http://www.ibiblio.org/wm/2006>.

³⁸ “**Infierno** 3. Algunos textos religiosos bretones-medios mencionan el infierno como *an ifern yen*, el infierno helado. Esta expresión es tan contraria a las normas usuales que se la debe considerar como una reminiscencia de antiguas concepciones célticas relativas al no ser.” (Chevalier, 2003: 592).

quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime. Todo ello tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales, o subvertir los represivos esquemas culturales de categorización. (Cortés, 1997: 19).

El Jardín de las delicias es un retablo de tres piezas o tríptico cuyas escenas están organizadas en un programa temático secuencial en torno a los pasajes bíblicos del origen del mundo y la humanidad y de las nociones cristianas de pecado e infierno. En las puertas cerradas del retablo está representado el mundo en sus orígenes, referencia a Génesis 1:2. En su interior, el primer panel de izquierda a derecha representa el paraíso, el jardín que Dios Yahvé plantó en Edén. En la escena aparecen el hombre y la mujer desnudos antes de comer el fruto del árbol prohibido, referencia a Génesis 2:8-25. En el panel central es recreado el jardín de las delicias que le da título al tríptico, “un engañoso jardín de los falsos placeres terrenales”³⁹:

La parte céntrica del tríptico, dedicado a los placeres terrenales, presenta nuevamente una Fuente de la Juventud. Bellas mujeres, negras y blancas, retozan en ese lugar. Los frutos deliciosos, las flores, los colores tan preciosos y delicados hacen pensar en una miniatura persa, crean una

³⁹ “Cada detalle de este “mundo al revés” nos lo advierte en el panel central [...]En la obra del Bosco abundan los signos de inversión, el trueque de papeles y de acumulación de absurdos: gigantesco pájaro que lleva fruta a pequeños hombres ansiosos, que extienden su cabeza, no sus manos, para recibirla; hombre que sale de la cuba para recibir de otra ave la misma fruta; ciervo que se inclina sobre un hombre muerto, como si hubiera sido su cazador (junto a los ríos, en la parte superior del jardín). O, en el panel del infierno, la gigantesca liebre que ha cazado a un ser humano al que lleva colgado de un palo”. (Arranza, 2006: <http://olmo.pntic.mec.es/%7Ejgarcia52/delicias.htm>).

atmósfera de encantamiento. La intromisión de lo inquietante, incluso de lo obsceno, indica que se trata de un falso paraíso. A través de un tubo de vidrio, un rostro extraño mira una rata bajo la esfera de cristal donde dos amantes se acarician. A la izquierda, se encuentra una lechuza gigante, el ave de Satán; a la derecha, hay un hombre de cabeza que se sumerge en el abismo. (Delumeau 246-47).

En el tercer y último panel está representado el infierno boschiano con referencias bíblicas en Mateo 5:22, 29, 30; 10:28; 18:9; 23:15, 33; Marcos 9-49; Pedro 2:4; Proverbios 2:22 y Tesalonicenses 1:9. Según, Cinotti⁴⁰, estilística e iconológicamente, corresponde al desarrollo del tema como está representado en el tríptico de El Carro de Heno (1500-02) y en el tríptico de El Juicio de Final (1504), según Baldass⁴¹.

El conjunto se ordena en varios niveles. La parte superior aparece dominada por el infierno de incendios y fuego. En la zona media destaca la figura del hombre-árbol y patinadores desnudos sobre una fina capa de hielo que se quiebra, con lo que van a parar a las aguas heladas donde se debate ya algún condenado [...] En la zona inferior se encuentra el infierno musical, donde los instrumentos musicales (laúd, arpa, órgano de manivela, flauta... de dimensiones descomunales), se transforman en torturadores de los condenados.

⁴⁰ Cinotti, 2001: <http://www.apocatastasis.com/bosco/bosco-infierno-musical-jardin-delicias.php>.

⁴¹ Citado por Cinotti, “con composición en planos superpuestos de abajo arriba, pero aquí en leve zigzag y con sentido mucho más refinado de tonos claros sobre el fondo sombrío”. (Cinotti, 2001: <http://www.apocatastasis.com/bosco/bosco-infierno-musical-jardin-delicias.php>).

(Arranza).

Opuesto a la utopía, al jardín abierto en Edén representado icónicamente en el primer panel, está el infierno musical del tercer panel, por lo que representa su antípoda⁴². “Una de las escenas más extrañas de ‘El jardín de las delicias’⁴³: un hombre con una cabeza humana ‘normal’ y un cuerpo en forma de huevo, sostenido por dos patas afiladas y huesudas, dentro del cual están subidos monstruos y hombres a escala; encima de la cabeza, una plataforma en donde los monstruos están tocando música”. (<http://www.almaleh.com/art/sallebosch.htm>, la traducción es mía).

Pizarnik copia el título sugerido de este tercer panel para nombrar su libro El infierno musical. Con ello se llevan a cabo tres operaciones, primero, la obra declara su propia extratextualidad como estrategia clave en la construcción de sentido. De esta forma, las escrituras judeocristianas occidentales y sus mitos primordiales, los imaginarios colectivos de la modernidad sobre el poeta y las artes, y la obra de Bosch, entre otros discursos metarreferenciales, operan como “bordes”, según la noción derridiana⁴⁴, de un espacio simbólico en proceso de ser expropiado de su *logos* para de inmediato ser reapropiado y dotado de un *genius loci*, resemantizado, liberado y revitalizado –por tanto también

⁴² “Si los discursos utópicos suponen la formulación un mundo alternativo, donde todo está bien y las cosas son como deberían ser, ofrecidos como marcos de crítica social y como modelos a ser emulados, el discurso distópico, por el contrario, se encarga de proyectar un mundo de horror, en que las cosas han salido mal, todo ha resultado al revés, y que en resumen, se halla en las antípodas de Utopía.” (Remedi: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/escenadistopical.htm>).

⁴³ Se refiere al tercer panel.

⁴⁴ Se entiende que las demarcaciones pueden quedar “sumergidas” en tanto son relativas e inestables ya que están en constante movilización y desplazamiento: “ningún significado puede ser fijado fuera de su contexto, pero ningún contexto permite la saturación”. (Derrida, 2003: 84).

subversivo-, susceptible de proponer una estética propia y un *ethos*, restaurado tanto en su poder de morada heideggeriana como en su fuerza de detonador emociones⁴⁵.

M.I.M. - ¿Cuál es la razón de tu preferencia por la ‘gitana dormida’ de Rousseau?

A.P.- Es el equivalente de los caballos en el circo. Yo quisiera llegar a escribir algo semejante a ‘la gitana’ del Aduanero porque hay silencio y, a la vez, alusión a cosas graves y luminosas. También me conmueve singularmente la obra de Bosch, Klee, Ernst.

(Pizarnik, Prosa 315)

La segunda operación consiste en que junto con el título se transfiere al espacio poético el plano pictórico referencial así como su propia red de referencias. “El objeto mismo puede encarnar una serie de significados culturales a los que el texto remite de manera oblicua con tan sólo proponer ése y no otro como referente explícito”. (Pimentel, 2001: 113).

Si bien no se trata de una ecfraesis, es decir, de una descripción verbal del objeto pictórico, son análogos los efectos cognitivos que genera en el lector la transposición del título del objeto pictórico al objeto literario. Primeramente, la obra como referente extratextual pasa a primer plano, o al menos al mismo nivel del texto, y se vuelve parte sustancial de su significado. En segundo lugar, como explica Pimentel, “si bien el objeto ‘citado’ no puede

⁴⁵ “Along with *pathos*, *ethos* serves to distinguish rhetoric’s inclusive concerns from dialectic’s more exclusive concentration on formal validity in *logos*. Although *ethos* centers in the speaker, and *pathos* in the audience, the force of *ethos* consists in arousing emotions”. (Preminger et. Brogan, 1993: 389).

ser ‘pintado’ (‘cited’ vs ‘sighted’) el lector no puede olvidar ese pacto de citación”. (2001:113). Pimentel precisa que al recurrir a la ecfraesis el pacto de citación hace explícita la invitación a “leer” el objeto referido junto con su descripción.

El infierno musical no es la descripción de su homólogo; sin embargo, el pacto de citación al igual que en la ecfraesis es explícito y el lector se ve obligado a colocar al cuadro como referente inmediato de la realidad poética ficcional. Lo que no sólo hace que el lector a través del “reconocimiento/identificación”, añada una dimensión visual a las significaciones construidas por el texto, sino también compare y ponga en relación tensora ambos objetos: “la fase de identificación [...] hace patente lo que queda *fuera*, la alteridad del texto frente al objeto-referente; un juego de alteridades en el que, por una parte, se modifica nuestra percepción del objeto plástico y, por otra, la fijación de la imagen plástica modifica nuestra lectura del objeto-texto”. (Pimentel, 2001:121).

Es en este juego de alteridades donde se genera otra de las dimensiones de la performatividad del texto. Se muestra que el poema ya no sólo se constituye por lo que dice sino en lo que hace en su decir y nombrar: movilizar las estructuras de pensamiento y romper el límite de su propio sistema de representación. El poema rebasa su declaración de principio y crea un nuevo objeto, un “objeto-límite” para ser contemplado y sentido.

De esta forma, a través de la operación en la que el objeto poético-lingüístico, convencional y desgastado, es confrontado consigo mismo y puesto en relación tensora con el objeto pictórico y/o sonoro preciso y conjurante, en el discurso se crea un momento de indeterminación, un aparente vacío o *Leerstelle*, como lo denomina Iser siguiendo la

terminología de Ingarden, donde no sólo es posible pensar “lo diferente”⁴⁶, sino se exige en la construcción del sentido y en el proceso de restauración del poder del lenguaje.

Tan sólo el título, construido como una paradoja, desde un juego de opuestos aparentemente irreconciliables, la perfección y el horror, el orden y el caos, la plenitud y el tormento, la vida y la muerte, confirma la intención de “hacer pensar lo diferente” a través de cómo opera el lenguaje, es decir, desde su dimensión performativa. La noción “infierno musical”⁴⁷ además de desautomatizar los lugares comunes conduce la atención hacia lo inquietante, lo raro y lo insólito. “El efecto de la paradoja es de un intenso *extrañamiento*”. (Beristáin, 2003: 387).

La tercera y última operación anuncia la resemantización de las imágenes del infierno boschiano para construir un “infierno musical” pizarnikiano, un espacio análogo con palabras al tiempo que singularizado. El “préstamo” boschiano sugiere la intención de recrear con palabras el efecto de realidad lograda plásticamente y los efectos correspondientes en la sensibilidad del lector/espectador al ser contemplada: la conmoción, la exaltación, la perturbación, el afrontamiento con lo terrible y que, sin embargo, seduce por su desafío al orden simbólico, al universo del sentido y al orden de la verdad y el saber.

⁴⁶ Cleila Moure en “Alejandra Pizarnik: una grieta en la razón occidental”, con base en la teoría diferencial de las facultades de Gilles Deleuze sostiene que dentro de las prácticas poéticas pizarnikianas se encuentra la de promover un afrontamiento con el límite de nuestro pensamiento a través de la creación de “objetos-límite”, imágenes que al ser leídas para construir su sentido producen en el lector el efecto de pensar “lo diferente, y no sólo lo sabido, lo imaginado, lo preconocido”. (1997: 122).

⁴⁷ La música como “ciencia de las modulaciones” que gobierna el orden del cosmos, el orden humano y el orden instrumental, medio para alcanzar la “plenitud cósmica” y la perfección, se opone al infierno como “la privación de Dios y de la vida”, “la desgracia absoluta, la privación radical, tormento misterioso e insondable”; “descalabro total, definitivo, irremediable, de una existencia humana”. (Chevalier, 2003: 593).

“El desafío, la seducción, son lo que mucho más que el principio del placer, nos arrastran más allá del principio de realidad”. (Baudrillard, 2001: 49).

Dicho de otra forma, ponerle al libro el mismo título que el tercer panel de “El jardín de las delicias” de Bosch, es una de las estrategias textuales que promueven y declaran que los poemas encontrados en el interior del libro piden ser vistos como *performances* o como las partes del *performance* que es El infierno musical.

Se confirma entonces que no se trata de la reelaboración de imágenes visuales sino de crear el mismo efecto de espacialidad, conmoción y seducción que en El jardín de las delicias; particularmente recrear el *genius loci* y la tensión estructurante de la escena expresamente distópica de “El infierno musical”: [...] Lo extraño o lo siniestro, cara oculta/oscura de "lo sublime", vuelto familiar y normal, constituye la tensión estructurante de la escena distópica”⁴⁸.

Se trata de la articulación de una estética – estética de la discordia- que mediante palabras “movilizadas” y “movilizadoras” -que producen lo que dicen y lo que dicen no pueden decir - genere la experiencia de desasosiego, confusión, repulsión, desconcierto e inquietud con el fin de acceder a otro espacio donde sea posible restituirle al lenguaje “el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo”. (Artaud cit. en Moure, 2005: 3).

⁴⁸ Remedi: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/escenadistopical.htm>.

En este sentido, es una estética que se aproxima no sólo a la esencia del teatro de confrontación, como ya se destacó en el apartado 3.5, sino también al teatro de la crueldad y a las nociones artaudnianas de poesía anárquica y tono metafísico.

Utilizarlo [al lenguaje] para darle tono metafísico es forzarlo a expresar aquello que habitualmente no expresa, utilizándolo de manera renovada, excepcional y fuera de lo acostumbrado, restaurando su capacidad de estremecimiento físico, fragmentado y distribuido activamente en el espacio, usando las entonaciones de manera plenamente concreta, y restituirle así el poder de revelar y manifestar algo de manera real tornándose contra el lenguaje y sus potencialidades de baja utilidad, podría decirse alimenticia, contra sus orígenes de bestia en acoso; en definitiva, la consideración del lenguaje en su forma de ‘encantamiento’. (Artaud, 2002: 46).

Escribe el director escénico Peter Brook que “una obra en escena es una serie de impresiones; pequeños estímulos, uno tras otro; fragmentos de informaciones, de sentimientos, de sensaciones, agrupados de manera secuencial para sacudir la percepción del espectador”. (Brook, 2001: 86). El poema “Piedra Fundamental” perteneciente a El infierno musical cumple cabalmente con esta definición y con ello muestra la potencialidad performativa de un lenguaje restaurado que no sólo produce una experiencia sensible análoga a la del discurso pictórico sino incluso la trasciende.

“Piedra Fundamental” no posee una estructura métrica tradicional ni un patrón versal definido lo que problematiza el conteo de estrofas y refuerza la noción de caos,

desmantelación y subversión del orden, asociada y anunciada en el título del libro. Dicha problematización se desarrollará ampliamente en el apartado 5.3. centrado en el análisis del poema. No obstante, para efectos del análisis representativo a continuación, puede establecerse que el poema está constituido por tres secuencias, macroestructuras o escenas.

La secuencia se caracteriza por el ritmo asincopado, roto, intempestivamente cambiante, vertiginoso y la presencia de anáforas, aliteraciones y disinencias cuyo efecto cacofónico refuerza la noción de *des-concierto*.

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Sus ojos eran la *entrada* del templo, para mí, que soy *errante*, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la *entrada* del tiempo.

Un canto que *atravieso* como un túnel.

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivos por obra de un
lenguaje
activo que las alude,
signos que *insinúan* terrores *insolubles*.

Una vibración de los **cimientos**, un **trepidar** de los **fundamentos**,
drenan y **barrenan**,
y he sabido dónde se aposenta aquello tan **otro** que es yo, que espera
que me calle para tomar posesión de mí y **drenar** y **barrenar** los
cimientos, los **fundamentos**...

aquello me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi
terreno baldío,
no,
he de hacer algo,
no,
no he de hacer nada,

algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me **arrasa**
dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, in-
deciblemente distinta de ella.

En el silencio mismo (no en el mismo silencio) **tragar** noche, una
noche **inmensa** **inmersa** en el sigilo de los pasos perdidos.

No **puedo** hablar **para** nada decir. **Por** eso nos **perdemos**, yo y el
poema, en la tentativa inútil de **transcribir** relaciones **ardientes**.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo

fragmentado.

(Pizarnik, 2003: 264-265)

Como puede observarse, *br, cr, fr, tr, dr*, reproducen el efecto de reverberación no sólo a nivel sonoro o fónico, sino también a nivel somático. Para producir los sonidos *br, tr* y *dr* el hablante debe poner en contacto los labios, el velo del paladar o la lengua con los alveolos o los incisivos superiores para emitir los sonidos vibratorios correspondientes. (Un análisis desde el enfoque de la fonética auditiva y articulatoria sin duda aportaría más hallazgos).

La aliteración en *rr* en *drenan* y *barrenan*, recrea sonoramente el efecto del barreno en función, “**barreno**. instrumento de acero para taladrar o hacer agujeros”⁴⁹. Las palabras, por su disposición contigua y repetición en la estrofa, casi taladran el oído del lector. Las rimas internas, rimas consonantes y la aliteración en *n* y *t* provocan el efecto sonoro del martilleo. En una operación casi onomatopéyica, los significantes materializan, actúan y encarnan lo que su significado confiere. Si el efecto sonoro de tal selección y disposición de palabras tuviera que representarse icónicamente muy probablemente la imagen se compondría por una reactualización del par de orejas boschianas⁵⁰ de su “Infierno musical”.

Así mismo, si tuviesen que elegirse instrumentos musicales que pudieran recrear el efecto de las aliteraciones y rimas ya mencionadas junto con la aliteración en *s* serían instrumentos

⁴⁹ Diccionario de la lengua española, 2001.

⁵⁰ Un par de orejas gigantes atravesadas por lanzas y separadas por un cuchillo igualmente gigantesco, localizado en la parte izquierda superior del centro del tercer panel, “El infierno musical”, de El jardín de las delicias.

de viento, de percusión y de cuerda precisamente como el arpa, la viola, el oboe, la flauta transversa y los tambores que aparecen en “El infierno musical” de Bosch como instrumentos de tortura y que bien podrían ser la metáfora del efecto de la cacofonía, la disonancia y el desconcierto en ambos “infiernos”.

El efecto es muy poderoso porque el nivel de los significantes se vuelve autónomo al tiempo que refuerza el nivel semántico y metadiscursivo o referencial. Las palabras se vuelven prácticamente objetos sonoros que desatan emociones en una operación análoga a la que tiene lugar con la experiencia musical.

El lector, al igual que el espectador participa de la escena. Se cumple el efecto de realidad y la experiencia se vuelve tangible y somática. Los límites entre el observador y la escena se disuelven; la distancia entre el lector y el poema percibido como zona visuográfica y soporte mediático desaparece y en su lugar se accede a la espacialidad y al tiempo a los que el discurso refieren.

En los dos libros que nos ocupan en este ensayo, *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*, los seres, objetos, lugares que los habitan parecen escapar del lenguaje y hacerse corpóreos ante nuestros ojos. El acto de observar desplaza la mirada. La página se ve ahora como un lienzo espacio pictórico-poético donde “los paisajes interiores” de la hablante poética adquiere una realidad somática que reclama ser vista y sentida. (Caulfield, 1992: 4, el subrayado es mío).

Sin embargo, a diferencia de la operación cognitiva y afectiva que tiene lugar en el espectador al ver una pintura cuyo elemento es exclusivamente el espacio, en el poema, como en la puesta en escena y en la ejecución/interpretación de una pieza musical, la experiencia y el sentido se construyen en el espacio y en el tiempo⁵¹, por contexto y por aplazamiento. “As the later stages of the musical process establish new relationships with the stimulus, new meanings arise. These later meanings coexist in memory with the earlier ones and, combining with them, constitute the meaning of the work as a total experience”. (Meyer,1961: 36-37). Por consiguiente, la experiencia del lector se vuelve más cercana aún a la experiencia del espectador de una puesta en escena, del oyente de una pieza musical⁵² o del espectador/oyente frente a su conjunción en un ballet.

⁵¹ “Así, el tiempo –y en este caso no sólo el tiempo secuencial del discurso sino el de la lectura-, como uno de los rasgos distintivos de la representación verbal, es un factor crucial en la composición y recomposición del referente”. (Pimentel, 2001: 122).

⁵² “La música es el arte que se presta por excelencia a ser expresada corporalmente, ya que la música y la danza tienen en común que son esencialmente expresión y comunicación. Los antiguos griegos las unían junto con la poesía en las llamadas artes en movimiento en oposición a las artes estáticas como son la pintura, la escultura y la arquitectura”. (Romero Chaparro: <http://www.filomusica.com/danza.html>).

4. El canto y el rito iniciático: el poema pizarnikiano visto como performance

El infierno musical está compuesto por veinte poemas dispuestos en cuatro apartados respectivamente: I. “Figuras del Presentimiento”, II. “Las uniones posibles”, III. “Figuras de la ausencia” y IV. “Los poseídos entre lilas”. Si bien, en este trabajo sólo analizaremos dos de los poemas del apartado I del libro, “Cold in Hand Blues” y “Piedra Fundamental”, a lo largo de todo el texto, el miedo se constituye como uno de los conceptos organizadores y rasgo del universo distópico que permitirá al lector no sólo situarse en los poemas de El infierno musical sino en muchos de los poemas de otros libros y percibir el discurso poético pizarnikiano como un *continuum*.

El miedo es uno de los principales actores de lo que, dado lo explicado hasta ahora, podemos llamar la puesta en escena del lenguaje. Miedo y deseo son los dos polos de la tensión dialéctica en la que se genera la promesa esperanzadora de restaurar el origen de la palabra misma. Para mostrar cómo el miedo se instala y potencializa la fuerza hacedora del lenguaje, analizaremos el poema “Cold in Hand Blues” en el apartado 5.2. En el apartado 3.2 analizaremos entonces el mundo al que se accede tras cruzar el umbral del miedo.

Por medio del recorrido indicado, se intentará mostrar cómo la capacidad performativa del poema es puesta en marcha a través de estrategias como la extratextualidad e intratextualidad que exigen buscar el sentido en contextos más allá del discurso como lo anticipa el título de la sección en la que están inscritos los poemas seleccionados, “Figuras

del presentimiento”, de allí que iniciemos este capítulo con una exploración del sentido del mismo.

4.1. “Figuras del presentimiento”: la advertencia en el umbral

Las “figuras de pensamiento” son los únicos tropos cuyo sentido se revela en la operación semiótica del texto, en contexto y por aplazamiento de la significación, *différence*, y que afectan la relación lógica entre el sistema de signos y sus referentes.

Una primera afirmación provisional es que Pizarnik busca transferir la denotación del concepto “figuras de pensamiento” al concepto de “figuras del presentimiento” e integrarlo como una connotación de éste último que deje entender que los poemas enmarcados en este título poseen el mismo modo de operación que una figura de pensamiento: “las figuras de pensamiento rebasan el marco lingüístico, textual; presentan la idea bajo un cariz distinto del que parece deducirse del solo párrafo, y se interpreta con auxilio de contextos más amplios, ya sea explícitos (en segmentos discursivos extensos o en páginas anteriores quizá) o implícitos por sabidos o inferibles. Se agrupan como metalogismos y afectan la relación lógica que existe entre el lenguaje y su referente”. (Beristáin, 2003: 214).

Una segunda afirmación provisional, es que el juego de palabras resultante de la semejanza por el sonido entre pensamiento y presentimiento revela una estrategia retórica en sí misma. Por un lado, como figuras buscan captar el interés del lector; por el otro, como figuras de

pensamiento, buscan un giro en el que el concepto se desvíe de su contenido original y se desvíe hacia otro distinto. (cfr. op.cit.).

La semejanza por el sonido y la diferencia en el sentido configuran una paranomasia y generan una tensión dialéctica entre el plano morfosintáctico y el semántico, que permite al lector/espectador ser testigo de cómo se va vertiendo el texto y cómo se va construyendo su sentido a partir, en primer lugar, de la selección de cada elemento que va apareciendo en lugar de cualquier otro y, en segundo lugar, del aplazamiento de la significación hasta completar la lectura.

El lector asiste a una construcción deconstructiva: al tiempo que construye un objeto inexistente hasta entonces, deshace algo, las concepciones preconcebidas acerca del sentido del título y de todo lo que irá apareciendo dentro de él. Así se anuncia, como lo hace un título, la naturaleza de performance del mundo poético: el decir es hacer y mostrar el hacer.

La asociación que se detona en el plano de la expresión debido a la proximidad fonética entre presentimiento y pensamiento, además de cambiar el significado o ampliar su campo semántico, busca crear un “efecto de extrañamiento” en el lector que lo conduzca a afinar su percepción y eventualmente a presenciar cómo es afectada la relación lógica que existe entre el lenguaje y su referente. (Beristáin, 2003: 214).

En otras palabras, en la operación de transformar pensamiento en presentimiento, el concepto de “figuras de pensamiento” se oscurece y obstaculiza al tiempo que se singulariza en “figuras del presentimiento” lo que conduce a una “prolongación de la

percepción, haciendo de ella un fin en sí mismo, y atrayendo la atención del receptor hacia el mensaje”. (op.cit.).

Una tercera afirmación, es que Pizarnik busca que el lector se centre no tanto en lo que el lenguaje significa sino en cómo opera. Ello no significa que el plano significante sea más relevante que el del significado. Más bien sugiere que las claves para la producción del sentido de sus textos en “Figuras de presentimiento” y probablemente también en “Figuras de la ausencia” –sección III de El infierno musical- se encuentran en la manera en cómo el sujeto de enunciación pondrá en operación el lenguaje: en lo que hace al decir –visto de otra forma, en el nivel perlocutivo del discurso.

Si el título de “figuras de presentimiento” anuncia que los poemas deben ser vistos como tropos de pensamiento o metalogismos, implicará que para descodificarlos se requerirá el análisis del referente “pues su sentido abarca también una realidad ubicada más allá del texto, en un contexto que puede ser discursivo o extralingüístico”. (Beristáin, 200: 496).

Sin embargo, la noción de presentimiento singularizada aún conserva su denotación original, como “sensación íntima e indefinible de que va a ocurrir algo bueno o malo” (cfr. Moliner, 1992). Por tanto, las “figuras del presentimiento” no sólo son la invitación a centrar la atención en la operación del lenguaje en los poemas que se irán vertiendo, también son anticipación. Son figuras de sensación que ponen en crisis la relación lógica entre la palabra y la realidad que designa y que ya se han puesto en marcha en la tensión dialéctica entre pensamiento y presentimiento.

¿Será el aviso de que la relación entre el lenguaje y su referente se subvertirá? ¿La anticipación de la sensación y la irracionalidad apoderándose de la lógica del pensamiento? ¿La advertencia de estar a punto de cruzar el umbral del infierno musical?

Si anticipamos el carácter ritual del performance escritural pizarnikiano, tiene sentido el carácter de advertencia del título “Figuras del presentimiento”, ya que las operaciones textuales imbricadas en éste, lo hacen funcionar no sólo como espacio preliminar sino también como gesto de un rito preparatorio para el lector. Esto sugiere a su vez que lector emprenderá junto con el sujeto poético el viaje iniciático escritural que se anticipa en “Cold in Hand Blues” y se desarrolla en “Piedra Fundamental”.

Incluso, el efecto de la performatividad de “figuras del presentimiento” en la percepción del lector, podría sugerir también que el sujeto poético se constituirá, a manera de actor, en representante del lector, entrenado y preparado, para internarse y guiarlo en el universo distópico donde es preciso rescatar la musicalidad y el lenguaje perdidos. Esto último conferiría al sujeto poético atributos del héroe mítico y adquiere profundo sentido en el contexto de “Piedra Fundamental” y en la reactualización del mito del exilio que está operando en el poema.

Y era un estremecimiento suavemente trepidante (lo digo para
aleccionar a la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más di-
sonancia que un caballo azuzado por una antorcha en las arenas de un
país extranjero). (Pizarnik, 2003: 266).

4.2. “COLD IN HAND BLUES”: el canto del caído

4.2.1. El título

Para empezar, todo el título está escrito en una lengua distinta al español, en mayúsculas, no presenta marcas tipográficas distintivas y no hay signos de puntuación, lo que impide jerarquizar y provoca que el sentido esté abierto e indeterminado. Dicha condición no sólo obstaculiza la traducción literal de la frase, también impide al lector no iniciado en la historia y la jerga del blues identificar el sentido metafórico.

Es así que *a priori*, como lo exige un título, se provoca un efecto de extrañamiento. El título opera tanto en su nivel locutivo como perlocutivo, al tiempo que anuncia abre un espacio incierto en el imaginario del lector, produce expectativa desafiando y, por tanto, seduciendo¹, tanto su competencia lingüística como sus emociones.

El título no sólo seduce al lector sino arranca de sí mismo su propia e inherente indiferencia². Si en tanto objeto, como afirma Baudrillard, está obligado a significar, un título como el anterior muestra que el objeto ya no tiene necesariamente ese “destino” y puede convertirse en Objeto puro, “cristal”, “acontecimiento puro”: “Todo se invierte en el enigma de un Objeto dotado también de pasiones y estrategias originales, un objeto presentido como genio travieso...”. (Baudrillard, 2001: 97).

¹ “Jamás nos seducen los signos distintivos, o los plenos. La seducción aparece en signos vacíos, ilegibles, insolubles, arbitrarios, fortuitos...”. (Baudrillard, 2001:51).

² “Si el objeto nos seduce es fundamentalmente por su indiferencia”. (Baudrillard, 2001: 78).

No obstante, podemos insistir en encontrar el sentido y, en tanto seducidos, nos vemos apelados a hacerlo y hallamos que el término *BLUES*, además de melancolía y tristeza, podría estar aludiendo al género musical, vocal e instrumental, blues: canto del marginado, oprimido y alineado, basado en la utilización de notas de blues y patrones de llamada y respuesta³ cuyo origen se encuentra en los cantos evangélicos afroamericanos conocidos como Gospel.

Se confirma la pertinencia de la búsqueda de sentido en dicha línea al determinar que la construcción que antecede a *BLUES*, “cold in hand” es una expresión correspondiente a la jerga del blues que significa estar financieramente quebrado o estar pasando por algún infortunio como el haber sido abandonado por la pareja sentimental⁴.

Con base en el metalogismo y al conocimiento previo que tenemos sobre el “préstamo” extratextual pizarnikiano como estrategia clave y recurrente en la construcción de títulos que demuestren la capacidad performativa y configurativa del lenguaje y dirijan al lector en la búsqueda de referentes y sentido, arribamos al primer hallazgo.

³ “Una de las primeras formas de música conocida que guarda similitud con el blues, se corresponde con los gritos de llamada y respuesta, los cuales se definieron como «expresiones funcionales de un estilo con acompañamiento o armonía y alejados de la formalidad de cualquier estructura musical». (Garófalo, 1997: 44 citado en Wikipedia, *Blues*). Una forma de este estilo pre-blues se pudo escuchar en los lamentos, o gritos de campo de esclavos, los cuales tomaron la forma de «canciones de un sólo interprete con contenido emocional». (Ferris, 1993: 229 citado en Wikipedia, *Blues*). El blues, hoy en día, puede definirse como un género musical basado tanto en una estructura armónica europea como en la tradición de llamada y respuesta del África occidental...”. (**Blues**. Wikipedia. Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Blues> Consultado: mayo 5, 2008.)

⁴ cfr. McCormick, Fred. “Review on Debra deSalvo Language of the Blues from Alcorub to Zuzu”. 16/08/06 Disponible en <http://www.mustrad.org.uk/reviews/langblue.htm>. Consultado: mayo 6, 2008.

“COLD IN HAND BLUES” es el homónimo del tema grabado en Nueva York por “la emperatriz del Blues” Bessie Smith, el 14 de enero de 1925, acompañada en la trompeta por Louis Armstrong y al piano por Fred Langshaw. La grabación salió al público como el sencillo St. Louis Blues/Cold in Hand Blues⁵ en marzo de 1925.

Por consiguiente, una vez más estamos frente a un poema que excede su declaración de principio al declararse explícitamente también como un blues⁶, poema-canto, lamento y plegaria del desarraigado y del caído, sentido reforzado por la estructura basada en el patrón de llamada-respuesta característico del género.

⁵ Originalmente fue puesto a la venta por Columbia 14064-D. Actualmente puede encontrarse en las múltiples compilaciones de Bessie Smith en disco compacto.

⁶ “... las contracorrientes sociales y políticas de la época hicieron que muchos miembros de la generación de los sesenta adoptaran el blues como una alternativa honesta, directa y realista frente a la cultura dominante. Muchos vieron en el blues un sistema de valores, un estilo de vida y una manera más auténtica y consciente de enfrentarse al mundo. El blues todavía representaba la voz de un pueblo oprimido, explotado y alienado, incomprendido y rechazado por el ciudadano norteamericano medio. El blues permanecía como una clara declaración de principios desde «fuera del sistema».”. (Sarmiento Anzola, 1995: <http://www.voltairenet.org/article128197.html>).

4.2.2. El poema

COLD IN HAND BLUES

y qué es lo que vas a decir
 voy a decir solamente algo
 y qué es lo que vas a hacer
 voy a ocultarme en el lenguaje
 y por qué
 tengo miedo

(Pizarnik, 2003: 263)

Primeramente, por una parte, hay que destacar que a cada verso le corresponde un enunciado, lo que equivaldría desde la perspectiva semiótica de Greimas a “actos de lenguaje” (cfr. Beristáin, 2003: 182). Por otra parte, desde la teoría de Bajtin, dichos enunciados se clasificarían de secundarios por pertenecer a la esfera de comunicación escrita; no obstante, por estar representando/recreando una situación comunicativa propia de la interacción oral, con base en “la performance” se estaría frente a enunciados primarios. (cfr. op.cit.189). Por consiguiente, el poema problematiza la oposición entre esfera escrita y esfera oral poniendo al descubierto un mecanismo discursivo y retórico cuyo efecto es la representación de la representación. Dicho de otra forma, el poema está construido por versos que expresan una doble simulación, la representación de una situación comunicativa simulada que además remite tanto a la estructura del salmo

responsorial como al grito de llamada y respuesta del “espiritual” -“spiritual song”⁷-, del Gospel y del Blues.

En segundo lugar, hay que observar la construcción de los siguientes versos.

...

voy a decir solamente algo (1)

...

voy a ocultarme en el lenguaje (2)

...

tengo miedo (3)

La estructura sintáctica del verso (1) es la de un enunciado performativo que responde a la forma: sujeto implícito (yo) + verbo en primera persona del singular en presente + objeto directo.

⁷ Un **espiritual** (traducción de la expresión inglesa *spiritual song*) es un tipo de canto religioso que surge durante el siglo XIX en los Estados Unidos. Los *espirituales* son adaptaciones populares de los himnos religiosos protestantes hechas, fundamentalmente, por afroamericanos. Son los antecedentes musicales del gospel. Puede ser música colectiva (coral) o individual (vocal solista) [...]El canto de los himnos religiosos constituía la esencia del canto litúrgico en América del Norte durante los siglos XVII y XVIII. La expresión *spiritual song* se empezó a utilizar ya en el siglo XVIII para designar un tipo de canto religioso diferente de los salmos y de los himnos al uso en las Iglesias protestantes, que normalmente eran adaptaciones de estos hechas por predicadores. (**Espiritual**. Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Espiritual> Consultado: mayo 5, 2008.)

Voy a decir equivale a cumplir la acción, la acción de decir, al tiempo que anuncia la acción a ejecutar, la ejecuta, por tanto, se está frente a un enunciado performativo. “Un enunciado es performativo por *denominar* el acto ejecutado, por el hecho de que Ego pronuncie una fórmula que contenga el verbo en primer persona del presente (...) Así un enunciado performativo debe nombrar la ejecución (*performance*) de palabra y su ejecutor”. (Benveniste, citado en Lozano et al., 199: 176). “La enunciación –escribe Benveniste- se identifica con el acto mismo.” (idem). Sin embargo, no por ello desaparece el nivel de lo enunciado donde el sujeto de enunciación es también el sujeto enunciado.

/voy a decir/= Yo1 (enunciador o sujeto de enunciación) } voy a decir
Yo2 (personaje o sujeto enunciado)

La estructura sintáctica del siguiente verso varía al sustituir el objeto directo por un circunstancial: sujeto implícito (yo) + verbo en primera persona del singular en presente + objeto directo + circunstancial del lugar: “voy a ocultarme en el lenguaje”. Aquí no sólo la enunciación se identifica con el acto mismo, sino también la acción recae en el sujeto enunciador/enunciado por ser una acción reflexiva provocando una doble reflexividad equivalente a la representación discursiva de un ensimismamiento.

La estructura sintáctica del tercer verso es la de un enunciado constatativo igual que la del primer verso: sujeto implícito (yo) + verbo en primera persona del singular en presente + objeto directo: “tengo miedo”. Sin embargo, se presenta una variación en el eje sintagmático: voy/voy/**tengo** + decir/ocultarme/**miedo**. Mientras que en los primeros dos

versos señalados, la acción transitiva *voy*, indica que su concreción está en el futuro, en el tercer verso la acción *tengo*, indica presente.

El texto está construido por tres *secuencias dialogales*⁸ o aparentes *intercambios*⁹ estructurados por la misma fórmula: un *yo* tácito quien pregunta a un *tú* tácito también quien a su vez responde. Sin embargo, la segunda intervención de la primera secuencia, “*voy a decir solamente algo*”, respuesta a la primera intervención, “*y qué es lo que vas a decir*”, revela que la *interacción*, en términos estrictos no es tal pues además de enmarcarse en una situación comunicativa no real, la alternancia entre interlocutores que caracteriza al intercambio también es una simulación: los dos interactuantes son el mismo sujeto enunciador. En otras palabras, se está frente a un monólogo dialógico en el que además los aparentes intercambios son reflexivos, por tanto, metacomunicativos¹⁰.

El monólogo tradicionalmente, dice Beristáin, “es una figura de sentencia o pensamiento frente al público cuyo ánimo tiene la intención de mover en el sentido del interés del orador”. (2003: 344). Por un lado, esto confirma la voluntad epistemológica del texto: ser leído como una “puesta en escena”, el discurso puesto en acto de representación y el lector como un espectador. Por el otro, muestra la función retórica de la figura para generar expectativas en el lector y atraer su atención hacia los tres últimos versos/enunciados que

⁸ Lingüística textual. “Siguiendo los trabajos de Werlich (1975), Adam (1992) plantea que todo texto está constituido por, al menos, una secuencia, unidad de composición de un nivel inferior al texto en su conjunto. Define al texto como ‘una sucesión de configuraciones orientada por unidades (proposiciones) secuencialmente vinculadas y que progresan hacia un final’ (Adam 1989: 203). Según este autor, hay cinco tipos de secuencias: narrativa, descriptiva, argumentativa, explicativa, dialogal”. (Maingueneau, 1999: 90).

⁹ “... intercambio se utiliza también para designar uno de los niveles de análisis de la *interacción: la unidad *dialogal mínima”. (Maingueneau, 1999: 62).

¹⁰ “Se denomina un texto *reflexivo*, en cuanto dice algo sobre sí mismo (aunque el ‘decir’ aquí deba ser entendido como ‘mostrar’). (Lozano et al., 1999: 146).

suponen la resolución del poema, misma que se espera en toda obra dramática. “When an audience is watching a piece of theatre or performance, there is an expectation that the ending will provide some closure”¹¹: “voy a ocultarme en el lenguaje/ y por qué/ tengo miedo”. (Pizarnik, 2003: 263).

El sustantivo miedo funciona sintácticamente como objeto directo; sin embargo, al denotar una emoción connota el estado interior del sujeto y no la posesión que denota el *tener*. En todo caso, se trata de la posesión de un estado emocional pero esto es un oxymoron, poseer implica el dominio del objeto y el miedo no sólo esquivo la sujeción, también tiene la potencialidad de despojar al individuo del dominio sobre sí mismo. Tener miedo subvierte la relación poseedor-posesión, la posesión se adueña del poseedor: el miedo es quien tiene al sujeto.

El miedo denota una posición dentro de la subjetividad, un estado; no se tiene, se está en él al igual que se está en el lenguaje y se puede estar oculto/a en él. El miedo no se elige, ni se adquiere, sucede, surge y/o se activa en el interior, es un lugar que se produce en el territorio interno, en el espacio subjetivo.

Es así como el *tengo miedo* anticipa el tránsito hacia otro plano espacial y temporal donde, como en los paneles de “El jardín de las delicias” y “El infierno musical” de Bosch, la

¹¹ Salvatore, 2004. Disponible en: <http://www.joesalvatore.com/a-artist.html> Consultado: septiembre 26, 2006.

realidad es falsa y el mundo está al revés¹², espacio simbólico donde las relaciones lógicas y su razón ordenadora se encuentran subvertidas. El miedo es la huella discursiva que muestra el umbral del *locus terribilis* ya anticipado por el título del libro y el título de la sección en el que el poema está inscrito.

El miedo generado ante la amenaza de aparición de lo imprevisto o lo peligroso se verá reforzado por la tensión creada retóricamente. La postergación de la resolución pone en tensión al espectador. El lector participará del miedo por mecanismo de transferencia posible por la estructura apelativa del texto.

El monólogo abre un espacio de ficción en tanto simula una situación comunicativa real con un interlocutor ficticio. Ello confirma su carácter de representación. Más aún, el monólogo construido como diálogo en estilo directo duplica la ficción en tanto ofrece la ilusión de mostrar los hechos ‘borrando’ la distancia entre sujeto enunciador y sujeto enunciado. Es la puesta en abismo, el cuadro dentro del cuadro: la ficción representada dentro de la ficción que a su vez es representada como una simulación de una puesta en escena, el poema como *performance* del *performance*.

El lector parece estar presenciando una escena privada en tanto el sujeto poético hace partícipe al lector de su monólogo interior. El tratamiento es el de un *aparte*: “convención comúnmente utilizada durante la representación escénica de obras dramáticas y que consiste en que un *personaje* se aparta de los otros al dirigirse a sí mismo, monologando,

¹² Recuérdese en el panel de “El infierno musical” la imagen de la liebre del tamaño de un hombre quien carga en el hombro una vara de la que cuelga boca abajo a manera de hatillo su caza, un hombre desnudo del tamaño de una liebre.

como si pensara en secreto, o bien al público, de modo que se infiera (convencionalmente) que su parlamento no es escuchado por el resto de los *actores*, de los que se distancia un poco”. (Beristáin, 2003: 57).

A continuación Beristáin expresa sobre el *aparte*: “De cualquier modo convierte al público en *interlocutor* y al *monólogo* en *diálogo*. La información así comunicada suele ser importante para producir tensión en el espectador, por ejemplo, si se trata de una *anticipación*, que luego pueda verse frustrada mediante una sorpresa, o si se trata de revelar el *ser* verdadero que susitituya al *parecer ser*”. (idem). Dicho tratamiento se refuerza a su vez con la noción de miedo y ocultamiento en el plano semántico del discurso.

Si el título del poema anunciaba que se estaba ante algo más que un poema, las estrategias discursivas puestas en marcha en el texto, confirman que no se está frente a un poema convencional sino frente a un poema-performance. El poema como la puesta en acto de la enunciación reflexiva, tal como lo muestra el discurso de “Cold in Hand Blues”, pone en juego los límites entre ‘realidad ficcional’ y ficción, rompe la frontera “sagrada” entre el nivel de la enunciación y el nivel de lo enunciado. El sujeto de enunciación deviene, por obra del lenguaje, en el sujeto enunciado y el discurso en un *performance* provocando, por una parte, la movilización de la estructura de pensamiento convencional y del modo de participación tradicional del lector, como consecuencia, una inquietud que pone en tensión sus expectativas.

Los juegos que rompen o pretenden desmentir la frontera entre ambos niveles producen un efecto inquietante, como señala Borges: ¿Por qué nos

inquieta que el mapa esté incluido en el mapa, y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea el lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Lozano et al., 1999: 142-143).

No obstante, al tiempo que se diluyen los límites entre ambas realidades, los enunciados metacomunicativos ponen de manifiesto el mecanismo demarcando nuevamente la línea divisoria. El texto se muestra así como el espacio para mostrar los andamios y artificios del lenguaje: el “make-believe performance” del “make-belief performace”.

Situar el discurso de “Cold in Hand Blues” en el marco de una metarrepresentación confirma el carácter de *locus* del lenguaje mismo y con ello confirma la operación del lenguaje como acontecimiento a mostrar. El lenguaje concebido como un escondite, un lugar donde invisibilizarse, protegerse secretamente, no sólo produce el efecto de espacialidad en el imaginario del lector sino también devela el proceso de construcción del objeto semiótico.

y qué es lo que vas a hacer

voy a ocultarme en el lenguaje

(Pizarnik, 2003: 263)

Por un lado, el lenguaje adquiere los atributos de un lugar oculto que en su delimitación se opone a un lugar visible. Su atributo como lugar es reforzado por el uso de la preposición *en*, “preposición cuyo papel específico, en el que no puede ser substituida por ninguna otra preposición simple, es expresar el lugar dentro del cual está u ocurre la cosa de que se trata”. (Moliner, 1992: *en*).

En tanto, la acción de ocultar define al lenguaje como un espacio interior, cifrado, misterioso, inescrutable y secreto, ilumina paradójicamente las nociones en negación: invisible/visible; cubierto/descubierto; interior/exterior; oscuridad/luminosidad; profundidad/superficie; ignorado/conocido. Dicho de otro modo, en el ocultamiento está la develación del mecanismo del lenguaje y del texto. El *ocultar* devela el campo magnético en el que se está generando el discurso y evidencia que al *decir* el lenguaje *hace* aún cuando en el nivel locutivo pueda llegarse a sostener o sugerir lo contrario.

Por el otro, la enunciación del sujeto que no puede ser más que un acto del lenguaje es la acción mediante la cual se protege, esconde y invisibiliza de éste. En una primera lectura parece que la expresión “voy a ocultarme en el lenguaje” es locutiva-constativa; sin embargo, al participar del *genius loci* del poema, de su espíritu de representación del metalenguaje y la restauración del poder hacedor del lenguaje, el lector descubre que decir equivale a hacer. En otras palabras, la expresión “voy a ocultarme en el lenguaje” es performativa y se entiende que desde el primer acto de enunciación, el primer verso/enunciado, “y qué es lo vas a decir”, el sujeto poético ya se está ocultando en el lenguaje pues en ese decir que se plantea a futuro ya está diciendo y al estar diciendo está

haciendo. De igual forma, en el *qué* y en el *algo* ya está en plena presencia el lenguaje como acontecimiento y “cristal” u “objeto puro” en palabras de Baudrillard.

Además de *algo* y *lenguaje*, sólo aparece *miedo* como sustantivo. Podría decirse que la palabra miedo funciona como centro de imantación semántica “al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas consitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados”. (Pimentel, 2001: 29).

La palabra miedo funciona igual que el nombre de una ciudad, no describe, crea el efecto de espacialidad, y la nitidez de ese efecto lo construye el lector con su propia experiencia del mundo y la que tiene de otros textos, y que conforman su competencia intertextual o, en términos de Eco, su *enciclopedia*.

En este caso, la *enciclopedia* del lector se ha visto enriquecida por la compleja red de alusiones implícitas y explícitas que tanto el sujeto empírico como el sujeto poético han ido tejiendo. El miedo como se desarrolló previamente está asociado a la escritura como encomienda divina y como condena aludidas por la “Parábola de los talentos” del Evangelio según San Mateo (Mt 25: 14-30), cuyo versículo final, como se vio con anterioridad dice, “Y al siervo inútil, echadle a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y el rechinar de dientes”. (Mt 55: 30).

Dicha alusión a su vez es un registro de la noción de infierno definida por nuestra tradición greco-latina y judeocristiana como: “lugar invisible, sin salida, perdido en las tinieblas y el

frío, frecuentado por los monstruos y los demonios, que atormentan a los difuntos”. (Chevalier, 2003: 592). Llama la atención que la descripción no sólo remite literalmente al frío del título sino a los “espíritus caídos” que dieron origen al término Blues: “La frase *the blues* hace referencia a los *blue devils* (espíritus caídos), la depresión y la tristeza.”¹³ Ambas metarreferencias articulan también el metadiscurso del mito del exilio y la caída, fundamento de la tensión entre *locus amoenus* y *locus terribilis*, de la utopía y la distopía.

El sentido, el contorno y la textura de ese miedo no está en el poema, o mejor dicho, no está sólo en el decir del poema sino en su capacidad de evocación y de detonar relaciones intertextuales, intratextuales y extratextuales. Dicho de otra forma, el lexema miedo sirve para activar asociaciones significativas más allá del discurso que delimitarán los marcos dentro de los cuales se puede atribuir la coherencia del texto. Al así hacerlo queda demostrado otro de los registros de la naturaleza performativa del discurso.

Una vez más el sentido se fuga. El lenguaje posee una naturaleza ambivalente. Al tiempo que se le anhela, se le teme. Es el lugar de protección, el escondite secreto, el lugar primordial donde el lenguaje puede restaurarse a sí mismo. Simultáneamente, es el lugar invisible, frío y sin salida, en el que como en el blues, el canto es grito del sufrimiento desgarrador, “shout” del raptado de su tierra, del desterrado y caído en el infierno musical. “Un proyectarse desesperado de la materia verbal/ Liberada a sí misma/ Naufragando en sí misma” (Pizarnik, 2003: 268), dirá el sujeto poético en el poema que lleva el mismo título que el libro, “El infierno musical”.

¹³ (**Blues**. Wikipedia.. Disponible en; <http://es.wikipedia.org/wiki/Blues> Consultado: mayo 2, 2008).

Ahora, si recordamos el contexto bíblico del miedo en la carta dirigida a Biagioni, el miedo surge ante la posibilidad de desperdiciar los “talentos”. El término *talento* tiene la doble lectura de la moneda corriente de la época y de la capacidad creativa. Si dicha red de referencias se vincula con el significado del título del poema/canción, que podría traducirse como “El Blues de la quiebra o del infortunio”, podemos percatarnos de que estamos frente al canto/grito de quien ha caído en las “tinieblas de fuera” porque se ha quedado como se diría popularmente en México “sin un centavo”, es decir, ha desperdiciado los talentos y se ha cumplido el castigo. Por consiguiente, dicho blues deviene claramente en el prelude de la desterrada del paraíso¹⁴ de la palabra y la caída en el universo distópico del canto en ruinas. Como ejemplo, en “Ojos primitivos”, tercer poema del libro, es sujeto poético expresará: “Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que conduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí”. (Pizarnik, 2003: 267).

“COLD IN HAND BLUES” inaugura, como se verá en el siguiente apartado, el exilio del mundo de las palabras y el inicio de la búsqueda del tiempo y espacio sagrados en el que el mundo y sus seres tuvieron lugar por primera vez. Es así que el miedo se constituye como el gesto preliminar del viaje iniciático que representará para el exiliado el retorno al origen. “Ritual experiences are not always pleasant or fun. They can also be terrifying. One may encounter enormous forces and memories, demonic or divine [...] Initiation rites are often

¹⁴ “El tema del destierro es inherente al de la caída: ésta inaugura una era de destierro, de andar errante y de perdición, simbolizada sucesivamente por la expulsión de Adán y Eva fuera del paraíso, por la vida errante de Caín, por la dispersión de los constructores de la torre de Babel y por la devastación del diluvio. El tema del destierro está ligado al de la caída por un apéndice de ‘maldición’”. (Ricoeur citado por Asse Chayo, 2002: 62).

frightening for the young neophytes, who are taken to strange and forbidding locations and forced through ordeals, some of which may be painful or bloody”. (Shchechner, 2002: 63).

El poema no sólo se descentra al exceder su inscripción discursiva inicial como poema, sino que adquiere un doble registro. Por un lado, en tanto poema/blues, el de un *performance* estético; por el otro, el de un *performance* ritual religioso, canto mediático, cuya función es la de interceder entre el plano de la palabra profana y el plano de la palabra divina al igual que el canto responsorial en la liturgia cristiana y que los cantos extáticos de los “espirituales” en los que el blues tiene su origen.

Lo anterior confirma además la voluntad textual de involucrar activamente al lector ya no sólo como espectador sino como partícipe del ritual colectivo de dialogar con Dios, es decir, la intención de que el poema sea un espacio para la experiencia mística de la palabra mediante el “ritual de camaradería” o *communitas*.

Rituals are more than structures and functions; they can also be among the most powerful experiences life has to offer. While in liminal state, people are freed from the demands of daily life. They feel at one with their comrades, all personal and social difference erased. People are uplifted, swept away, taken over. Turner called the liberation from constraints of ordinary life “anti-structure” and the experience of ritual camaraderie ‘communitas’ [...] Communitas is a complex term. As defined it, communitas comes in several varieties, including ‘normative’ and the ‘spontaneous’ [...] Spontaneous communitas abolishes status. People

encounter each other directly, 'nakedly', in the face-to-face intimate encounter theologian Martin Buber (1878-1965) called the intimate 'I-you' (*ich-du*)." (Schechner, 2003: 62- 63).

4.3. “Piedra Fundamental”: la búsqueda del iniciado

PIEDRA FUNDAMENTAL¹⁵ (Lumen, Barcelona, 2003)

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. [1]

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo. [2]

Un canto que atravieso como un túnel. [3]

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles. [4]

Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos,
drenan y barrenan,
y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que es-

pera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los ci-

¹⁵ Pizamik, 2003: 264-266.

mientos, los fundamentos,

 aquello me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi
terreno baldío,

no,

 he de hacer algo,

no,

 no he de hacer nada, [5]

 algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa
dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, in-
deciblemente distinta de ella. [6]

 En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche, una
noche inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos. [7]

 No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el
poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes. [8]

 ¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo
fragmentado. [9]

 Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la

 desilusión al encontrar pura estopa (pura estepa tu memoria): el padre,

que tuvo que ser Tiresias, flota en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados? [10]

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavar-me, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo). [11]

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros. Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles que suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi co-

razón de los cascos contra las arenas. [12]

(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas).[13]

(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar e canto...)[14]

Y era un estremecimiento suavemente trepidante (lo digo para aleccionar a la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más di-sonancia que un caballo azuzado por una antorcha en las arenas de un país extranjero). [15]

Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar. [16]

No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más. [17]

Cuando el barco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me er-guí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al ca-ballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede sal-varme pues soy invisible aún para mí que me llamo con tu voz. ¿En

dónde estoy? Estoy en un jardín. [18]

Hay un jardín. [19]

(Pizarnik, 2003: 264-266).

4.3.1. Transgresión de las convenciones métricas: el ritual de la repetición y la narración mítica

“Piedra Fundamental” no posee una estructura métrica tradicional ni un patrón versal definido, lo que coloca al poema en la categoría de verso libre y nos obliga como lectores a tratar de desentrañar la estructura a partir de esquemas rítmicos internos, sintácticos y fonológicos, y esquemas semánticos, temáticos y retóricos.

Si se toma como criterio el punto y a parte, el poema está conformado por dieciocho estrofas. Sin embargo, el conteo del número de estrofas y la propia noción de estrofa se problematiza si partimos de su definición formal: “unidad mayor que agrupa cierto número de líneas versales gobernadas por cierto esquema” (Beristáin, 2003: 332) o bien, *estrofas* como “conjuntos análogos, de dos a catorce versos, que constituyen unidades dentro de las cuales se repiten los esquemas metricorrítmicos y que funcionan a la vez como divisiones formales del poema”. (op.cit. 288).

La problematización proviene principalmente por la forma en que están organizados los versos en la página. Por una parte, se presentan “versos-estrofas” de una línea que

coinciden con la estructura sintáctica de un enunciado completo, estructura reforzada gráficamente por una sangría al inicio y un punto y a parte, al final:

“Un canto que atravieso como un túnel.” (verso-estrofa 3).

Así mismo, se presentan versos de más de catorce sílabas cuya distribución continua en la misma línea corresponde a la estructura de la prosa¹⁶ y da lugar desde a un breve párrafo de dos versos (v. estrofa 2, versión 1.1), hasta a un párrafo-estrofa constituido por ocho versos (v. estrofa 10). Por último, conviven simultánea y constantemente los siguientes recursos: la sustitución de las pausas versales por pausas gramaticales para separar unidades sintáctico/semánticas, el encabalgamiento y la ruptura sintáctico/semántica del verso por medio de cesuras aparentemente arbitrarias que dan lugar a dos o más líneas versales sin ningún patrón métrico (v. estrofa 4).

Para ejemplificar lo dicho, en la siguiente estrofa se ha marcado entre paréntesis la sustitución de la pausa versal por la coma y el encabalgamiento con el subrayado.

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante(.) que
amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche(.) has-
 ta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo. [2]

¹⁶ “Lines, whether long or short, are equivalent by virtue of being lines and may also be phonological or syntactic units of the same type or equal typographically. Lines of short or medium length have been chosen by writers of extended poems in free verse such as Pound (Cantos), Williams (Paterson), and Edward Dorn (Slinger) [...] 20th-century long poems often employ a variety of kinds of free verse, variously tighter and looser, as well as prose”. (Preminger and Brogan, 1993: 426).

Por otra parte, salvo en la estrofa 4, no hay versos rimados y el número de sílabas en cada uno de ellos no sigue ningún patrón convencional de equivalencias métricas por lo que presentan heterometría. La combinación de versos de diferentes medidas produce a su vez *ametría* condición significativa en tanto parece ofrecer un primer indicio de sentido desde el plano rítmico. Si la función de la métrica es reforzar el plano del significado, la subversión de ésta podría estar reforzando la noción de distopía, caos y disonancia desde el plano de expresión y posiblemente también descentrando al poema en tanto que su composición transgrede las convenciones de su género textual y, por consiguiente, su declaración de principio.

Sin embargo, cabe señalar que el discurso aparentemente desorganizado, heterométrico y amétrico, no es arrítmico. “Piedra Fundamental” presenta continuidad rítmica tanto en el interior de los versos/enunciados como entre las estrofas/párrafos dada por el uso de recursos fónicos de repetición como la aliteración, la reduplicación y la similitud, así como de recursos sintáctico-semánticos como la anáfora. El efecto de tal continuidad rítmica no sólo operará a nivel morfosintáctico, sino también a nivel semántico: las repeticiones mantienen la isotopía discursiva entendida como la continuidad de la línea de significación. (v. Beristáin, 2003: 40-41).

Por ejemplo, en las dos estrofas a continuación puede observarse el mismo patrón de aliteraciones en la insistencia de los fonemas *d, m, r, t, p, st* y *tr* reforzadas por otras figuras como la conduplicación de *muñeca* y *pura* y la similitud presentada por la terminaciones *-ar* y *-er*, de los verbos infinitivos *rozar, entrar* y *tener* e *-irme* y *-arme*, de los verbos infinitivos y reflexivos, *hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme*. Dichas

figuras refuerzan desde el plano sonoro la imagen de penetración violenta como la del barreno en acción señalada en el apartado 4.7.

Las *muñecas* desventradas por mis antiguas *manos* de *muñeca*, la desilusión al encontrar *pura estopa* (*pura estepa* tu *memoria*): el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados?

Yo quería que mis dedos de muñeca **penetraran** en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. *Yo quería* hundirme, clavar-me, fijarme, petrificarme. *Yo quería* entrar en el teclado para entrar adentro de la *música* para **tener** una patria... (Estrofa 10, 1-4).

Puede apreciarse también el redoble de la sílaba *te-*, en las palabras *te*, *teclas*, teclado, y *tener*, la paronomasia en *estepa* y *estopa* y la conduplicación de *teclado*, dando lugar a la imagen onomatopéyica de los dedos golpeando el teclado.

Por último, puede distinguirse al inicio de las frases la repetición del sintagma “yo quería” dando lugar, a la combinación de la similitud y la aliteración con la anáfora.

Si bien el texto no ofrece un patrón isométrico al no regirse por la métrica convencional, “el ritual de la repetición”¹⁷ no sólo se cumple sino se exhibe como el principal recurso para

¹⁷ “el metro es una métabola, de la clase de los metataxas, cuya función consiste en reforzar el significado agregándole, mediante el ritual de la repetición de la medida (*isometría*) una atmósfera sacralizada y un

estructurar tanto el plano de la expresión como el plano del contenido del universo de “Piedra Fundamental” y dotarlo de musicalidad y sentido.

La ametría, a su vez como menciona Beristáin, generalmente está acompañada de variedad de ritmos o polirritmia (cfr. *metro*) y en “Piedra fundamental” no sólo los versos dentro de las “estrofas” alternan ritmos sino también de una estrofa a otra el ritmo cambia tanto como si se tratara del cambio de un movimiento a otro en una pieza musical.

Por ejemplo, de un ritmo natural que confirma la sintaxis ordinaria, dado por la coincidencia entre el final de la oración y la pausa versal en los versos-estrofas 1 y 3, así como la ausencia de pausas versales de la estrofa 2, el ritmo se acelera en la estrofa 4 por medio de versos cortos hasta hacerse vertiginoso en la estrofa 5.

En la estrofa 5 se desarrolla un ritmo acelerado cuyo efecto podría describirse como el de un movimiento en espiral descendente dado por la secuencia de versos largos, medianos, cortos, medianos y largos, el uso exhaustivo de recursos estilísticos basados en la repetición de los mismos sonidos y el efecto visuográfico.

Dicha “polirritmia estrófica” ofrece también indicios de sentido en tanto podría estar reemplazando la función aparentemente anulada de la métrica o rebasándola: reforzar el significado pero no uno fijo, predeterminado y previsible, sino un significado en fuga.

significado simbólico que distancia el verso de la cotidianidad. El metro además refuerza el valor de la sintaxis misma, ya sea confirmando y subrayando su naturaleza ordinaria, ya sea compitiendo con ella al oponérsele, al perturbarla”. (Beristáin, 2003: 331).

Así mismo, esta organización amétrica y polirrítmica se vuelve muy poderosa en el proceso de lectura ya que provoca un efecto¹⁸ de extrañamiento que logra desautomatizar la lectura y llamar la atención del lector hacia dimensiones del lenguaje y estrategias textuales que de otra manera pasarían desapercibidas, como es la elección del *versículo*¹⁹ como soporte métrico estructurante en la construcción del discurso: “El versículo o verso de extensión desmedida sin rima, se articula según su propio ritmo interno mediante isotopías, acoplamientos, paralelos rítmicos, braquistiquios, pausas, germinaciones, plurimembraciones, paralelismos sintácticos y semánticos, leixaprén, microestructuras compositivas como la anular, la diseminación y recolección, el despliegue de sintagmas progresivos, etc.”²⁰

De esta manera, desde el plano rítmico y morfosintáctico puede empezar a percibirse una tensión configurativa dada por la elección del versículo, ya que su utilización no sólo trae su estructura al plano discursivo sino también sus contextos de uso como los son las sagradas escrituras judeocristianas.

La correspondencia de la estructura con la del versículo y con la del relato simultáneamente, anticipan y refuerzan desde el plano formal lo que el título “Piedra

¹⁸ “Like visual prosody, the mutual scissoring of sentence and line is an explicit feature of the prosody of free verse that completely ignores the norm of meter. Free verse depends on a tension between grammar and line-length, stanza length. The cognitive act of sentencing is constantly counterpointing the physical-acoustic and visual features of the poem”. (Preminger and Brogan, 1993: 427).

¹⁹ “[el surrealismo] prescindió de la métrica y creó el tipo de expresión poética denominado como versículo: un verso de extensión indefinida sin rima que se sostiene únicamente por la cohesión interna de su ritmo”.

(**Surrealismo**. Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Surrealismo&oldid=4702960> Consultado: septiembre 13, 2006).

²⁰ **Métrica**. Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%A9trica&oldid=4831736> Consultado: octubre 1, 2006.

fundamental” sugiere: el poema está constituido como narración mítica y se encuentra atravesado por referencias bíblicas.

El carácter plástico, figurado y episódico del mito depende simultáneamente de la necesidad de presentar signos contingentes de un sagrado puramente simbólico y del carácter dramático del tiempo original, así el tiempo del mito se diversifica desde el principio por el drama original [...] El mito ejerce su función simbólica mediante el instrumento específico del relato, puesto lo que quiere decirnos es ya un drama en sí mismo. Ese drama original es el que abre y revela el sentido recóndito de la experiencia humana; al hacerlo, el mito que nos lo cuenta asume la función irremplazable del cuento, del relato. (Asse Chayo, 2007: 61).

Por consiguiente, ya está operando un segundo registro de descentramiento. El primero, un patrón versal amétrico que rebasa tanto las formas métricas tradicionales como la noción de verso libre y que diluye las fronteras entre poesía y prosa. El segundo, la desestabilización de la noción convencional de estructura poética en tanto las divisiones dentro del poema no se ajustan a la definición formal de estrofa lo que coloca a la secuencia y, por tanto, a la acción como posible eje estructurante, lo que implica debilitar los límites entre poema y relato y fortalecer el vínculo entre poema y narración mítica.

Hay que subrayar que la desestabilización de la noción de género poético o aparente descentramiento pone en la mesa la discusión de las diferencias entre poesía y prosa, nociones que han sido discutidas desde Aristóteles. No obstante, simultáneamente, obliga a

centrar la atención en el sonido y el ritmo como articuladores de sentido y orden en el proceso de lectura lo que devuelve al texto su declaración de principio: “whereas in prose the constitutive principle is syntax, and through that, sense, in verse the constitutive device of sequence (so Jakobson) is design itself, design manifested in sound and rhythm and leading to sense and order, i.e. the organization of readerly experience in the processing of the text”²¹.

Dicho de otra forma, la transgresión de las convenciones métricas en “Piedra Fundamental” tiene el efecto de poner en escena al lenguaje al hacer que la mirada no sólo recaiga en lo que las palabras representan sino en lo que hacen, en cómo se ponen en operación a través del acto de enunciación²². Por consiguiente, la capacidad representativa del poema es rebasada por su capacidad configurativa confirmando su naturaleza como *performance*.

4.3.2. El título

Como se desarrolló con anterioridad, el sujeto poético en la ficción pizarnikiana está exiliado del mundo de la significación por lo que aspira a recobrar el lenguaje adámico que a su vez le permita recuperar su lugar e identidad. Esta aspiración contrapuesta a su condición de sujeto exiliado o caído explica que el espacio simbólico al que pretende acceder a través de la escritura se configure desde la tensión dialéctica entre *locus terribilis*,

²¹ Preminger and Brogan, 1993: 1347.

²² “las palabras no nos dejan ver el discurso que las contiene pero, paradójicamente, es la existencia del discurso lo que nos hace ver, y magnificar, las palabras”. (Dorra, 2002: 33-34).

infierno o distopía, y *locus amoenus* u *hortus conclusus*, sinécdoque inductiva y sincrética de la tierra prometida y metáfora de poema.

Tal y como lo anticipa “Cold in Hand Blues”, la escritura en el universo de El infierno musical es el viaje del éxodo cuyo objetivo es encontrar la llave que le permita al sujeto pizarnikiano reingresar al lugar primordial y reencontrar su condición originaria. En otras palabras, la escritura poética es el andar de la desterrada en búsqueda de la piedra fundamental.

“Piedra Fundamental”, es una referencia directa a la “shethiyah” o “ha-shethiyah” mencionada en el Talmud (Yoma 53b) y en la Biblia como el fundamento de la creación y sobre la cual se construyó el templo de Jerusalén.

Se dice que en el centro de la base del templo de Jerusalén se colocó la piedra de Jacob que mágicamente siguió al pueblo durante su peregrinaje a Tierra Santa, de la que brotaba agua de vida que sació su sed en el desierto. Esta piedra es llamada en hebreo *shethiyah*, o fundamental, y se encuentra, al igual que las cuatro piedras de esquina, a la altura horizontal de la base, pero en su centro, siendo testimonio vivo -como el omphalos de Delfos- de la fuente original de la que brotó la Tradición Primordial cuyo descenso al interior de la tierra esa piedra ejemplifica. (Mt 16,18) (Mt 21-42) (Lc 20,17) (Ex 17,6).

(Trejos: <http://www.geocities.com/glolyam/s5fre.htm>,

el subrayado es mío).

El templo de Jerusalén construido sobre el Monte Moria y el Monte Sión, según la tradición judía, tiene su correspondiente prototipo en el cielo, el Templo Celestial. Dicho templo emana de un sólo lugar y punto que existe en un plano más allá del espacio físico conocido. En la terminología de la religión y la Kabbalah corresponde al plano espiritual de “arriba” en oposición al mundo material de “abajo”. Así mismo, dicho punto se encuentra simbolizado en el templo terrenal por la piedra fundamental o “Ha-Shethiyah” ubicada en el Monte del Templo [Temple Mount] y que es llamado por los judíos “el vientre de la tierra” porque es el lugar desde el cual la tierra entera emergió.

Así mismo, la piedra fundamental está asociada con la piedra angular, cuyo hallazgo representa el retorno de la humanidad al sitio donde “descansa su esencia inmutable”²³ y cuyo simbolismo es el mismo que el de la piedra filosofal²⁴: objeto de la búsqueda del alquimista y representación medieval de la llave que abre el lugar cerrado y prohibido²⁵.

²³ Fernando Trejos, La Piedra, August 28, 2005, Available:

<http://my.opera.com/alquimia/blog/index.dml?tag=Tradici%C3%B3n>, October 26, 2006.

²⁴ “Esa piedra angular es idéntica en su simbolismo a la piedra filosofal, objeto de la búsqueda del alquimista. Pero para hallarla es menester descender a lo más bajo y profundo de nuestras interioridades, a los mundos subterráneos de la caverna iniciática, siguiendo la máxima hermética V.I.T.R.I.O.L. («Visita el interior de la tierra y rectificando hallarás la piedra oculta».) A esa caverna se llega a través de un laberinto que pierde a los no cualificados y al mismo tiempo guía a los adeptos al interior de esa caverna. [...] Al sortear las pruebas laberínticas el candidato visita el interior de la tierra, desciende a los infiernos, muere al mundo profano, y nace por segunda vez, regenerado, recuperando así su Centro y elevándose por el Eje hacia las regiones del verdadero Ser”. Trejos, La Piedra.

²⁵ “De entre todas estas llaves [de la Naturaleza], la que abre el lugar cerrado ocupa sin dificultad el más alto rango; es la fuente misma de todas las cosas y no cabe duda de que Dios le ha dado una propiedad del todo divina [...] y] si poseo la llave alejaré tanto como sea posible mi deceso y, además, estaré seguro de haber adquirido un gran secreto que espanta toda suerte de padecimientos”. De la “Carta de Aristeo a su Hijo sobre el Magisterio Hermético”. “Originalmente escrito en lengua escita, y cuya antigüedad se remonta a los primeros siglos de nuestra era, mucho antes del renacimiento alquímico en manos de los árabes (siglos VI-VII d.C.). La transcripción que he usado es de una copia del siglo XVIII (manuscrito de la Biblioteca de Grenoble, n° 819), y que se haya reproducido en la obra de Georges Ranque: *La Pierre Philosophale*”. Filectio, ... No Hay Más Que Una Verdad... November 17, 2005, Blog, Available: <http://my.opera.com/alquimia/blog/index.dml?tag=Tradici%C3%B3n>, November 15, 2006.

Una vez más el universo enunciado rompe sus propios límites debido al poder performativo del lenguaje y pone a circular simultáneamente los múltiples universos a los que el título alude. Así el poema se anuncia como el espacio sagrado y esotérico donde el mundo tuvo origen y al que es necesario descender para restaurar el orden y recobrar la unidad.

La búsqueda de la piedra fundamental reactualiza entonces el mito del exilio y, por consiguiente, “Piedra fundamental” se anuncia como un rito iniciático escritural o un *performance* estético-ritual. “(Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo). (verso 14, Estrofa 10). (Pizarnik, op.cit.)

Si los ritos reactualizan la historia primordial, es decir los mitos, podríamos decir que el rito iniciático actualiza el mito del exilio, el mito del paraíso, pues en el fondo lo que implica la iniciación es un deseo de retornar al paraíso perdido, un anhelo de religarse con lo sagrado, y esto paradójicamente implica una ruptura previa, un desligamiento, un desprendimiento del cuerpo del origen que se traduce como exilio y caída.

(Asse Chayo, 2002: 64)

4.3.3. El poema

El simbolismo de la noción *pedra fundamental* conduce a la lectura del poema como el espacio sagrado y ritual donde el universo fue creado y puede volver a crearse y, por tanto, a percibir al sujeto poético como un iniciado/exiliado²⁶ en búsqueda del retorno a sus orígenes.

De esta manera, el título pone en marcha la imagen del descenso al interior de la tierra como expresión de transformación interior, mientras que pone en circulación la estructura cíclica del tiempo primordial. Lo anterior aunado a la ya desarrollada transgresión de la estructura convencional del texto poético y del versículo como soporte versal, ofrecen la pauta, primero, para considerar al poema también como narración, segundo, para dividir las secuencias en tres planos simbólicos, según la estructura del rito iniciático: separación, iniciación y retorno o exilio.

1) Separación o preliminar: 1-4 estrofas

2) Iniciación o liminal: 5-11

3) Retorno o exilio: 12-16

1bis) Separación: 17-19

²⁶ “... los iniciados son seres exiliados. El exilio, al igual que el primer elemento del rito iniciático, comienza con una ruptura; el exiliado es un ser nostálgico que busca retornar al origen, busca poder abarcar de nuevo la totalidad o un sucedáneo del absoluto que puede ser una revelación que lo devuelva a un estado paradisiaco; esta revelación es lo mismo que busca el héroe iniciado; muchas veces el retorno culmina con un nuevo exilio, y así como los iniciados a veces no pueden regresar y mostrar lo que saben, los exiliados pretenden volver a una tierra, a un paraíso al que es imposible retornar. Cuando el retorno al origen es posible, éste se concibe como una posibilidad de regenerar y renovar la existencia del que lo hace”. (Asse-Chayo, 64: 2002).

El primer verso/estrofa expresa la condición alienada del sujeto caído y exiliado. “La expulsión del paraíso, la caída, marcan la primera ruptura del hombre con la unidad, con el absoluto y ahí comienza también el drama del exilio, el drama del desterrado”. (Asse Chayo, 2002: 62). La especularidad del yo enunciativo analizada en apartados anteriores, adquiere aquí el registro de un sujeto incapaz de “decir” mas que desde su ser disperso y escindido lo que remite a otro de los mitos relacionados con el mito del exilio, la destrucción de la torre de Babel perteneciente al Génesis en la Biblia.

“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”. [1]

La multivocidad o multiplicidad de voces, en contraposición a la univocidad y al canto, representa la musicalidad extraviada y la condena de exilio y errancia simbolizada en la dispersión de las lenguas que impide a la humanidad concluir la construcción de la torre de Babel arrebatándole la esperanza de recobrar la unidad perdida.

Bajó Yahvé a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y pensó Yahvé: “Todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y éste es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Bajemos, pues, y, una vez allí, confundamos su lenguaje, de modo que no se entiendan entre sí”. Y desde aquel punto los desperdigó Yahvé por toda la faz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se la llamó babel, porque allí embrolló Yahvé el lenguaje de todo el mundo, y desde allí los

desperdigó Yahvé por toda la faz de la tierra. (“La torre de Babel”, Gn 11: 5-9).

La edificación frustrada de la torre de Babel es la metáfora de la imposibilidad de la humanidad no sólo para comunicarse entre sí sino para comunicarse con Dios. La torre en la tradición judeocristiana occidental, al igual que el lingam en el Shivaísmo o el totem en las culturas indias, es la representación del vínculo entre el cielo y la tierra, entre Dios y los hombres. “Babel, la puerta del cielo, cuyo fin es restablecer mediante un artificio el eje primordial roto y elevarse por él hasta la estancia de los dioses [...] En acadio *babel* significa la puerta de Dios”. (Chevalier, 2003: 1005).” Por consiguiente, la falta de una voz única impide que el hombre sea Uno con Dios y, como consecuencia, está condenado a errar en búsqueda de su esencia divina e identidad y del tiempo primordial: en búsqueda de la piedra fundamental.

La proposición/verso “No puedo hablar sino con mis voces” por un lado calificará como motivo, según la terminología de Tomachevski²⁷. Por otro lado, su reiteración dará lugar al letimotiv y a una secuencia anafórica cíclica que marcará el principio y el fin de la estructura mítica del poema-performance.

Obsérvense comparativamente los siguientes versos:

²⁷ “MOTIVO. Para TOMACHEVSKY, unidad sintáctico/temática de análisis pues contiene un fragmento de material temático que coincide con la proposición, ya que ‘cada proposición posee su propio motivo’. Es la ‘partícula más pequeña de material temático’ pues, para este autor, tanto la obra como cada una de sus partes tiene un tema: ‘aquello de lo que se habla’”. (Beristáin 2003: 350).

- 1) “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.” (Estrofa 1)
- 2) “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.” (Estrofa 7)
- 3) “No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.” (Estrofa 16)

El primer verso presenta el motivo principal del poema cuya repetición constante da lugar al leitmotiv, refuerza la división en campos isotópicos y ofrece la clave para observar el despliegue del texto como una variación del mismo tema: la incapacidad de crear significado. Por consiguiente, este primer verso constituirá lo que denominaremos como el tema A y los otros dos versos como sus variaciones.

(A) “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”.

(A') “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes”.

(A'') “No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”.

En el primer plano, es decir, en el tema (A), la imposibilidad de crear significado se resuelve con la multivocidad. “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”. En el segundo plano, en la primera variación (A'), se expresa la consecuencia de la misma imposibilidad y se enfatiza a nivel ilocutivo la precariedad del sistema de significación, noción reforzada por los versos siguientes en los que no sólo se expresa la inutilidad del

decir sino también la de su inscripción. “Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes”.

Por último, en la segunda variación (A’), se repite textualmente el tema inicial; sin embargo, dentro del contexto de la estrofa se observa la variación en el sentido. La multivocidad, como se sugirió inicialmente, no es una resolución, sino la representación de la alienación entre el signo y el objeto que se pretende representar y, como catacresis, la fragmentación de la identidad o alteridad.

El sujeto poético expresa que lo enunciado no corresponde a la enunciación; el decir no equivale a hacer. El acto de enunciación resulta en una experiencia trastornadora y, al igual que en el sicótico, el discurso interior se multiplica. El desdoblamiento de la voz poética, no es un mero simulacro verbal, sino la expresión performativa de la identidad alienada del sujeto.

La segunda estrofa refuerza la noción de límite entre el plano profano y el plano sagrado y la condición de iniciado/exiliado del sujeto poético. En el imaginario del lector se construyen las experiencias de adentro/afuera, unidad/alteridad, errancia/pertenencia, vida/muerte, amor/desamor, día/noche, hacer/deshacer, desnudez/atavío, espacio y tiempo sagrado/profano, es decir, las articulaciones presentes en la estrofa generan un campo de fuerza por su opuesto implícito negativo. Así mismo, el canto se prefigura como conjuro, canto mediático y alquímico, llave de acceso al tiempo y espacio primordiales donde se recobra la unidad con lo divino. La noche, por su parte, se configura como espacio y tiempo liminal del rito de despojarse de la identidad vista como construcción social, gesto

preparatorio de la iniciación. En breve, la primera y segunda estrofas articulan la fase preliminar del rito iniciático escritural anunciado por el título y las múltiples estrategias textuales puestas en marcha en El infierno musical.

Cabe señalar, que en la segunda estrofa da inicio el patrón de aliteraciones, conduplicaciones, similicadencias y paronomasias que se extiende hasta la décima estrofa, e.g. la insistencia de los fonemas y sonidos *d, n, m, r, /rr/, /s/, t* y los morfemas *tr, an, en, -do, -da, des-*, la conduplicación de *entrada* y *hasta*, la similacendencia en *hacerme, deshacerme* y la paronomasia en *templo* y *tiempo*.

“Sus ojos eran la entrada del **templo**, para **mí**, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo”. [2]

La tercera estrofa refuerza nuevamente tanto la noción de poema como canto mediático y plegaria de intercesión así como el concepto de límite o limen como espacio de tránsito, pasadizo entre el plano ordinario y el iniciático. “A limen is a threshold or sill, a thin strip neither inside nor outside a building or room linking one space to another, a passageway between places rather than a place in itself [...] What usually is just a ‘go between’ becomes the site of the action. And yet this action remains, to use Turner’s phrase, ‘betwixt and between’”. (Schechner, 2003 (a): 58).

“Un canto que atravieso como un túnel”. [3]

A partir de una segunda lectura, puede observarse que la anterior estrofa está valiéndose del poder performativo del lenguaje para configurar la espacialidad y experiencia de realidad. Por una parte, la zona visuográfica delimitada por la estrofa/verso –un verso breve iniciado con sangría y mayúscula y finalizado con un punto y a parte – sugiere un espacio constrictivo en relación con el bloque anterior que bien podría remitir imaginariamente a la entrada del túnel. Obsérvese cómo la disposición versal provoca que en dicha estrofa se angoste el cuerpo del texto en relación con la estrofa anterior.

[Redacted text block]

[Redacted text block]. [3]

No obstante, el elemento que realmente expresa su poder performativo es la disposición versal en la cuarta y quinta estrofa. En éstas la distribución de los versos en la página establece un patrón único de versos largos alternados con versos cortos. Así mismo, en la quinta estrofa se observa un patrón de aliteraciones en /ll/, mientras que la cuarta y la quinta comparten un patrón de aliteraciones en /rr/, ninguno de los cuales se vuelve a repetir en el poema.

El comportamiento mencionado aunado al resultante efecto sonoro y somático -ya destacado previamente- del barreno en función y de una experiencia cacofónica generalizada que taladrea y martillea los oídos del lector, muestran claramente que la

tercera estrofa/verso es la entrada hacia otro plano simbólico, disonante y distópico, espacio y tiempo de transformación donde tendrá lugar la muerte simbólica del sujeto, necesaria para acceder a una nueva vida, auténtica y enaltecida.

Dicho de otra forma, la tercera estrofa hace lo que enuncia, sus niveles locutivo, ilocutivo y perlocutivo coinciden, por lo que al mismo tiempo que el sujeto de enunciación anuncia la entrada a la fase liminal, el sujeto cruza y hace cruzar al lector de un lado a otro apareciendo ambos –sujeto y lector- en el inicio del descenso a la “caverna iniciática”. “Un canto que atravieso como un túnel.” [3]. Por consiguiente, podemos describir la función de dicha estrofa como la de un puente simbólico, incluso la de puente musical o interludio, noción que vendría a reforzar la isotopía del poema como canto.

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje
activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles. [4]

Es así que de la primera estrofa a la cuarta estrofa podríamos distinguir lo que en la estructura del rito iniciático de Joseph Campbell, según Jenny Asse Chayo, describe como etapa de separación²⁸ y Victor Turner como preliminar.

²⁸ “Este primer estadio de la jornada mitológica significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo [...] o un profundo estado de sueño; pero siempre un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles [...]”. (Asse Chayo, 2002: 69).

La segunda etapa, la de iniciación o liminal²⁹, podrá distinguirse de la quinta estrofa a la undécima; la de retorno³⁰, agregación³¹ o muerte³² abarcará de la estrofa 12 a la 16; mientras que las estrofas 17 a la 19 corresponden a la etapa de nuevamente exilio o separación.

La etapa de iniciación corresponde, según la tipología de Victor Turner, a la fase liminal del rito de paso o iniciático. Los atributos de la “liminalidad” o de las entidades liminales, como se ha hecho notar previamente, son ambiguos, “no están aquí ni allá sino en el medio y están vinculados frecuentemente a la muerte, al estado embrionario, a la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, a lo salvaje y a los eclipses solares o lunares”. (Turner, 2003: 80, la traducción es mía). Veamos cómo en el siguiente fragmento, la escritura como tema se inscribe en el territorio liminal, lo que provoca que la novena estrofa tenga la misma función de puente o interludio que la tercera.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo

²⁹ “This theme is in the first place represented by the nature and characteristics of what Arnold van Gennep (1909) has called the ‘liminal phase’ or *rites of passage*. Van Gennep himself defined *rites de passage* as ‘rites which accompany every change of place, state, social position and age.’ [...] Van Gennep has shown that all rites of passage or ‘transition’, are marked by three phases: separation, margin (or *limen*, signifying ‘threshold’ in Latin), and aggregation”. (Turner, 2004: 79).

³⁰ “Aunque este camino es simbolizado por distintos espacios exteriores, en realidad, muchas veces, el viaje es hacia el interior. Un camino donde el héroe elige la peligrosa jornada a la oscuridad y desciende a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual. En el vocabulario de los místicos esta etapa del camino es la de la purificación del yo, cuando los sentidos están humillados y limpios, y las energías e intereses concentrados en cosas trascendentes. En un lenguaje moderno, es el proceso de disolución, de transcendencia o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal”. (Asse Chayo, 2002: 69).

³¹ “In the third phase (reaggregation or reincorporation), the passage is consummated. The ritual subject, individual or corporate, is in a relatively stable state once more and, by virtue of this, has rights and obligations vis-a-vis others of clearly defined and ‘structural’ type”. (Turner, 2004: 79).

³² “La revelación equivale a la muerte y de hecho en el plano de los ritos iniciáticos, en las pruebas a las que somete al iniciado se pasa por una muerte simbólica para después regresar resurrecto. La muerte así implica un retorno y éste cierra el ciclo iniciático: Separación-Iniciación-Retorno, Exilio-Búsqueda-Retorno, Nacimiento, Vida, Muerte”. (Asse Chayo, 2002: 65).

fragmentado. [9]

Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa (pura estepa tu memoria): el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados? [10]

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. [...]Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. [..]. [11]

Obsérvese como al igual que en ejemplos en apartados anteriores, la autoimagen del sujeto poético en “Piedra fundamental” no es de reconocimiento ni unidad, sino de fragmentación. La identidad que el sujeto poético construye de sí mismo es una representación de otro/otra, un cuerpo siniestro que se ha vuelto desconocido para sí mismo, no le pertenece, la acecha e invade al igual que la distopía³³.

³³ “The psychotic is unable to locate himself or herself where he or she should be: such subjects may look at themselves from the outside, as other would; they may hear the voices of others inside their own heads. They are captivated and replaced, not by another subject (the horror of the double I mentioned) but by space itself”. (Grosz, 2002: 38-39).

Si bien la voz poética contempló a la música como un medio para recobrar su centro y abandonar los márgenes, recuperar el lenguaje perdido y abandonar el infierno musical, se enfrentará a la realidad de que la música también es un espacio extensivo de su extranjería: “(Tú que fuiste mi única patria, ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.) [9].

La música en el universo del sujeto poético no tiene patrones específicos y se encuentra “más arriba o más abajo pero no en el centro” por lo que provoca incertidumbre y tensión sin resolución. –Dado el contexto del “infierno musical” es posible que haya una alusión al *diabulus in musica* o tritono, intervalo “disonante” vinculado en la Edad Media con el intervalo del diablo-.

La imposibilidad de fijarse en la música, no sólo es otro registro de la imposibilidad de fijarse en el lenguaje sino en el mundo o universo de significación. El sujeto incapacitado para fijarse en el centro y dimensionar el espacio, no puede distinguirse de los otros cuerpos y figuras. Si no existe un punto de referencia en el espacio, “algo parecido a una estación de trenes”, no hay posibilidad de trazar los límites y sin fronteras no hay qué separe al sujeto ni qué lo distinga del resto; por consiguiente, no tiene identidad ni lugar de pertenencia. La música al igual que la escritura se vuelve una práctica de desarraigo y extranjería.

Vale la pena señalar que en la novena estrofa una vez más se trata de una estrofa/verso y se utilizan verbos que denotan paso de un lado al lado opuesto, cambio de posición y movimiento, *atravesar*, *conducir*. Así mismo, llama la atención el cambio de voz enunciativa, de un sujeto poético que articula los acontecimientos del universo poético

desde la primera persona del singular y como experiencia personal, cambia a un sujeto distanciado que narra desde la tercera persona del singular. “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado”. [9].

De protagonista se convierte en testigo de los acontecimientos; no obstante, es una operación especular ya que el sujeto de enunciación y el sujeto enunciado siguen siendo el mismo. Lo anterior expresa reiteradamente que el sujeto poético se ha desdoblado y ha dejado atrás su identidad tal y como corresponde a la fase de iniciación. Por tanto, la disolución y disociación de la individualidad se ha llevado a cabo tanto en el nivel de lo que se dice, en el nivel de lo que se quiere dar a entender, como en el nivel de la operación del lenguaje.

Dicha disociación y multiplicación performativa queda confirmada con los acontecimientos narrados inmediatamente después. El sujeto de enunciación que había cobrado distancia a través de la tercera persona, vuelve a la primera persona para narrar su experiencia. Desde el punto de vista narratológico, el sujeto de enunciación se puede entender como un narrador que se ha desplazado de ser homodiegético (estrofas 1-8), a heterodiegético (estrofa 9) y nuevamente homodiegético (10-19). Desde el punto de vista de la semiótica textual hablamos de conmutación³⁴, “el cambio de nivel de la actitud de comentar a la de narrar”. (Lozano et al., 1999: 110) y de manera más específica de conmutación actancial.

³⁴ Si vinculamos la conmutación al deslizamiento de un plano simbólico a otro, los dos últimos versos de la décima estrofa funcionan como puente entre la fase liminal y la fase de retorno. “(Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo)”. (Pizarnik, 2003: 265).

La conmutación actancial y la localización del sujeto enunciador en el tiempo y en el espacio ayudan a comprender cabalmente este juego de máscaras enunciativas como una polifonía performativa. De esta manera podemos distinguir una voz en primera persona comentando en presente, e.g. “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, que se distingue de la voz en primera persona narrando acontecimientos en los diferentes tiempos y modos de pretérito y copretérito, e.g. “Sus ojos eran la entrada del templo [...] Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche”. Dichas voces se distinguen a su vez de una tercera que se borra del discurso, cancela toda persona y narra en presente, e.g. “Presencias inquietantes...”, y una cuarta que cancela toda persona y todo tiempo, e.g. “En el silencio mismo, (no en el mismo silencio) tragar noche”. (op.cit.)

Estas primeras cuatro voces se ponen en marcha en los planos correspondientes a la fase preliminar e iniciática del ritual escritural. A partir de la doceava estrofa a la décimo sexta, la atmósfera del espacio poético cambia y se deja escuchar una quinta voz que narra en primera persona y en pretérito perfecto, copretérito y futuro. El sujeto de enunciación y el sujeto enunciado han vuelto a ser uno sólo, el primero se narra a sí mismo evocando acontecimientos pasados al tiempo que recurre al tiempo futuro denotando porvenir. Al parecer la iniciación se ha completado y el sujeto ha retornado del universo distópico y subterráneo a una nueva vida e identidad.

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros [...] Y era un estremecimiento suavemente trepidante (lo digo para aleccionar a la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más

disonancia que un caballo azuzado por una antorcha en las arenas de un país extranjero) [...]Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar. [12, 15 y 16], (Pizarnik, op.cit.).

La presencia de esta quinta voz coincide con que en el plano del discurso ya no se habla de lo perdido sino de lo recuperado, lo que confirma el retorno al origen. Si bien persiste el patrón general de aliteraciones, el discurso ya no está desbordado ni satura la página como en la onceava estrofa por lo que el efecto visual y somático es de liberación.

No obstante, también coincide con alusiones ctónicas como los corceles negros y la intrusión de una nueva voz que a su vez recrea otra voz a partir de la cita directa. El sujeto de enunciación cita textualmente un versículo del Apocalipsis (Ap 21:1-6), y en seguida simula otra cita. Ambas están inscritas entre paréntesis y en itálicas mostrando explícitamente tanto el carácter de referencia extratextual como de intrusión en la línea central del discurso³⁵. (*Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas*).[13]. (*Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar e canto...*). [14].

³⁵ “... poetic language features an iconic rather than a predominantly conventional relationship of form and content, in which all language elements (and cultural elements) may be involved in the expression of content. Writing typographically may entail a meaning [...] Deviations from established systems disrupt the automatism of perception and by calling the reader’s attention to particular points result in a higher level of information flow”. (Lotman,1976: desconocido).

Los paréntesis provocan también la sensación de estar nuevamente frente a un *aparte*; el sujeto enunciador se aparta de la narración para dirigirse al público y comentarle lo que dijo “el que está sentado en el trono”. (Ap 21: 5). Dicha sensación se ve reforzada por el uso de pausas gramaticales como los dos puntos, el punto y a parte y los signos suspensivos además de las comillas y los paréntesis. Así mismo, debido a la puntuación el patrón rítmico de la secuencia se ve interrumpido confirmando que los paréntesis y las itálicas poseen la intención de mostrar algo que está afuera de la línea discursiva.

(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas). [12]

(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...) [13]

Tal y como se observaron las estrategias performativas puestas en operación al nombrar El infierno musical al igual que el tercer panel de El jardín de las delicias de Bosch, la cita del Apocalipsis hace que el poema quede fuera de sí y exceda su declaración de principio. El poema declara su propia intertextualidad como estrategia de construcción de sentido y se transfiere al espacio poético el texto de referencia junto con su propia red de referencias, volviéndose éstas parte sustancial del significado.

Es así como el Apocalipsis y, en particular, la revelación a Juan acerca de la restauración de Jerusalén, “La Jerusalén celestial”, inscriben al discurso de “Piedra Fundamental” en un contexto escatológico-mesiánico cristiano.

La Jerusalén celestial.

Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva –porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar no existe ya. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios [...] Y oí una fuerte voz que decía desde el trono: ‘Esta es la morada de Dios con los hombres. Pondrá su morada entre ellos y ellos serán su pueblo y él, Dios-con-ellos, será su Dios. Y enjugará toda lágrima de sus ojos, y no habrá ya muerte ni habrá llanto, ni gritos ni fatigas, porque el mundo viejo ha pasado’.

Entonces dijo el que está sentado en el trono: ‘Mira que hago nuevas todas las cosas.’ Y añadió: ‘Escribe: Estas son palabras ciertas y verdaderas’. Me dijo también: ‘Hecho está; yo soy el Alfa y el Omega, el Principio y el Fin; al que tenga sed, yo le daré del manantial del agua de la vida gratis...’. (Ap 21:1-6, los subrayados son míos).

Dado el contexto, se entiende que lo que parecía como el retorno al origen es una digresión cuyo sentido es remitir a las revelaciones o profecías apocalípticas³⁶. Dicho de otro modo, la narración de la noche en el circo y la ronda de los corceles negros, corresponde a la visión del reinado mesiánico, “el reino del lenguaje”, la visión del reino prometido por Dios. Sin embargo, al igual que la posesión de la tierra y la restauración de Jerusalén son promesas aún incumplidas que están por suceder en un futuro.

³⁶ “La palabra ‘apocalipsis’ es la transcripción de un término griego que significa revelación: todo apocalipsis supone, pues, una revelación hecha por Dios a los hombres de cosas ocultas y sólo por él conocidas, en especial de cosas referentes al futuro. El difícil deslindar exactamente las fronteras que separan al género apocalíptico del profético, del que en cierto modo no es más que una prolongación; pero mientras que los antiguos profetas escuchaban las revelaciones divinas y las transmitían oralmente, el autor de un apocalipsis recibe sus revelaciones en forma de visiones que consigna en un libro.” (Nueva Biblia de Jerusalén, 1999: 2721).

Así se explica que el sujeto enunciador desconfíe de su propio discurso como metonimia de su visión y reitere su alineación y condición de exiliada del paraíso de la significación. La fragmentación y la distopía amenazan con volver a invadir el espacio poético en tanto el sujeto duda de que el ritual escritural la haya conducido al encuentro de la piedra fundamental, por lo que contempla la posibilidad de que haya sido sólo un gesto sin sentido. “No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más”. [17].

Por consiguiente, el verdadero retorno al origen se exhibe en las últimas dos estrofas. El sujeto poético ha accedido al “Reino de Dios/Reino del lenguaje” a través de la muerte física y la resurrección en la vida eterna. Al contrario de lo que se dice “nadie puede salvarme pues soy invisible”, la dimensión performativa del verso hace visible al sujeto –al escribirse se muestra- y lo hace trascender su fragmentación al integrar la voz enunciativa y la voz enunciada. “El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.” [18]. (El subrayado es mío).

De hecho, a partir de la estrofa 17 puede distinguirse la misma voz del principio del texto, en primera persona comentando en presente, seguida en la estrofa 18 por la voz en primera persona narrando desde un tiempo y un espacio distintos al espacio y al tiempo de la enunciación ya que se ha accedido al tiempo primordial.

El jardín es el paraíso recuperado, es la eternidad prometida por Dios a los fieles. Las imágenes de vida, inmortalidad y esperanza están simbolizadas en el agua verde, así como el dominio del caballo, metáfora del control del barco, simboliza la conquista del mundo subterráneo, de la noche y la muerte. “Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos, asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante.” (Chevalier, 2003: 208).

“Piedra fundamental” es un microcosmos que recrea el mito del exilio y las promesas aún incumplidas que Dios hizo a Abraham, padre de la descendencia de Adán, a partir de que éste es expulsado del paraíso. En el hallazgo de la piedra fundamental se concentran todas las búsquedas: una misma lengua que represente que cada ser humano es uno solo, una torre que conecte a la humanidad con Dios, una tierra propia donde asentarse para dejar de errar por el desierto, el “Reino de Dios” donde deje de existir el sufrimiento y la muerte, un templo celestial de cuya piedra central emerja nuevamente la tierra para ser habitada por una nueva humanidad redimida.

Al conocer el mito se conoce el origen de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad. No se trata de un conocimiento exterior abstracto, sino de un conocimiento que se vive ritualmente, ya al narrar de manera ceremonial el mito, ya al efectuar el ritual para el cual sirve de justificación. De una u otra manera, el mito se vive en el sentido de que

está dominado por la potencia sagrada que exalta los acontecimientos que se rememoran y reactualizan. (Asse Chayo, 2002: 57).

“Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...” [14], (Pizarnik, op.cit.) comenta el sujeto poético en la forma de una cita que imita la fórmula de los designios divinos. Tras su inmersión en las profundidades de la tierra, de sí mismo y del lenguaje ha adquirido nuevo conocimiento y ha elevado su nivel de consciencia de tal manera que su voz se funde con la del creador y puede afirmar que es desde cualquier punto desde donde puede empezar el canto: un hombre que es la humanidad entera y el propio sujeto poético, una piedra que es la piedra fundamental y la búsqueda mediante el poema de ese sitio primigenio o un árbol que es el árbol de la vida que “anuncia la salvación mesiánica y la sabiduría de Dios (Ez 47, 12; Prov 3, 18)” (Chevalier, 1999: 125) y su espejo, el árbol del conocimiento por el cual Adán y Eva son expulsados del paraíso e inicia la historia de la humanidad.

¿Logra el sujeto poético trascender su exilio y alteridad? No en el nivel de lo enunciado que correspondería al plano terrenal, por lo que la visión propuesta no deja de ser desencantada y de presentar rasgos de un *genius loci* romántico en el que sólo es posible acceder a la realidad suprema o unión primordial después de la muerte. “The Romanticist indeed serves in the temple of heavenly death. For him (Romanticist) death is the only realm where the sublime can be experienced”. (Balakian, 1965: 28). Como ejemplo, El infierno musical termina con los siguientes versos: “¿Y qué espera pueda convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo

ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?”. (Pizarnik, 2003: 296).

Sin embargo, en tanto el poema-performance se circunscribe al universo del libro profético cristiano del Apocalipsis y, en particular, a “La nueva Jerusalén” –última parte del libro y de la Biblia-, el mensaje es el de la esperanza de la intervención mesiánica que restaurará el Reino de Dios y, por analogía, el Reino de la significación³⁷. Desde esta perspectiva, la premisa se aproxima más a la reactualización del romanticismo esperanzado expuesto por Novalis: “no es preciso aspirar a la disolución, esperar de la muerte el verdadero nacimiento a un estado divino”. (Béguin, 1995: 245).

Esta esperanza, junto con la resurrección aludida por la llegada al jardín, sugieren que el sujeto poético, como Sísifo, emprenderá una y otra vez la búsqueda de la piedra fundamental sostenido por la sola promesa de encontrarla y que es en ese gesto de perpetuación del deseo donde radica el verdadero ritual de la escritura. Por lo que el poema, como la criatura fabulosa y mítica del fénix, se consumirá por acción de su propio fuego, “fuego creador y destructor donde tiene el mundo su origen y donde hallará su fin”³⁸, para renacer continuamente de sus cenizas.

³⁷ “[La nueva Jerusalén (Ap 21-22)]. La visión concluye con esperanza: la tierra y el cielo son hechos de nuevo, Jerusalén, como símbolo de la ciudad de Dios, es toda la Tierra donde ahora Dios habita directamente en medio de todos los hombres. El libro, y por lo tanto la Biblia cristiana concluyen con una bendición y una petición que apremian a Jesús a volver pronto”. (Apocalipsis. <http://es.wikipedia.org/wiki/Apocalipsis> Consultado: junio 28, 2008).

³⁸ Chevalier, 2003: 496.

Conclusiones: la liturgia de la palabra

Al estar circunscritos por un modelo de representación del mundo en el que las personas y los objetos tienen formas reconocibles y permanentes¹, leer una poesía como la de Alejandra Pizarnik que cuestiona con igual radicalismo y voracidad el sentido de la vida y de las palabras, cuyos sujetos se fragmentan en astillas de espejo, en la que todo hallazgo es provisional pues en su devenir se transmuta, se repliega, se perfora o estalla, puede resultar una experiencia profundamente inquietante.

De allí que en la década de los noventa, la mayor parte de la crítica en torno a la obra pizarnikiana, como se trató de mostrar en el apartado 3.1., “Pizarnik y la crítica: biografía vs poética”, cediera a la tentación de tratar de fijar su objeto de estudio con las pocas certezas disponibles. -¿Qué mayor certeza que la muerte?-. A la luz del suicidio – figura que hubiese complacido a Pizarnik- podía confirmarse lo monstruoso² que alcanzaba a asomarse tras las máscaras de un sujeto poético en plena construcción lúdica y ritual de su propia morada.

Resultaba entonces un camino menos amenazante explicar la poética pizarnikiana como el discurso disgregado y delirante de una mujer con un trastorno afectivo bipolar acechada por

¹ Cfr. Cortés, 1997: 28.

² Lo monstruoso es aquello que cuestiona la estabilidad y razón ordenadora. Recordemos la cita de José Miguel G. Cortés, “las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible”. (Op.cit., 19).

su lesbianismo encubierto, sus adicciones y su afición por los malvados³ -Antonin Artaud, el marqués de Sade, el conde de Lautréamont- que como la *textualización* de un combate por abrir espacios de producción de sentido en un mundo en el que precisamente se habían colapsado las certezas y las utopías y en el que el discurso de la mujer emergía vigorosamente como espacio opuesto y repelente al dominio patriarcal.

De hecho, como se puntualizó en el apartado 3.2, “La desmantelación del sujeto patriarcal”, la dislocación y especularidad del yo enunciativo puesto en marcha como juego histriónico/performativo del sujeto poético junto con el silencio como tema y *locus*, no son sólo instancias compartidas con las poéticas de otras mujeres poetas, Delmira Agustini, Marosa Di Giorgio, Olga Orozco, Sylvia Plath, como expresiones borradas de una clara oposición al orden hegemónico. También pueden leerse como rasgos de una estética que exhibe lo que se opone y está fuera del *logos* y, por consiguiente, fuera del lenguaje, rasgo que la describe como una estética de la discordia y que además la circunscribe a la “tradicción de la negación” y a la escuela centroeuropea del silencio, como se intentó demostrar en los apartados 3.4 y 3.5, “Las vanguardias y la tradición de la negación” y “La escuela centroeuropea del silencio y la poética deconstructivista: la estética de la discordia y la textualización del silencio”, respectivamente.

¿Cuál es entonces el camino para, en palabras de Charles Altieri, más que ordenar el caos, habitarlo honestamente? Además de las aproximaciones críticas desarrolladas por Ceila

³ “El malvado siempre es el *Otro*. Aquél que es percibido como un impostor potencial al tratar de abolir lo que hasta ese momento parecía incuestionable, aquel que pretende invadir el espacio intocable; aquel que transgrede los límites establecidos, aquel que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro cuerpo que no corresponde con las viejas ideas, aquel a quien su *diferencia* relega a la frontera de la *realidad*. Su *monstruosidad* no le permite la convivencia con la sociedad”. (Op.cit., 14).

Moure, María Negroni y Carlota Caulfield que siguen la ruta contraria a la basada en la dimensión biográfica y en aproximaciones sicocríticas, como ya se hizo notar en el apartado 3.1, ha habido otra corriente cuya preocupación central ha sido la voz poética pizarnikiana, o de manera más precisa, “las voces” de Alejandra Pizarnik⁴. Como declaran Fiona J. Mackintosh y Karl Posso en la introducción a Alejandra Pizarnik: Pizarnik Reassessed (2007), las publicaciones de Poesía Completa (2000), Prosa completa (2002), Diarios (2003) junto con la Colección Pizarnik albergada en la Biblioteca Princeton y que empezó a estar disponible en el 2002, han permitido una apreciación más amplia y completa de las muchas voces de la poeta argentina.

Apreciación, cabe subrayar, que toma en cuenta el discurso biográfico y paratextual, por ejemplo, los diarios o su cuaderno de citas conocido como “palais du vocabulaire”⁵ -palacio del vocabulario-, pero como uno de los múltiples disponibles con los cuales el universo de ficción entra en diálogo para construir su sentido, modo de acercamiento que se propuso también en este trabajo. “One of the main strands of this reassessment of Pizarnik deals with the crucial importance of her reading, as critic and poet, of the other texts, and their subsequent incorporation or transmutation into her own”⁶.

En respuesta a la necesidad de generar lecturas que dejen de contribuir al ensanchamiento de la leyenda biográfica de Alejandra Pizarnik, en este trabajo me propuse explorar un modelo de lectura que surgiera de los propios poemas y cuyo fin fuese intentar acceder más

⁴ Cfr. Mackintosh y Posso, 2007: 5.

⁵ E.g. Fiona J. Mackintosh. “Alejandra Pizarnik’s ‘palais du vocabulaire’: Constructing the ‘cuerpo poético’”. Árbol de Alejandra Pizarnik: Pizarnik Reassessed. UK: Tamesis, 2007. 110-129.

⁶ Mackintosh y Posso, 2007: 6.

que a significados, al *genius loci* y a la intención de los textos, esto es, al conjunto de efectos, operaciones y estrategias textuales, premisas y actitudes implicadas en la producción de sentido en el proceso de lectura.

Así el lugar que ocupa el centro de la mirada es el lenguaje. Al centrarnos en el lenguaje y su despliegue mediante el discurso, el poema puede verse como un acontecimiento a mostrar. Por tanto, la pregunta es más qué hace o qué logra el texto, en contraposición a qué dice. Paradójicamente, al saber qué hace estamos más cerca de lo que quiere dar a entender. “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (Pizarnik, 2003: 283, el subrayado es mío). Dicha perspectiva no sólo refuerza el anhelo de “formular palabras que fundan el mundo” como preocupación central de la poética pizarnikiana, sino que permite ver al poema “como” *performance*, práctica expresiva “restaurada”, recreada y repetida, generada por la interacción entre ritual y juego.

Hemos podido colocarnos como lectores en un puesto de observación desde el cual puede percibirse que el poema pizarnikiano, en particular en la colección de El infierno musical, tiene la intención de mostrar, enfatizar, enmarcar y exhibir el proceso de escritura como una práctica expresiva estética y ritual cuyo fin es, por un parte, potenciar la capacidad performativa del lenguaje y lograr que haga lo que dice y, sobre todo, lo que dice no puede hacer. Por la otra, configurar un espacio de intercesión entre el plano profano y el sagrado, como se sugiere en el análisis de “Cold in Hand Blues”, donde las palabras pueden retornar a su ser original y recobrar su poder fundador, de allí la importancia y el análisis del poema “Piedra Fundamental”.

Así se explica la puesta en marcha de la intertextualidad o dialogismo generalizado instaurado por las alusiones al Antiguo y Nuevo Testamento, a los *dicta* de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, André Breton, a la obra plástica de Hieronymus Bosch, a viejos títulos de blues; el autopréstamo y el deslizamiento de un género a otro; la presencia de núcleos significativos que funcionan como huellas discursivas como el miedo, la alteridad y el deseo y como impulsos del discurso; las operaciones monodialógicas cuyo efecto hace del lector un cómplice de viaje; la transgresión de las convenciones métricas y la disolución de los límites entre poema y narración; la explotación del espacio textual como zona visuográfica y de las palabras como objetos sonoros; la conmutación del sujeto, del espacio y del tiempo en máscaras, espacios liminales y gestos rituales y, la polifonía como “peregrinaje hacia el yo”; todas estrategias clave en la construcción del sentido del universo poético y de la configuración *versus* la representación en el poema.

Sin duda la perspectiva podría dejar abierto el camino para un futuro análisis pormenorizado de cómo se presentan y evolucionan estas operaciones y estrategias performativas a lo largo de toda la obra poética de Pizarnik. No obstante, aquí se pretendió sólo hacer notar cómo dichas estrategias, reconocidas principalmente en “Cold in Hand Blues” y “Piedra Fundamental”, van generando un campo de fuerza de tensión creativa mediante el cual el mito del exilio se devela como eje estructurante de El infierno musical y el sujeto poético se erige como exiliado/iniciado. Así mismo, en tanto rememoraciones recurrentes de un mito primordial, los poemas se muestran como gestos de un ritual iniciático a través del cual se mantiene la esperanza de recobrar el reino de la significación.

Si en “Cold in Hand Blues” se advierte la intención de mostrar el espacio y la experiencia poética como canto y plegaria del exiliado/iniciado, posiblemente, una de las maneras más exactas para describir el *intentio actoris* en “Piedra Fundamental” sea el de una liturgia de la palabra. La metáfora remite al sentido además de sagrado, religioso de la búsqueda poética pizarnikiana, sentido que la inscribe sutilmente en la tradición de poetas místicos españoles⁷. Por otra parte, también nos habla de una profunda voluntad de edificar el poema como espacio sagrado análogo a la noción de templo - copia de un arquetipo celestial, *imago mundi*, morada de Dios- donde se dan cita el lector y la poeta para dar escritura/lectura a la palabra divina y hacer de la experiencia poética la “construcción ritual de la morada humana”, en palabras de Mircea Eliade: [lugar] “donde el más solitario, por obra y gracia de “alados Discursos”, se reúne con los otros y entre ellos se reconocen “en tanto afuera llueve y es invierno”⁸.

Una vez admitido que el poema puede verse “como” *performance* estético y ritual, es posible delimitar claramente las fronteras entre pretender y ser, entre representación y realidad, entre acción simbólica y acción cotidiana. Como resultado podrá percibirse que si dichas fronteras llegan a mostrarse difusas o inexistentes es porque están en marcha operaciones textuales y estrategias retóricas que intencionalmente simulan borrar esas fronteras y el vínculo con la realidad externa, con el fin de evidenciar los límites del lenguaje como sistema de representación y simultáneamente restaurar su poder simbólico. “Performance is an illusion of an illusion and, as such, might be considered more ‘truthful’,

⁷ Es mucho más explícita la inscripción en el misticismo de la poesía de Novalis y William Blake.

⁸ Pizarnik, 1998: <http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>.

more 'real' than ordinary experience"⁹. Es así como el poema se realiza como creación lúdica y lúcida en la escenificación del proceso de restauración del poder del lenguaje.

El camino recorrido nos muestra que el universo poético pizarnikiano, además de afirmarse y excederse a sí mismo, es capaz de constituirse como una maquinaria semiótica de alta precisión en la que cada poema representa un engranaje sin el cual el sentido se fuga; universo en el que cada objeto muestra una ruta alterna, un desvío de la dirección que se antoja como viable inicialmente y que involucra al lector en un juego laberíntico donde el minotauro es nuestro doble, espejo de nuestro propio deseo y de la necesidad de perpetuarlo.

⁹ Schechner, 2003 (b): xix.

Bibliografía

Agosín, Marjorie. Introduction: "From a Room of One's Own to the Garden". A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers. Ed. Marjorie Agosín.

Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. 1-40

Arranza, José Luis García. Cómo mirar un cuadro: "El jardín de las delicias". Octubre 10, 2006. Instituto de Enseñanza Secundaria María Moliner. Disponible en:

<http://olmo.pntic.mec.es/%7Ejgarc52/delicias.htm>. Consultado: noviembre 26, 2006.

Artaud, Antonin. El teatro y su doble. México, D.F.: Grupo Editorial Tomo, 2002.

Asse Chayo, Jenny. "El mito, el rito y la literatura". Revista Casa del Tiempo. Publicación mensual Universidad Autónoma Metropolitana. Octubre, 2002: 54-71. Disponible en:

www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2002/asse.pdf - Consultado: marzo 24, 2006.

Attis, Jean-Christophe y Esther Benbassa. Israel : La tierra y lo sagrado. Barcelona:

Riopedras, 2001.

Balakian, Anna. Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry. New York: New York University Press, 1965.

----- The fiction of the poet. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México, D.F.: FCE, 2001.

Bassnet, Susan. "Blood and Mirrors: Imagery of Violence in the Writings of Alejandra Pizarnik". Latin American Women's Writing : Feminist Readings in Theory and Crisis. Ed. Anny Brooksbank Jones, Catherine Davies. New York: Oxford University Press, 1997. 127-147.

----- . Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Barthes, Roland. El placer del texto y lección inaugural. México, D.F.: Siglo XXI, 1989.

----- "From Work to Text". Modern Literary Theory. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. New York: Arnold, 1996. 166-172.

Baudrillard, Jean. El otro por sí mismo. Barcelona: Anagrama, 2001.

Beaulieu, Hendrika. "Structuralist concepts". University of Lethridge. Department of Anthropology. Abril 15, 2003. Disponible en:

<http://people.uleth.ca/~beaulieu/LingStrucCultConcepts.htm.1-2>

Beuchot, Mauricio. Perfiles esenciales de la hermenéutica. México, D.F.: UNAM, 2005.

----- Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación. México, D.F.: UNAM/Itaca, 2000.

Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño. México, D.F.: FCE, 1996.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, D.F.: Porrúa, 2003.

Bial, Henry. The Performance Studies Reader. Compilation. New York/London: Routledge, 2004.

Borinsky, Alicia. "The Self and Its Impossible Landscapes". A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers. Ed. Agosín Marjorie. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999. 291-302.

Boym, Svetlana. Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet. London: Harvard UP, 1991. 2-36.

Britzolakis, Christina. Introduction. Sylvia Plath and The Theatre of Mourning. New York: Oxford UP, 2002. 1-8.

Brook, Peter. Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987. Barcelona: Alba Editorial, 2001.

Brooks, Peter. Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative. Massachusetts/England: Harvard UP, 1993.

Calbi, Mariano. "Prolongaciones de la vanguardia". Historia crítica de la literatura argentina. Ed. Noé Jitrik. Vol. 10. La irrupción de la crítica. Ed. Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. 235-255.

Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en la *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik". Chasqui: Revista de literatura latinoamericana. 21.1 (1992): 3-10.

Cárdenas, Viviana. "Lingüística y escritura: la zona visuográfica". La dimensión plástica de la escritura. Tópicos del seminario de estudios de la significación, vol. 6. Ed. Raúl Dorra. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Jul-Dic 2001. 93-141.

Chávez Silverman, Suzanne. "The poetry of Octavio Paz and Alejandra Pizarnik: A Dialogue with Silence". Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman. Ed. Samuel G. Armistead and Mischael M. Caspi. Delaware: Juan de la Cuesta, 2003. 129-144.

-----"The look that Kills: The 'Unacceptable Beauty' of Alejandra Pizarnik's *La Condesa Sangrienta*". ¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings Ed. Emilie Bergmann and Paul Julian. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995. 281-305.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 2003.

Cinotti, Mia. La obra pictórica de El Bosco. Noguer Rizzoli Editores, 2001. Disponible en:
<http://www.apocatastasis.com/bosco/bosco-infierno-musical-jardin-delicias.php>.

Consultado: noviembre 25, 2006.

Cocimano, Gabriel. “Tiempo de caníbales: El canibalismo como alegoría de la relación Occidente-Latinoamérica”. Escaner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Año 8, número 87, septiembre, 2006. Disponible en:

<http://www.escaner.cl/escaner87/ensayo.html>. Consultado: Enero 30, 2007.

Cohen, Sara. “Pasiones”. El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan y Michaux.

Buenos Aires: Biblos, 2002. 42-60.

Cortés, José Miguel G. Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.

Barcelona: Anagrama, 1997.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición.

Disponible en: <http://www.rae.es/> Consultado: julio 28, 2007.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. México, D.F.: Diario El

Milenio, 2001.

Delumeau, Jean. Historia del paraíso: El jardín de las delicias. Vol. 1. México, D.F.:

Taurus, 2003.

Derrida, Jacques. "Sobrevivir: líneas al borde." Deconstrucción y crítica. México, D.F.: Siglo XXI, 2003. 79-168.

Dilks, Christabelle. Footprint Argentina. Reino Unido: Footprint Handbooks, 2004.

Dorra, Raúl. La retórica de la mirada. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés, 2002.

Eagleton, Terry. Literary Theory: an Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Eco, Umberto. "The role of the reader". The reader in the text. Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 423-433

Espinosa, Patricia. "¿Quién le teme a Alejandra Pizarnik?". 03/06/98. Periódico La Maga de Buenos Aires. Disponible en: <http://sololiteratura.com/piz/pizquienleteme.htm>
Consultado: septiembre 9, 2004.

Fagundo, Ana María. "Alejandra Pizarnik (1936-1972) Argentina." Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book. Ed. Diane E. Marting. Westport: Greenwood Press, 1990. 446-51.

Filectio. "... No hay más que una verdad...". (17/11/05) Blog. Disponible en:
<http://my.opera.com/alquimia/blog/index.dml/tag/Tradición> Consultado: noviembre 15,
2006.

García-Moreno, Laura. "Alejandra Pizarnik and the Inhospitability of Language: The Poet as Hostage". Latin American Literary Review. 24.48 (July-Dec. 1996): 67-93.

Genette, Gérard. Umbrales. México, D.F.: Siglo XXI, 2001.

Girondo, Oliverio. "Obra literaria". Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Girondo/obra.shtml Consultado: Julio 25, 2006.

Gliksohn, Jean-Michel. "Literatura y Artes". Compendio de literatura comparada. Ed.
Pierre Brunel e Yves Chevrel. México, D.F.: Siglo XXI, 1994. 218-235.

Groden, Michael, and Martin Kreiswirth, eds. "Reception Theory". The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. Maryland: John Hopkins UP, 1994. 610-611.

Grosz, Elizabeth. "Architecture from the Outside." Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space. 2001. Cambridge: The MIT Press Cambridge, 2002. 57-73.

Haydu, Susana. Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético. Colección INTERAMER. Serie Cultural. No 52. 1996. (a).

-----“Biografía poética”. Disponible en:

<http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm>

Consultado: octubre 14, 2006. (b)

----- Capítulo I. “Pizarnik en su generación y la vigencia actual de su obra”. Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético. Disponible en:

<http://www.sololiteratura.com/piz/pizestensugeneracion.htm>. Consultado: octubre 14, 2006.

(c).

----- Capítulo V. “Estudio de temas”. Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético. Disponible en: <http://www.sololiteratura.com/piz/pizestestudiodetemas.htm>

Consultado: octubre 14, 2006. (d).

Jitrik, Noé. “Música y vanguardia: Huidobro, Tablada, Varèse”. Vertiginosas textualidades. México: UNAM, 1999.

----- “La figura que reside en el poema”. La dimensión plástica de la escritura. Tópicos del Seminario de estudios de la significación, vol. 6. Ed. Raúl Dorra. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Jul-Dic 2001. 13-33.

----- “Sobre la lectura”. Recepción artística y consumo cultural. México, D.F.: INBA/CONACULTA, CENIDIAP y Ediciones Casa Juan Pablos, 2000. 25-55.

Kuhnheim, Jill S. “Introduction. Textual Disruptions. The Boundaries of the Literary”.

Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century. Austin: University of Texas Press, 2004. 1-13.

------. "The Struggle of Imagination: Alejandra Pizarnik and Olga Orozco".
Gender, Politics and Poetry in Twentieth-Century Argentina. Florida: UP of Florida, 1996.
64-89.

Lagunas, Alberto. "Alejandra Pizarnik: Textos inéditos y un reportaje desconocido". Proa
(Buenos Aires) 2 (1988-1989): 43-48.

Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik". Revista
Iberoamericana 49.125 (1983): 867-877.

Leighthon, Marianne. "El jardín vedado: el espacio de la pintura en Alejandra Pizarnik".
Taller de Letras. Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras. Noviembre 1, 2001.

Lefévre, Henri. The production of space. UK: Blackwell Publishing, 2003.

Leyra, Ana María. "Poética y utopía". Letra Internacional. No. 78. (2003): desconocido.

Lotman, Jurii. Analysis of the Poetic Text. Ann Arbor: Ardis, 1976.

Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. Análisis del discurso. Hacia una
semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra, 1999.

Lyons, John. Semántica lingüística: una introducción. Barcelona: Paidós Comunicación,
1997.

Lyotard, Jean F. “Qué era la posmodernidad”. Revista Quimera. Núm. 59 (desconocido).

Maciel, María Esther. “Towards and Aesthetic of Dissent”. Corner. Electronic On-line Journal. Issue Number 5. Fall 2001- Spring 2002. Disponible en:
<http://www.cornermag.org/corner05/> Consultado: octubre 16, 2006.

Maingueneau, Dominique. Términos claves del análisis del discurso. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

Mackintosh, Fiona J. with Karl Posso. “Introduction”. Árbol de Alejandra Reassessed. Eds. Fiona J. Mackintosh and Karl Posso. UK: Tamesis, 2007.

Mackintosh, Fiona J. “Alejandra Pizarnik’s ‘palais du vocabulaire’: Constructing the ‘cuerpo poético’”. Árbol de Alejandra Pizarnik: Pizarnik Reassessed. UK: Tamesis, 2007. 110-129.

Marina, José Antonio. El laberinto sentimental. Barcelona: Anagrama., 2001.

Marinier, Nathalie. Commentaire composé et explication de texte. Paris: Seuil, 1996.

Mccormick, Fred. “Review on Debra de Salvo Language of the Blues from Alcorub to Zuzu”. 16/08/06. Disponible en <http://www.mustrad.org.uk/reviews/langblue.htm>
Consultado: mayo 6, 2008.

Meyer, Leonard B. Emotion and Meaning in Music. 1956. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Michaud, Stéphane. "La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)". Compendio de literatura comparada. Ed. Pierre Brunel e Yves Chevrel. México, D.F.: Siglo XXI, 1994. 297-328.

Moliner, María. Diccionario de uso del español. Tomo I y II. Madrid: Gredos, 1992.

Monelle, Raymond. "What is a musical text?" Musical semiotics in growth. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

Moreno Villarreal, Jaime. Prólogo a Variaciones sobre un tema de Stéphane Mallarmé. Ed. Vuelta. Ediciones Heliópolis. México, D.F. 1993.

Moure, Cleila. "Alejandra Pizarnik: una grieta en la razón occidental". Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 1997. 11-148.

----- "Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio Artaud / Alejandra Pizarnik: "hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo". Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura. (22/03/05): 25-35.

Muschiatti, Delfina. "Las tres caras de Alejandra Pizarnik". Página 12 web. 22/07/01.

Buenos Aires, 2001. Disponible en: http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul_077.htm

Consultado: abril 15, 2008.

Negrón, María. El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik. Rosario:

Beatriz Viterbo, "El Escribiente", 2003.

----- "Primer plano de un infierno musical".

<http://sololiteratura.com/pizprimerplano.htm>

----- "La condesa sangrienta: Notas sobre un problema musical". Hispanica:

Revista de Literatura. Agosto, 1994.

Nicholson, Melanie. "Alejandra Pizarnik, Georges Bataille, and The Literature of Evil".

Latin American Review 27.54 (1999): 5-22.

Nueva Biblia de Jerusalén en letra grande: nueva edición revisada y aumentada. Bilbao:

Desclée de Brower, 1999.

Orozco, Olga. Antología de la poesía hispanoamericana moderna II. Caracas: Monte Ávila

Editores Latinoamericana, 1993. 369-392.

Ortega, Julio. Antología de la poesía hispanoamericana. Antología De La Poesía

Hispanoamericana Actual. México, D.F.: Siglo XXI, 2004.

Pavis, Patrice. Diccionario del Teatro. Barcelona: Paidós, 1990.

Pawlowski, Tadeusz. "El performance". Máscara: Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. No. 17-18. México, D.F. (abril-julio 1994): 54-75

Paz, Octavio. Los hijos del limo. México, D.F.: Seix Barral, 1991.

Pereira, Armando. "Juego/deseo y escritura". Deseo y Escritura. México, D.F.: Premiá Editora, 1985. 144-171.

Piña, Cristina. Alejandra Pizarnik: una biografía. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

Pimentel, Luz Aurora. El espacio en la ficción. México, D.F.: Siglo XXI y UNAM, 2001.

Pizarnik, Alejandra. Correspondencia Pizarnik. Ed. Ivonne Bordelois. Editorial Planeta, 1998. Disponible en: <http://www.sololiteratura.com/pizmiscelanea.htm>

Consultado: marzo 10, 2003.

----- A Amelia Biagioni. Buenos Aires, 18/XI/67. Disponible en:

<http://www.sololiteratura.com/pizcartamelia.htm>

----- A Leon Ostrov. París, entre 1960-1964. Disponible en:

<http://www.sololiteratura.com/pizcartostrov.htm>

----- A Monique Altschul. Buenos Aires, 1/V/69. Disponible en:

<http://www.sololiteratura.com/pizcartmonique.htm>

----- Diarios. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen memorias y biografías, 2003.

----- Dos Letras: (Correspondencia a Antonio Beneyto). Ed. Carlota Caulfield y Antonio Beneyto. Barcelona: March (Biblioteca íntima), 2003.

----- Obras completas: poesía completa y prosa selecta. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

----- Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.

----- Prosa Completa. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2002.

----- Semblanza. México, D.F.: FCE, 1992.

Plath, Sylvia. Ariel: The Restored Edition. New York: Harper Collins, 2004.

Preminger, Alex and T.V.F. Brogan, ed. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Rall, Dietrich. “La teoría de la recepción: el problema de la subjetividad”. Recepción y consumo cultural. Ed. Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk. México: INBA, 2000. 219-243.

Remedi, Gustavo. Neorrealismo latinoamericano: la máquina del horror I/II. H

enciclopedia. Disponible en:

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/escenadistopical.htm>. Consultado:

Octubre 9, 2006.

Romero Chaparro, María Esther. “La danza como introducción a la forma musical”.

Disponible en: <http://www.filomusica.com/danza.html>. Consultado: octubre 30, 2006.

Running, Thorpe. "Responses to the Politics of Oppression by Poets in Argentina and Chile". Hispania [Publicaciones periódicas]. Volume 73. Number 1. March 1990: 40. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
Consultado: julio 24, 2006

's-Hertogenbosch, City of. Jheronimus Bosch Universe. Disponible en: <http://www.boschuniverse.org/>. Consultado: septiembre 26, 2006.

Salvatore, Joe. The Phenomenology of Arts-Based Research: A Dramaturgical Perspective. 2004. Disponible en: <http://www.joesalvatore.com/a-artist.html>
Consultado: septiembre 26, 2006.

Sarmiento Anzola, Libardo. "Blues, alquimia del dolor." 19/09/05. [voltairenet.org](http://www.voltairenet.org).
Disponible en: <http://www.voltairenet.org/article128197.html> Consultado: mayo 2, 2008.

Schechner, Richard. Performance Studies: An Introduction. Routledge. New York, 2003. (a)
----- . Performance Theory. Routledge. New York and London, 2003. (b).

Schlobin, Roger Clark. The Locus Amoenus and the Fantasy Quest. 4/17/84. Consultado: septiembre 27, 2006. Disponible en: <http://www.wpl.lib.in.us/roger/LOCUS.HTML..>

Stambaugh, Antonio Prieto. "Wrestling the Phallus, Resisting Amnesia. The Body Politics of Chilanga Performance Artists." Holy Terrors: Latin American Women Perform. Ed. Diana Taylor and Roselyn Constantino. Durham: Duke University Press, 2004. 247-74.

Steiner, George. Extraterritorial. Madrid: Siruela, 2002.

Stierle, Karlheinz. "The Reading of Fictional Texts". The reader in the text. Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 83-105.

Suleiman, Susan Rubin. Introduction: "Varieties of Audience-Oriented Criticism". The reader in the text. Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 3-45

-----". "(Re)Writing the body: the Politics and Poetics of Female Eroticism". The female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives. Ed. Susan Rubin Suleiman. Massachusetts/England: Harvard University Press, 1986. 7-29.

Turner, Victor. "Liminality and Communitas". The Performance Studies Reader. Ed. Henry Bial. New York: Routledge, 2004.

Trevisan, Armindo. Reflexiones sobre la poesía. México: Plaza y Valdés, 2004.

Trejos, Fernando. "La piedra". Disponible en:

<http://www.geocities.com/glolyam/s5ftre.htm> Consultado: octubre 26, 2006.

Valdés, Mario J. La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica contemporánea. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.

Vallejo, Fernando. Logoi: una gramática del lenguaje literario. México, D.F: FCE, 1997.

Veivo, Harri. The Written Space: Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature. Ed. Eero Tarasti. Acta Semiotica Fennica X. Helsinki: International Semiotics Institute, 2001.

Vila-Matas, Enrique. “La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik”. El País.es: Babelia No. 484. 3 Marzo 2001. Disponible:
<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b04.html> Consultado: julio 21, 2006.

Villarejo, Miguel. “Entrevista a Carlos Alberto Montaner: latinoamérica jamás confió en sus gobiernos”. La gaceta de los negocios. Madrid, 29 marzo: 55-57. Firmas Press. Disponible en: <http://www.firmaspress.com/182.htm> Consultado: julio 25, 2007.

Volek, Emil. “La carnavalización y la alegoría en el *Mundo Alucinante* de Reinaldo Arenas”. Revista Iberoamericana. Vol. 51 (1985): 130-131.

WebMuseum. Bosch, Hieronymus: The Garden of Earthly Delight. October 14, 2002. Disponible en: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/delight/> Consultado: septiembre 26, 2006.

Wikipedia. *Blues*. Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Blues>. Consultado: mayo 5, 2008.

Wilson, Jason. "Reader in Latin American Literature". Ed. Leslie Leslie. The Cambridge History of Latin America: "Latin American Poetry since 1950". New York: Cambridge UP, 1995: 257-286.

"World Scripture-Hell". *Islam. Qur'an 14.15.16*. Disponible en: <http://www.unification.net/ws/theme044.htm> Consultado: septiembre 28, 2004.